



**ANNA SEGHERS**  
**im Rückblick auf das**  
**20. Jahrhundert**

ROSA-LUXEMBURG-STIFTUNG SACHSEN 2001

ANNA SEGHERS  
im Rückblick auf das  
20. Jahrhundert

Studien und Diskussionsbeiträge

# TEXTE ZUR LITERATUR

Im Auftrag des Literaturhistorischen Arbeitskreises  
der Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen e. V.  
herausgegeben von  
Alfred Klein, Roland Opitz und Klaus Pezold

Heft 9

ISBN 3-89819-093-5

© ROSA-LUXEMBURG-STIFTUNG SACHSEN E. V.  
Harkortstraße10  
D-04107 Leipzig

Das Titelbild zeigt Anna Seghers nach der Lesung aus »Der Ausflug der toten Mädchen« im Gohliser Schloßchen Leipzig am 26. Januar 1962. Mit freundlicher Genehmigung aus dem Bildarchiv von Reclam Leipzig.

Redaktion: Alfred Klein, Horst Nalewski, Klaus Pezold  
Satz: Giesela Neuhaus  
Herstellung: GNN Verlag Sachsen GmbH  
Badeweg 1, D-04435 Schkeuditz

## **Inhalt**

<i>Klaus Pezold</i> : Prämissen einer Leipziger Anna-Seghers-Ehrung .....	5
Hommage zum 100! Veranstaltungsprogramm .....	11
<i>Friedrich Albrecht</i> : »Die Unruhe, die in uns steckt«. Anna Seghers in ihren Gestalten .....	13
<i>Horst Nalewski</i> : Anfangen – Enden: Eine Beobachtung zur Komposition in Erzählungen von Anna Seghers .....	39
<i>Alfred Klein</i> : Gottesverlust und Glaubensgewinn Betrachtung eines Grundmotivs in dem Roman »Die Rettung« .....	49
<i>Nina Pawlowa</i> : Bei erneutem Lesen von Anna Seghers' »Transit« ....	77
<i>Klaus Schuhmann</i> : Jahrhundert-»Gefährten«. Literarische Korrespondenzen im Werk von Anna Seghers und Bertolt Brecht .....	85
<i>László Illés</i> : Der Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács 1938–1939 aus heutiger Sicht .....	101
<i>Shixun Li</i> : Anna Seghers und ihre chinesische Freundin Hu Lanqi ..	115
<i>Irmfried Hiebel</i> : Zu einem Aufsatz des Kritikers Franz Carl Weiskopf über die Erzählerin Anna Seghers .....	123
<i>Antonia Opitz</i> : Der Abschied des erfindungsreichen H. M. von der klugen Penelope .....	133
<i>Helmut Richter</i> : »Der Mann und sein Name« Von der Erzählung zum Film .....	141

*Annemarie Mieth*: »Faßt einen Gegengedanken,  
ändert die Zusammenhänge« – Zum Umgang mit Texten  
von Anna Seghers im Literaturunterricht heute ..... 151

*Wladimir Sedelnik*: Das Utopische und das Reale  
im Werk der Anna Seghers oder Von der Unvergänglichkeit  
der humanistischen Werte ..... 165

#### ANHANG

Friedrich Albrecht: Arbeiten zu Anna Seghers (Auswahl) ..... 173

Personenverzeichnis ..... 177

Verzeichnis der Autoren ..... 181

KLAUS PEZOLD

## **Prämissen einer Leipziger Anna-Seghers-Ehrung**

Die vorliegende Sammlung längerer und kürzerer Beiträge zu Leben und Werk von Anna Seghers geht auf ein von der Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen und dem Kuratorium »Haus des Buches« Leipzig am 17. und 18. November 2000 veranstaltetes wissenschaftliches Kolloquium zurück. Die große deutsche Erzählerin aus Anlaß ihres 100. Geburtstages auf derartige Weise zu ehren, bedurfte keiner besonderen Rechtfertigung. Überall zumindest im deutschen Sprachraum ist oder wäre es sinnvoll gewesen, dies so zu tun. Daß sich jedoch die Bemühungen, jenes Jubiläum angemessen zu begehen, an zwei Orten konzentrierten, in Berlin und Mainz, war ebenso selbstverständlich. Die Anna-Seghers-Gesellschaft veranstaltete in der Geburtsstadt der Schriftstellerin ihre zehnte Jahrestagung und richtete gemeinsam mit der Stadt Mainz eine Geburtstagsfeier aus. Die Akademie der Künste Berlin verlieh in der Stadt ihres jahrzehntelangen Wirkens den Anna-Seghers-Preis 2000 und lud für den Abend des Geburtstages zu einer Hommage à Anna Seghers ein, an der sich Volker Braun, Peter Härtling, Kerstin Hensel und Christa Wolf beteiligten. Mit all dem konnten und wollten wir natürlich nicht konkurrieren: Leipzig ist keine Seghers-Stadt wie Mainz oder Berlin. Jedoch war der die Veranstaltung tragende Literaturhistorische Arbeitskreis der Rosa-Luxemburg-Stiftung der Auffassung, daß es nicht nur den genannten allgemeinen, sondern dazu noch einen ganz speziellen Grund dafür gab, gerade auch in Leipzig einen Beitrag zur Anna-Seghers-Ehrung zu leisten. Sind von hier aus doch entscheidende frühe Anstöße zur wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Werk der Autorin ausgegangen.

Diese fallen in »Hans Mayers Leipziger Jahre«, um den Titel des 1996 am selben Ort, im Haus des Buches, veranstalteten 3. Walter-Markov-Kolloquiums der Rosa-Luxemburg-Stiftung zu zitieren. Professor Mayer selbst hat von den Anfängen seines Wirkens als Literaturhistoriker an der Erzählerin Anna Seghers eine besondere Hochschätzung entgegengebracht. Es gilt inzwischen als weitgehend sicher, daß er es

gewesen ist, der sie 1947 für den Georg-Büchner-Preis der Stadt Darmstadt vorgeschlagen hat.<sup>1</sup> Später, in ihren gemeinsamen DDR-Jahren, gab es wiederholte Begegnungen und offensichtlich nicht wenige Gemeinsamkeiten. Auch und nicht zuletzt hinsichtlich des Einsatzes für begabte Autoren, die mit der herrschenden Kulturpolitik in Konflikt geraten waren. So im Herbst 1961, als sich Heiner Müller wegen seines Stückes »Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande« schärfsten Attacken ausgesetzt sah, und so auch in jenem Fall, der Ende 1962 zum Auslöser der letzten Kampagne gegen Hans Mayer vor seinem Weggang aus Leipzig werden sollte, dem Streit um Peter Hacks' Stück »Die Sorgen und die Macht«.<sup>2</sup>

Zuvor aber war noch ein schönes Dokument der Verbundenheit zwischen Hans Mayer und Anna Seghers öffentlich geworden. Der Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, der das Werk der Erzählerin kontinuierlich in seinem Programm gepflegt und der mit der Monographie von Kurt Batt »Anna Seghers. Versuch über Entwicklung und Werk« 1973 auch die erste Gesamtdarstellung ihres Oeuvres publiziert hat, konnte 1962 ein besonderes Ereignis begehen: das Erscheinen der Nummer 9000 seiner Universalbibliothek. Für dieses, auch in der Umschlagsgestaltung herausgehobene Jubiläumsheft hatte man die Erzählung »Der Ausflug der toten Mädchen« ausgewählt und den Leipziger Literaturwissenschaftler um ein Nachwort zu ihr gebeten, das dieser dann auch in sein im selben Jahr bei Rowohlt erscheinendes Buch »Ansichten. Zur Literatur der Zeit« mit aufnahm. Bei der vom Reclam-Verlag im Gohliser Schloßchen veranstalteten Feierstunde hielt Professor Mayer, wie die hauseigene Verlagszeitschrift berichtete, in Anwesenheit der Dichterin »eine kleine Festrede«. Und wie immer nutzte er die Gelegenheit, seinen Studenten ein besonderes Literaturerlebnis zu verschaffen: Am 26. Januar 1962 las Anna Seghers – und das nicht zum ersten Male – im legendären Hörsaal 40 des alten Universitätsgebäudes.

Bei dieser engen Verbundenheit zwischen dem Literarhistoriker und der Erzählerin konnte es nicht ausbleiben, daß Hans Mayer auch unter seinen Schülern ein produktives Interesse an ihrem Werk zu fördern be-

---

1 Siehe Hans-Willi Ohl: Anna Seghers, Darmstadt und der Georg-Büchner-Preis 1947. In: Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft 7. Berlin 1998.

2 Siehe Alfred Klein: Unästhetische Feldzüge. Der siebenjährige Krieg gegen Hans Mayer (1956–1963). Leipzig 1997.

müht war. In seinem Doktorandenseminar entstand die Dissertation von Friedrich Albrecht über die frühen Erzählungen der Anna Seghers, die dann 1965 als Buch in der von Mayer und Werner Krauss begründeten Reihe »Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft« bei Rütten & Loening Berlin veröffentlicht wurde. Zusammen mit den »Seghers-Studien« von Inge Diersen, die parallel hierzu in der Reihe »Germanistische Studien« des selben Verlages erschienen, begründete diese Arbeit eine ernsthafte Seghers-Forschung im deutschsprachigen Raum.

An diese frühe Leipziger Tradition anzuschließen und das dort Begonnene aus heutiger Perspektive weiterzuführen, war Absicht und Ziel der Organisatoren des am Vorabend von Anna Seghers' 100. Geburtstag veranstalteten Kolloquiums. Voraussetzung hierfür war die Bereitschaft von Friedrich Albrecht, das Hauptreferat zu übernehmen und damit ein Resümee seiner lebenslangen Beschäftigung mit der Autorin in die angestrebte Debatte einzubringen, nachdem er bereits 1998 im Literaturhistorischen Arbeitskreis einen Vortrag zum Thema »Versteinerte Welt. Krisenerfahrung und -gestaltung im Spätwerk von Anna Seghers« gehalten hatte. Weitere in unserem Kreis von Anfang an aktiv tätige Kollegen wie Alfred Klein und Horst Nalewski konnten ebenfalls ihre Beiträge auf den Fundus einer langjährigen Beschäftigung mit Anna Seghers gründen, andere Leipziger Kolleginnen und Kollegen schlossen sich bereitwillig dem Projekt an. Besonders wichtig war den Veranstaltern darüber hinaus die Einbeziehung ausländischer Referentinnen und Referenten. Dies schien uns einmal des Gegenstandes wegen unerlässlich zu sein: Ein Werk wie das der Anna Seghers, das so viel Welt und Internationalität in sich aufgenommen und so stark in die Welt hineingewirkt hat, kann im Grunde gar nicht ohne Dialog über die deutschen Grenzen hinweg angemessen gewürdigt werden. Zum anderen wollten wir bei dieser Gelegenheit noch einmal Kolleginnen und Kollegen vor allem aus ost- und südosteuropäischen Ländern in Leipzig begrüßen können, die in zurückliegenden Jahrzehnten Partner von germanistischen Literaturwissenschaftlern dieser Stadt gewesen sind, sei es am Fachbereich Deutsche Literaturgeschichte der Karl-Marx-Universität, sei es an der bis 1991 hier bestehenden Forschungseinrichtung der Akademie der Künste der DDR zur Geschichte der sozialistischen deutschen Literatur. Außer Referenten aus Budapest, Moskau und Sofia konnten wir durch die Vermittlung von Professor Zhang Li vom Institut für Weltliteratur der Chinesischen Akademie der Sozialwissenschaften, einem Leipziger Schüler Hans Mayers, auch einen zur Zeit in Berlin lebenden chinesi-

schen Germanisten und Autor der neuesten chinesischen Übersetzung des Romans »Das siebte Kreuz« als aktiven Teilnehmer gewinnen.

Das für unser Kolloquium gewählte Generalthema »Anna Seghers im Rückblick auf das 20. Jahrhundert« liegt nicht weit von einem, das einen berühmten Thomas-Mann-Titel variiert hätte. In der Gegenwart über Anna Seghers zu sprechen, bedeutet ganz gewiß, dies »im Lichte unserer Erfahrungen« zu tun. Der Erfahrungen jener siebzehn Jahre seit ihrem Tod, in denen sich die Welt grundlegend verändert hat. Daß gerade hierbei nicht nur hiesige Stimmen zu hören waren, sondern dank unserer ausländischen Gäste auch die anderer ebenso und doch jeweils wieder anders Betroffener, erwies sich als eine wesentliche Bereicherung des Kolloquiums. Zumal heute die Zeit, als Person und Werk von Anna Seghers – wie um 1990 – durch aktuelle politische Debatten völlig verdeckt und verdunkelt zu werden drohten, wohl doch vorüber ist, woran das engagierte Wirken der Anna-Seghers-Gesellschaft mit ihrem Jahrbuch »Argonautenschiff« im letzten Jahrzehnt einen bedeutenden Anteil hat. Es war uns daher eine besondere Freude, in Frank Wagner aus Berlin eines ihrer Vorstandsmitglieder als Gast in unserem Kreis begrüßen zu können. Im Bestreben nach einem Umgang mit Anna Seghers und ihrem Schaffen, der, ohne deshalb unkritisch zu sein, sein vorrangiges Ziel darin erblickt, der singulären Leistung dieser großen deutschen Dichterin jüdischer Herkunft die ihr gebührende öffentliche Würdigung zu verschaffen, sahen und sehen sich die Veranstalter des Kolloquiums auf jeden Fall mit der Anna-Seghers-Gesellschaft Berlin und Mainz in einer gemeinsamen Verantwortung.

Und diese Aufgabe, das hat der 100. Geburtstag erneut bestätigt, ist noch keineswegs voll erfüllt. So hat die Deutsche Post, die in den letzten Jahren bei ähnlichen Jubiläen von Bertolt Brecht, Gottfried Benn, Ernst Jünger, Carl Zuckmayer oder Ernst Wiechert jeweils eine Sonderbriefmarke herausbrachte, dies im Falle von Anna Seghers nicht für notwendig erachtet. Ebenso fehlt bisher – im Unterschied zu dem der Hedwig Courts-Mahler! – ihr Porträt in der Dauerreihe mit berühmten Frauen. Scheinbar eine Kleinigkeit am Rande, aber in Wahrheit doch ein nicht zu rechtfertigendes und wohl leider symptomatisches Versäumnis. Dabei hätte das öffentliche Bekenntnis zu Anna Seghers als einer der großen Gestalten der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts auch das gerade in der Gegenwart so notwendige Bekenntnis zu kultureller Toleranz, Weltoffenheit und Engagement gegen Rassismus und nationalistische Verblendung eingeschlossen, das mit ihrem Leben und Werk

untrennbar verbunden ist. Schade, eine verpaßte Gelegenheit! Aber: »Das wirkliche Genie wird sich auch hier auf die Dauer durchsetzen.« Dieser Satz steht in einem Brief Professor Mayers an die Organisatoren des Kolloquiums von Ende Juli 2000, in dem er den Plan einer »neuen Beschäftigung mit Anna Seghers« seiner Sympathie versichert und hinzugefügt hat: »Ich selbst habe nur gute Erinnerungen an die Anna.«

Den Auftakt zum Kolloquium gab am 17. November 2000 ein von Petra Bläss, Christel Hartinger, Gisela Oechelhaeuser und Luise Wilsdorf gestaltetes literarisches Geburtstags-Programm. Die auf das Hauptreferat folgenden wissenschaftlichen Beiträge mußten aus Zeitgründen zum Teil in einer gekürzten Fassung vorgetragen werden, erscheinen hier jedoch in vollem Wortlaut. Zum Zeitpunkt der Drucklegung nicht verfügbar war leider der Beitrag von Frau Prof. Dr. Nadeshda Dakowa-Axentiewa (Universität Sofia), die unter dem Titel »Die Kraft des Artefacts« eine vergleichende Betrachtung der Erzählung »Das wirkliche Blau« und der berühmtesten Erzählung des bulgarischen Nationalautors Jordan Jowkow »Das Lied der Räder« unternommen hat.

Die im Anhang abgedruckte Bibliographie der Arbeiten Friedrich Albrechts zu Anna Seghers verweist noch einmal auf die Kontinuität seiner Beschäftigung mit der Autorin und ist zugleich als eine kleine nachträgliche Ehrung zu seinem 70. Geburtstag gedacht, den er kurz vor dem Kolloquium begehen konnte.



Hommage zum 100!

**Vom schwierigen ABENTEUER:  
MENSCH zu sein.  
Texte · Briefe · Erinnerungen**

Aus unseren Lese-Erfahrungen

*Auszüge und Montagen* Die Toten auf der Insel Djal (1924)  
Jans muß sterben (1925)  
Aufstand der Fischer von St. Barbara (1928)  
– Musik –  
*Erinnerungen I (aus Interviews mit Pierre und Ruth Radványi 1990, 1994)*  
Sagen um Artemis (1937/38)  
Reise ins Elfte Reich (1938)  
Der Ausflug der toten Mädchen (1943)  
Das siebte Kreuz (1942)  
– Musik –  
Briefe 1947: »Hier im Volk der kalten Herzen«  
(Postum 2000)  
– Musik –  
Die Entscheidung (1958)  
Das Vertrauen (1968)  
Der gerechte Richter  
(Ende der 50er / Anfang der 60er, veröffentlicht postum)  
– Musik –  
*Erinnerungen II*

*Mitwirkende* Petra Bläss, Berlin  
Christel Hartinger, Leipzig  
Gisela Oechelhaeuser, Berlin  
Luise Wilsdorf, Leipzig  
Agnes Schaefer – Querflöte

Freitag, 17. November 2000, 15.30 Uhr, »Haus des Buches«, Leipzig.  
Dienstag, 28. November 2000, »Frauenzentrum Lila Villa«, Chemnitz.  
Dienstag, 9. Januar 2001, 17.00 Uhr, »Mökelborger Kramhus«, Schwerin.



FRIEDRICH ALBRECHT

## **»Die Unruhe, die in uns steckt« Anna Seghers in ihren Gestalten**

Die Unruhe, die in uns steckt: Der Titel meines Vortrages ist ein Seghers-Zitat. Es stammt aus dem Brief, den die Dichterin 1961 auf der Rückreise von Brasilien an Jorge Amado begann und nach der Heimkehr abschloß. Der Hauptgegenstand des Briefes ist der große Essay über Dostojewski, den Anna Seghers auf dem Schiff entwarf. Das Zitat lautete vollständig: »Doch ich denke, ein Teil der Unruhe, die in uns steckt, steckt auch in meinem Thema. Es hält uns zusammen.«<sup>1</sup> In dem Essay selber nimmt das Motiv der Unruhe gleichfalls einen markanten Platz ein. Man liest: »Wer aber imstande ist, die nie versiegende Unruhe in Dostojewskis Leben und in seinen Werken zu begreifen, der zieht aus diesem Dichter [...] die Kraft, die ein Mensch mit künstlerischem Gefühl aus bedeutenden Leistungen ziehen kann.«<sup>2</sup> An anderer Stelle: Dostojewski habe sich nie von der quälenden Unruhe befreien können, von den dauernden Widersprüchen, die dadurch entstanden waren, daß die äußere Welt, die Zarengesellschaft, sein eigenes Schicksal entscheidend beeinflusste.<sup>3</sup> Unruhe, Widersprüche, auch von furchtbaren Zweifeln ist die Rede – alles im Hinblick auf Dostojewski. Aber diesem Autor widmet Anna Seghers den bei weitem umfangreichsten Essay, den sie je über einen einzelnen Schriftsteller schrieb. Und dies in der Zeit um 1961, die man aus gutem Grund als eine Umbruchsituation im Seghersschen Schaffen ansehen kann. Als Literaturforscherin hat sie sich nie verstanden – was also suchte sie bei Dostojewski?

---

1 Anna Seghers: Brief nach Brasilien. In: Anna Seghers: Aufsätze, Ansprachen, Essays 1954–1979. Berlin, Weimar <sup>2</sup>1984. S. 199.

2 Anna Seghers: Woher sie kommen, wohin sie gehen. Über den Ursprung und die Weiterentwicklung einiger Romangestalten Dostojewskis, besonders über ihre Beziehungen zu Gestalten Schillers (geschrieben auf dem Schiff zwischen Brasilien und Europa). In: Anna Seghers: Aufsätze, Ansprachen, Essays 1954–1979. S. 245.

3 Siehe ebenda. S. 250.

Unruhe – was ist das? Vielleicht kann man dieses Phänomen so beschreiben: Ein Gefühl des Transitorischen, des Nichtangekommenseins, Zwang zu neuem Suchen, ein weitertreibendes Element. Unruhe, so verstanden, scheint mir ein Grundelement in der Biographie, dem Werk und zuletzt auch in der Persönlichkeit der Dichterin zu sein, der jungen wie der alten Anna Seghers. Autobiographische Äußerungen dazu gibt es nicht, aber ihre Gestalten sprechen eine deutliche Sprache.

Anna Seghers in ihren Gestalten – das war eigentlich nie ein Thema. Vor 35 Jahren wurde konstatiert, daß es Autobiographisches in ihrem Werk nicht gibt – mit der einen berühmten Ausnahme des »Ausflug der toten Mädchen«,<sup>4</sup> und dieses Urteil zieht sich heute noch ausgesprochen oder unausgesprochen durch die Seghers-Literatur. Es ist sicher richtig und trifft auch etwas Wesentliches. Figuren wie Thomas Manns Tonio Kröger oder Gustav von Aschenbach, wie Lion Feuchtwangers Tüverlin oder Arnold Zweigs Bertin wird man bei ihr nicht finden. Das Bedürfnis, sich selber zu inszenieren, sich in ihren Gestalten auf den Grund zu kommen oder auch ein Spiel mit Masken zu betreiben, war ihr fremd – das ist selten und bemerkenswert. Nur ist das Problem Autor und epische Figur damit noch nicht erledigt, ihm ist weiter nachzufragen. Ich möchte die Frage so formulieren: Ist es denn überhaupt denkbar, daß in die Seghersschen Gestalten – ich rede jetzt nicht von Nebenfiguren – nichts Eigenes, also letztlich doch aus dem eigenen Leben Gewachsenes eingeflossen sein sollte? Lange Zeit war es üblich, Anna Seghers zuerst als Chronistin, als die Chronistin deutscher Geschichte zu sehen, und dazu hätte dann die Vorstellung eines distanziereten, rein objektiven Verhältnisses zu ihren Figuren gepaßt. Aber sie war eine Dichterin, und das, was Thomas Mann einmal »die Beseelung, die Durchdringung und Erfüllung des Stoffes mit dem, was des Dichters ist«<sup>5</sup> genannt hat, konnte sie genauso gut wie der Schöpfer der »Buddenbrooks«. Dieser rückte

---

4 Inge Diersen schrieb 1965: »Bei Anna Seghers spielt nicht nur der autobiographische Stoff kaum eine Rolle – direkt ist er einzig in der Erzählung ›Der Ausflug der toten Mädchen‹ zu verzeichnen, in sehr verschlüsselter Form läßt er sich außerdem in ›Transit‹ erkennen –, auch autobiographisch bedingte Problematik wird in ihrem Werk kaum je direkt wiedergespiegelt.« (Inge Diersen: Seghers-Studien. Interpretationen von Werken aus den Jahren 1926–1935. Ein Beitrag zu Entwicklungsproblemen der modernen deutschen Epik. Berlin 1965. S. 122.

5 Thomas Mann: Bilse und ich. In: Thomas Mann: Aufsätze, Reden, Essays. Band 1. 1893–1913. Hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Harry Matter. Berlin, Weimar 1983. S. 73.

übrigens in dem zitierten Kontext Autor und Figur denkbar eng aneinander: »Alle Gestalten einer Dichtung, mögen sie noch so feindlich gegeneinander gestellt sein, sind Emanationen des dichterischen Ich«,<sup>6</sup> sagte er. Für das Segherssche Werk trifft diese These, zumindest in dieser absoluten Form, sicher nicht zu. Ihre Denkbahnen verliefen verwickelter, mäandrisch, wie einmal gesagt wurde. Trotzdem stehen ihre Gestalten nicht gänzlich außerhalb des von Mann beschriebenen Zusammenhangs. Man erinnere sich nur, wie lange sie – manchmal über Jahrzehnte – bestimmten Figuren nachgesonnen hat, die dann in immer anderen Varianten in ihren Romanen und Erzählungen erscheinen, gewissermaßen zu einem Teil ihres inneren Lebens geworden sind; Beispiele zu nennen erübrigt sich wohl. Gewiß, das waren keine reinen Phantasieprodukte; hier wurden, genau so wie Anna Seghers es in ihrem Dostojewski-Essay dargestellt hat, Eindrücke aus der Realität mit Reminiszenzen an überlieferte Literatur und Kunst verschmolzen. Aber in dem gleichen Essay hat sie auch beschrieben, wie Dostojewskis eigene Widersprüche, diese »nie versiegende Unruhe« in seinen Figuren Gestalt gewannen. Große literarische Gestalten werden in angestrenzter Selbstauseinandersetzung geschaffen – diese Erfahrung teilte sie mit Dostojewski.

Wenn das aber so ist, wie wendet man diese Erkenntnis auf das Segherssche Werk an? Jedermann weiß, daß man hier geradezu vor einem Kosmos von Gestalten steht. Um nur zwei Zahlen zu nennen: Das Personenverzeichnis zum »Siebten Kreuz« registriert 32, das zur »Entscheidung« 82 Personen (ich will das hier nicht kommentieren). Diese Verhältnisse entsprechen einem epischen Gestaltungswillen, der auf die Darstellung großer geschichtlicher Bewegungen aus ist. Darüber hat Christa Wolf einmal gesprochen: In der großen Romanserie, die 1933 mit »Kopflohn« begann und 1968 mit dem »Vertrauen« endete, hat Anna Seghers versucht, ein dichterisches Gesamtbild der Gesellschaft nach dem Vorbild der französischen und russischen Romanciers zu entwerfen und damit etwas zu schaffen, für das es in der deutschen Literatur noch kaum ein Beispiel gab.<sup>7</sup> Diesem Konzept entsprechend sind die

---

6 Ebenda. S. 74. Mann fährt fort: »Goethe ist zugleich in Antonio und Tasso lebendig wie Turgenjew zugleich in Basarow und Paul Petrowitsch. Eine solche Identität aber ist, wenigstens momentweise, auch da vorhanden, wo der Leser sie gar nicht spürt, wo er darauf schwören möchte, daß nichts als Hohn und Abscheu den Dichter bei der Gestaltung seines Geschöpfes erfüllt hat.« (Ebenda.)

7 Siehe Christa Wolf: Das siebte Kreuz. In: Dies.: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959–1985. Bd I. Berlin, Weimar 1986. S. 275.

Figuren ihrer Romane sozial und politisch genau konturiert; es sind Arbeiter und Kapitalisten, Kleinbauern und Großagrarien, Kommunisten und Sozialdemokraten, Militärs preußischer Tradition und Faschisten. Diese Dinge sind bekannt, sie wurden in zahlreichen Arbeiten untersucht – unter soziologischen und politischen Aspekten ließe sich Neues über die Seghersschen Figuren wohl kaum noch herausfinden. Meine Gesichtspunkte sind andere. Es geht mir um eine Figurengruppe, die als solche zunächst gar nicht klar erkennbar ist, denn die ihr angehörenden Gestalten bilden soziologisch gesehen keineswegs eine homogene Einheit, stehen sich manchmal sogar konträr gegenüber; sie gehören verschiedenen historischen Epochen an, leben in einer uns vertrauten Realität oder in einer mythischen Welt. Gegensätze also, die zuweilen größer kaum denkbar sind. Es gibt aber eine Gemeinsamkeit, die die Figuren dieser Gruppe verbindet – sie hat mit der Antinomie »gewöhnliches und gefährliches Leben« zu tun. »Gewöhnliches und Gefährliches Leben« sollte ein Buch heißen, das Anna Seghers um 1940 plante.<sup>8</sup> Das ist eine Konstellation, die man bei näherem Hinsehen an vielen Stellen ihres Werkes entdeckt. Die Figuren, die ich im Auge habe, ordnen sich ihr zu: Sie alle nämlich stehen jenseits des gewöhnlichen Lebens, des prosaischen Alltags mit seinen Bindungen an Familie, Beruf, Heimat.

Das allerdings geschieht auf unterschiedliche Weise und aus unterschiedlichen Motiven. Da gibt es einmal die Gruppe der Verfolgten – Menschen auf der Flucht, sie ist die größte und bedeutendste. Eine lange Reihe von Figuren ist hier zu nennen: Hull aus dem »Aufstand der Fischer von St. Barbara«, die kommunistischen Emigranten aus dem Roman »Die Gefährten«, der steckbrieflich gesuchte junge Arbeitslose Johann aus »Kopflohn«, der österreichische Februarkämpfer Wallisch, dessen letzten Weg Anna Seghers nicht nur beschreibt, sondern vorher Station für Station nachgegangen ist. Höhepunkte sind »Das siebte Kreuz« mit dem Ausbruch der sieben KZ-Häftlinge und der apokalyptische Zug der Fliehenden in »Transit«, aber diese Thematik zieht sich, wie wir noch sehen werden, bis in das Segherssche Spätwerk hinein. Ein zweite Gruppe bilden Figuren, die – aus welchen Gründen auch immer – aus ihrem gewohnten Leben aufbrechen und sich auf die Reise begeben. Für sie steht Agathe Schweigert aus der gleichnamigen Erzäh-

---

8 Siehe dazu Anna Seghers' Brief an Wieland Herzfelde vom 1.9.(1939). In: Anna Seghers – Wieland Herzfelde. Ein Briefwechsel. 1939–1946. Berlin, Weimar 1985. S. 30.

lung, für die die Suche nach ihrem verschollenen Sohn zu einer Reise ohne Wiederkehr wird, aber auch der mexikanische Töpfer Benito Guerrero aus der Erzählung »Das wirkliche Blau« oder der rätselhafte Held aus dem Prosastück »Tuomas beschenkt die Halbinsel Sorsa«. Und schließlich eine dritte Gruppe: Gestalten, die ihrem ganzen Wesen nach von jeher außerhalb des »gewöhnlichen Lebens« stehen, Einzelgänger, Außenseiter, umgeben von der Aura des Abenteuers und der Ferne: der dämonische Flößer Grubetsch aus der gleichnamigen Erzählung, der durch die bulgarischen Waldgebirge vagabundierende Räuber Woynok, der Argonautenführer Jason, aber auch der faschistische Landsknecht und SS-Offizier Lieven aus dem Roman »Die Toten bleiben jung«, der sich die Nietzsche-Formel vom »gefährlich leben«<sup>9</sup> zur Maxime gemacht hat. »Wie zäh ist die Zeit zwischen zwei Abenteuern! Wie langweilig das gefahrlose Leben!«<sup>10</sup> sagt Seidler in »Transit«, der auch zu dieser Gruppe gehört.

Die Untergliederung dieser Figuren in drei Gruppen, die ich vorgenommen habe, ist natürlich nur ein grobes Schema. Sie sind nicht streng voneinander geschieden, es stellen sich zuweilen sonderbare Verbindungen und Übergänge her, die eine Etikettierung verbieten. Vor allem aber: Sie haben alle, ungeachtet ihrer Heterogenität im Erscheinungsbild, einen gemeinsamen Ursprungsort, die Phantasie ihrer Schöpferin. Natürlich reflektieren sie auch Zeitgeschichtliches aus einem »Jahrhundert der Extreme« (Hobsbawm), zu dessen auffälligsten Merkmalen endlose Migrationsbewegungen und Flüchtlingsströme riesiger Dimensionen, die Verfolgung Andersdenkender, Phänomene wie Exil, Heimatlosigkeit, Entwurzelung gehören. Das alles war in der Welt, bevor es in den Romanen und Erzählungen der Seghers Gestalt gewann – aber damit ist noch nichts erklärt, denn andere bedeutende literarische Oeuvres dieser Zeit wurden davon gar nicht oder höchstens peripher berührt. Bei keinem anderen Autor findet man die Motive von Aufbruch, Flucht, Reise und Wanderschaft, Stimmungen von ahasverischer Unrast und Fernweh in solcher Häufigkeit und differenzierten Ausfaltung wie bei Anna Seghers. Der Schluß liegt nahe, sie habe hier einen Teil, und zwar einen wesentlichen Teil, von sich selber realisiert. Um Mißverständnisse auszuschließen, füge ich hinzu, daß Anna Seghers andererseits dem ge-

9 Siehe Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch: Sanctus Januaris, 283 (Vorbereitende Menschen).

10 Anna Seghers: Transit. Berlin 1954. S. 172.

wöhnlichen Leben breitesten Raum in ihrem Werk gibt. Schilderungen des Alltags aller Klassen und Schichten des deutschen Volkes von der Novemberrevolution bis in die fünfziger Jahre bilden gewissermaßen die Basis ihrer Epik, ein sich im Laufe der Jahre immer mächtiger ausbreitendes Plateau, aus dem sich die hier beschriebenen Schicksale als das Außerordentliche, Unerhörte erheben. Aber sie erlangen – und das ist eine Besonderheit des Seghersschen Oeuvres – eine solche Bedeutung, daß die Polarität zwischen ihnen und der Sphäre des gewöhnlichen Lebens zu einer Grundspannung, vielleicht sogar zu der beherrschenden im Seghersschen Werk wird – zu jener Spannung, die sich auf der Ebene der künstlerischen Form in dem Verhältnis zwischen epischem und novellistischem Element widerspiegelt.<sup>11</sup> Das ist heute jedoch nicht mein Thema.

Ich schließe den Exkurs ab. Die Unruhe als ein Teil von ihr selber: Das ist zunächst nur eine Vermutung; sie müßte durch Belege zur inneren Biographie der Seghers, durch autobiographische Äußerungen etwa gestützt werden. Aber wie allgemein bekannt, war die Dichterin in dieser Beziehung außerordentlich zurückhaltend. »Die Erlebnisse und die Anschauungen eines Schriftstellers [...] werden am allerklarsten aus seinem Werk, auch ohne spezielle Biographie«,<sup>12</sup> sagte sie einmal, und so werde ich mich ebenfalls zuerst an ihr Werk halten.

---

11 Eine nähere Untersuchung würde zeigen, daß die beiden Pole in den verschiedenen Schaffensperioden ungleich akzentuiert werden. Anna Seghers' Arbeiten vor 1933 tendieren deutlich zu einer Abwertung des Alltagslebens – in dieser Beziehung berühren sich auch sonst so unterschiedliche Werke wie »Grubetsch« und »Die Gefährten«. In der Exilzeit kehrt sich diese Tendenz ebenso deutlich um, der Grund dafür liegt auf der Hand. Beispiele ließen sich viele nennen. Man erinnere sich nur der Gedanken, die den schon fast zu Tode gehetzten Georg Heisler beim Anblick des Markttreibens vor dem Dom bewegen: »Wie war ihm das Leben lieb gewesen. Er hatte alles daran geliebt [...] Wie gut war das Ganze gewesen, nur einzelne Teile waren schlecht. Noch jetzt war ihm alles lieb.« (Das siebte Kreuz. Berlin 1953. S. 89.) Es gibt bei Anna Seghers aber auch oft den umgekehrten Fall, daß sich tief in den Alltag verstrickte Menschen plötzlich im »gefährlichen Leben« bewähren. Sie hat das einmal am Beispiel jener Frau beschrieben, die unverhofft von der Härte des Exils getroffen wird: »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.« (Frauen und Kinder in der Emigration. In: Anna Seghers – Wieland Herzfelde. Ein Briefwechsel, 1939–1946. Berlin, Weimar 1985. S. 114.) Das ist die Kraft, die plötzlich ins Maßlose wachsen kann, wie es im »Siebten Kreuz« (S. 8) heißt.

12 Interview mit Christa Wolf, 1965. In : Anna Seghers: Aufsätze, Ansprachen, Essays 1954–1979. S. 411.

Ich beginne mit der Erzählung »Grubetsch«, einem genialischen Frühwerk, das in manchem an Bertolt Brechts »Baal« erinnert. Es ist wenig bekannt, daß Hans Henny Jahnn, der damalige Kurator der Kleist-Stiftung, Anna Seghers den Kleist-Preis in erster Linie für »Grubetsch« zuerkannt hat, nicht für den »Aufstand der Fischer«, wie fast überall zu lesen steht. Der suggestive Reiz, der von diesem Prosastück ausgeht, ist heute noch unvermindert wirksam. Der Dichterin selber war die Erzählung später wohl fremd, vielleicht sogar ein wenig unheimlich geworden. In die Ausgabe der Sammlung ihrer kurzen Prosa von 1953 nahm sie sie nicht auf, und in der Tat hätte man Schwierigkeiten gehabt, »Grubetsch« zu den Erzählungen aus den damals entstandenen Bänden »Die Linie« (1950) oder »Der erste Schritt« (1953) in einen einleuchtenden Zusammenhang zu bringen. Erst in der Sammlung »Der Bienenstock« von 1963 wurde die Erzählung wieder veröffentlicht. Dabei ist »Grubetsch« mit den Arbeiten zumindest der nächsten zwanzig Jahre durch zahlreiche Fäden eng verknüpft.

Das betrifft vor allem die Grundkonstellation der Erzählung. Man kann sie beschreiben als die Berührung zweier Sphären, eben des gewöhnlichen und des gefährlichen Lebens. Sie erscheint hier in paradigmatischer Reinheit: Auf der einen Seite ein »böser Hof«,<sup>13</sup> wie Anna Seghers den Ort der Handlung einmal nannte, ein Milieu, das die Menschen in dumpfer Gefangenschaft hält, ein öder Alltag, eine alles zersessende Langeweile; auf der anderen Seite der »breite, lange, helle, glitzernde Fluß«<sup>14</sup> mit allem Glanz der Ferne und der Verlockung des Unbekannten. Repräsentant dieser Sphäre ist der Flößer Grubetsch, einsam, heimat- und bindungslos, die Freiheit versprechend, aber Tod und Verderben bringend. Er verstehe es, schreibt Anna Seghers in ihrer Selbstanzeige von 1931, »die geheimen Wünsche der Menschen nach Zugrundegehen zu erraten und jedem in seiner Weise zu erfüllen«.<sup>15</sup> Bemerkenswert an diesem Frühwerk ist: Hier wird eine Weltdeutung gegeben, in die noch nicht die klaren Linien sozialer Differenzierung und moralischer Wertung eingezeichnet sind wie in den späteren Werken der

---

13 Anna Seghers: Selbstanzeige (des Erzählungsbandes »Auf dem Wege zur amerikanischen Botschaft« von 1930). Wiederveröffentlicht in: Anna Seghers: Aufsätze, Ansprachen, Essays 1927–1953. Berlin, Weimar<sup>2</sup>1984. S. 7.

14 Anna Seghers: Grubetsch. In: Anna Seghers: Erzählungen 1926–1944. Berlin, Weimar 1977. S. 37.

15 Anna Seghers: Selbstanzeige. S. 7.

Seghers. In der Figur des unheilbringenden Flößers mit dem unscheinbaren Äußeren vermischen sich die Dinge bis zum Ununterscheidbaren. Grubetsch erscheint als Amoralist jenseits von Gut und Böse, als skrupelloser Verführer mit sadistischen, ja diabolischen Zügen. Andererseits aber beweist er als Einziger in dieser Einöde Aufmerksamkeit und Feinfühligkeit für die Menschen neben sich, ein tiefes Verständnis für die geheimen Regungen der Seele. Diese Ambivalenz ist die Voraussetzung, daß von Grubetsch zwei gegensätzliche Figurenreihen im späteren Werk von Anna Seghers ausgehen.

Wo hat man den Ursprung dieser rätselhaften Figur zu suchen? Anna Seghers gibt dazu nur einen vagen Hinweis. Die Geschichte spiele in einer »Umgebung, die mich wahrscheinlich als junges Ding beunruhigt hat«,<sup>16</sup> liest man in einem Brief vom Juni 1961. Als junges Ding: Es sind also sehr frühe Eindrücke, die sich hier niedergeschlagen haben, Eindrücke zweifellos noch aus ihrer Mainzer Zeit vor dem Studium. Auch für diese Jahre liegen nur wenige autobiographische Aussagen vor. Manches spricht aber dafür, dass man hier einem Seghersschen Grunderlebnis auf der Spur ist. Von dem Gefühl des Eingesperrtseins in der elterlichen Wohnung sprechen die Selbstzeugnisse, von dem Drang, »so schnell wie möglich auszufliegen, wegzufiegen«, von der »fürchterlichen Angst, in dem Nest Mainz hängenzubleiben«;<sup>17</sup> von dem Fernweh, das sie ergriff, wenn sie auf den Rheinbrücken stand und den Lastkähnen nachblickte, die nach Holland fuhren, zum Meer.<sup>18</sup> Es hat seinen Reiz sich vorzustellen, wie die junge Netty Reiling, getrieben von Neugier und einem noch unbestimmten sozialen Empfinden, durch die Armeutequartiere am Mainzer Floßhafen streifte, wo sie denn auch einem Ur-Grubetsch begegnet sein mag, einem dieser vom Hauch des Abenteurers umwitterten Rhein-Flößer mit dem Messer im Stiefel. Für die Annahme, sie habe diesen fiktiven Ur-Grubetsch näher gekannt, spricht so gut wie nichts, aber er muß ihre Phantasie geradezu obsessiv beschäftigt haben. Kaum eine andere Gestalt in ihren Werken wirft einen so langen Schatten wie diese. Grubetsch-Züge sind bei dem Revolutionär Hull aus »Aufstand der Fischer« auszumachen, abgeschwächt auch noch bei Georg Heisler aus dem »Siebten Kreuz«. Grubetsch lebt

16 Anna Seghers: Brief vom 7.6.1961. In : Briefe an Leser. Berlin, Weimar 1970. S. 7.

17 Gespräche mit Anna Seghers (mit Achim Roscher). In: Neue Deutsche Literatur 31(1983)10. S. 70, 62.

18 Siehe Steffie Spira-Ruschin: Eine Freundschaft. Ebenda. S. 30.

weiter im Räuber Woynek, in Seidler aus »Transit«, in Ernst Lieven aus »Die Toten bleiben jung« und Jason aus dem »Argonautenschiff«. Das aber bedeutet: In kaum eine andere ihrer Figuren ist so viel von Anna Seghers selber eingeflossen. Nichts freilich von ihrer realen Existenz, der eines Mädchens aus der noblen Kaiserstraße, der Gymnasialschülerin. Umso mehr von ihren Träumen, Sehnsüchten und Ängsten. Bereits hier spürt man ein elementares Bedürfnis, sich von einer als bedrückend empfundenen Lebensform abzustoßen, zu neuen Ufern, zum »ganz anderen« aufzubrechen. Man stößt auf ein noch ganz ungenutztes und unprofiliertes Potential, das man mit Worten wie Drang nach Weite und Freiheit, Lust auf Reise und Abenteuer, der Unruhe und der geheimen Auflehnung umschreiben kann. Das alles könnten vorübergehende Stimmungen einer Heranwachsenden sein, ist aber offenbar konstanter Bestandteil der Seghersschen Persönlichkeit. Die ganze Kraft dieses Potentials, die hier noch als auf sich selber zurückgeworfen erscheint, offenbarte sich erst später – unter den Gefährdungen, die das politische Leben für Anna Seghers mit Verfolgung, Flucht aus Deutschland und zweifacher Emigration brachte.

Die Berührung zweier Sphären: Noch eine weitere, ungleich folgenreichere Konstellation dieser Art ist ihrem Werk abzulesen. Einen Hinweis auf sie gibt Anna Seghers in ihrem Vorwort zur zweiten Auflage des zuerst 1932 erschienenen Romans »Die Gefährten«. Es deutet auf die autobiographische Grundlage des Buches hin und schreibt über seine Helden, die revolutionären Emigranten aus Ungarn und anderen Ländern: »Wir horchten erregt ihren Berichten, die damals vielen in Deutschland wie Greuelmärchen erschienen oder wie Vorkommnisse, die unvorstellbar in Mitteleuropa waren. Der weiße Terror hatte die erste Welle der Emigration durch unseren Erdteil gespült. Und seine Zeugen, erschöpft von dem Erlebten, doch ungebrochen und kühn, uns überlegen an Erfahrungen, auch an Opferbereitschaft im großen und Hilfsbereitschaft im kleinen, waren für uns wirkliche, nicht beschriebene Helden.«<sup>19</sup> Diese Begegnungen wiederholten sich nach der Heidelberger Studienzeit ungezählte Male – in Berlin, auf dem Charkower Schriftstellerkongreß von 1930, im Exil; die ersten von ihnen leiteten eine Lebenswende ein. Um zu zeigen, wie tief sie in das Leben der jungen Netty

---

19 Anna Seghers: Die Gefährten. Ein Wort zur zweiten Auflage. In: Anna Seghers: Aufstand der Fischer von St. Barbara. Die Gefährten. Berlin 1957. S. 101.

Reiling eingriffen, reicht die Nennung eines einzigen Namens. Dem jungen ungarischen Kommunisten und Wissenschaftler László Radványi, der vor dem weißen Terror geflohen war und wie sie in Heidelberg studierte, blieb sie als Ehefrau ein halbes Jahrhundert bis zu Radványis Lebensende verbunden.

Zwei Sphären, zwei Welten in der Tat: Auf der einen Seite das wohlhabende und kultivierte Elternhaus, die steinreiche Frankfurter Verwandtschaft, die väterliche Kunsthandlung, während des Studiums die Seminare, Bibliotheken und Museen – auf der anderen Seite eine Welt, in der Heimatlosigkeit, Entbehrung, Gewalt und Tod alltäglich waren. Was Anna Seghers an dieser Welt anzog und für immer an sie band, ist oft beschrieben worden: der Kommunismus als eine umfassende Gerechtigkeit versprechende Idee, als eine der wenigen unbesudelt aus den Greueln des Weltkrieges hervorgegangen, und die sie tragenden Menschen, die so ganz anders waren als die »eigenen bläßlich-kleinbürgerlichen Sippen, die zu keinem starken Gefühl, zu keinem Gefühlsausbruch fähig waren«,<sup>20</sup> anders also als jene, unter denen Anna Seghers bisher gelebt hatte.

Die Entscheidung für die kommunistische Arbeiterbewegung ist die wohl wichtigste in Anna Seghers' Leben. Man muß ihre ganze Bedeutungsschwere, ihre Unumkehrbarkeit begreifen, um die Segherssche Biographie, ihre Haltung in diesem »Jahrhundert der Extreme« auch und gerade in ihrer letzten Lebensphase zu begreifen. Was ihr Werk betrifft: Die Berührung zweier entgegengesetzter Sphären ist von ihr viele Male gestaltet worden, sie ist eine Grundfigur bei ihr. Zwar erscheint sie niemals in der konkreten Gestalt des Selbsterlebten, aber Selbsterlebtes liegt ihr zugrunde, und man kann ihren Ausformungen sehr wohl ablesen, wie Anna Seghers diese Begegnung erlebt hat. Das ist eine Freisetzung menschlicher Kräfte, die bisher brachlagen, eine ungeahnte Existenzweiterung, aber auch eine erbarmungslose Sache auf Leben und Tod. Dafür drei Beispiele. Als im »Aufstand der Fischer von St. Barbara« der steckbrieflich gesuchte Aufrührer Hull vor der Hütte der Fischerfamilie Kedennek steht, bringt er eine große Hoffnung mit, aber am Ende steht der Tod nicht nur Hulls, sondern auch der beiden Fischer;

---

20 Anna Seghers: Woher sie kommen, wohin sie gehen. Über den Ursprung und die Weiterentwicklung einiger Romangestalten Dostojewskis, besonders über ihre Beziehungen zu Gestalten Schillers (geschrieben auf dem Schiff zwischen Brasilien und Europa). In: Anna Seghers: Aufsätze, Ansprachen, Essays 1954–1979. S. 204.

die Mutter muß mit den Kindern in die Fremde gehen. Im »Siebten Kreuz« wiederholt sich die Situation. Der aus dem Konzentrationslager geflohene und von einem allgegenwärtigen Machtapparat gejagte Heisler steht vor der Tür seines Schulfreundes Röder, und ihn befallen Skrupel: »Konnte er hier herein, wo man ihn vielleicht arglos aufnahm? Konnte ein Druck auf die Schelle diese Familie in alle Winde zerstreuen? Zuchthaus bringen, Zwangserziehung und Tod?«<sup>21</sup> Heisler, die scheinbar letzte Chance ausschlagend, geht wieder. Solche Skrupel kennt Ernst Lieven aus »Die Toten bleiben jung« nicht. Er, der Abenteuer und Welterfahrene, bricht in das Leben der Menschen ein, um es lustvoll zu zerstören. Überall in halb Europa hatte er Frauen hinterlassen, die, eingesperrt in einen faden Alltag, seinen Versprechungen erlegen waren. Eine von ihnen zum Beispiel, eine Sechzehnjährige, erscheint ihm bei der ersten Begegnung als das »Jüngste und Lieblichste«,<sup>22</sup> was er je erblickt hat. Mit diabolischer Freude macht er sich daran, ihr Leben rasch und gründlich zu zerrütten – radikaler noch, als es vorher Grubetsch mit dem Mädchen Anna tat.

Eine Bemerkung noch zu der Antinomie »gewöhnliches und gefährliches Leben«, die Anna Seghers als Grundmuster verwendet. Es wird erzählerisch vielgestaltig umgesetzt, wobei vor allem auf die gegensätzliche Ausprägung des Pols »gefährliches Leben« aufmerksam zu machen ist; sie wird am Beispiel der Figuren Heisler und Lieven erkennbar. Anna Seghers ging darauf in einer Ansprache aus dem Jahre 1937 ein: Dem »»gefährlichen Leben«, wie es von den Jünger und Dwinger besungen wurde«, stellte sie jenes andere gegenüber, »das gelebt wurde von Mühsam und Ossietzky.«<sup>23</sup> Aber das Grundmuster ist für sie von aktueller Politik und Ideologie ablösbar, es kann auch in einem ganz anderen Gewande und Milieu, in ihren Sagen nämlich, erscheinen. Ein Beispiel dafür: Jason aus dem »Argonautenschiff«, der von seinen Entdeckungs- und Irrfahrten heimgekehrte Seefahrer, trägt deutlich ausgeprägt bestimmte Züge Lievens (die Argonautensage und der Roman »Die Toten bleiben jung« sind in zeitlicher Nachbarschaft entstanden). Auch er

21 Anna Seghers: Das siebte Kreuz. Berlin 1953. S. 219.

22 Anna Seghers: Die Toten bleiben jung. Berlin 1953. S. 119. Der weitere Kontext auf S. 115–121.

23 Anna Seghers: Und jetzt muß man arbeiten (Zum 2. Internationalen Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur, 1937). In: Anna Seghers: Aufsätze, Ansprachen, Essays 1927–1953. S. 66f.

macht sich fast mit den gleichen Mitteln wie Lieven eine Sechzehnjährige hörig, und als sie aus Eifersucht erstochen wird, wendet er sich kalt von der Sterbenden ab. Aber dieser Jason trägt ein Doppelgesicht, anderen gegenüber erscheint er als Befreier aus einem deprimierenden Alltag.

Dem Erstdruck der »Schönsten Sagen vom Räuber Woynok« (1938) stellte Anna Seghers ein Motto voran, dessen erster Satz lautet: »Und habt ihr denn etwa keine Träume, wilde und zarte, im Schlaf zwischen zwei harten Tagen?«<sup>24</sup> Hier spricht eine Dichterin, zu deren innerem Leben Träume wie selbstverständlich gehören, die sich aber dafür vor anderen offenbar verteidigen mußte. Traum, Phantasie – daß sie zur Seghersschen Poetik gehören, ist inzwischen unbestritten. Am reinsten tritt dieses Element zutage in Gestalten wie Grubetsch, Woynok, Jason, die unmittelbar zu unserem Thema gehören. Wenn man aber etwa die Reihe Grubetsch – Hull – Heisler betrachtet, geht dieses Element hier sukzessive verloren? Ich würde das anders sehen, es bleibt in veränderter Form erhalten: Die Träume füllen sich mit realem Gehalt, die Phantasie arbeitet hart an der Wirklichkeit. Das bedeutet: Die Hoffnung auf Freiheit, auf das »ganz andere«, die in der Erzählung »Grubetsch« im Bilde des Flusses zu einer bloßen Phantasmagorie wurde, geht in den sozialen Raum und verbindet sich mit einer großen geschichtlichen Bewegung. In dem Roman »Die Gefährten« von 1932 hatte Anna Seghers noch zu den Helden des Buches bewundernd aufgeblickt. Aber ihr eigenes Leben wuchs in das ihrer Gestalten hinein, und 1933 wurde sie selber zur Schwester und Genossin dieser in die Fremde verstoßenen Emigranten. Sie hat dieses Leben gelebt, sie hat es mit ihrer Phantasie überhöht und ihm die Dauer des Kunstwerks gegeben. Die Welt so zu zeigen, wie sie sich dem Verfolgten, dem Heimatlosen, dem von Unruhe Getriebenen, dem rastlos Suchenden darbietet, gehört zu den eigensten Leistungen der Seghersschen Prosa. Dazu waren eigene Erfahrungen, Eingeweihtsein, Solidarität nötig, aber auch eine Kraft der Vergegenwärtigung, wie sie nur dem großen Künstler zur Verfügung steht. Es gibt Passagen in der Seghersschen Prosa – und das sind nicht wenige –, die ein Äußerstes an Introspektion, an Verschmelzung von Autor und Figur leisten, obwohl das Bild der Wirklichkeit gestochen scharf bleibt. Um ein Beispiel zu nennen: Die ersten Minuten von Georg Heislers Flucht aus Westhofen.

---

24 Anna Seghers: Erzählungen 1926–1944. S. 210.

All diese extremen Gefühlslagen zwischen kreatürlicher Angst und verzweifelter Hoffnung müssen, bevor sie Millionen Leser in aller Welt erregten, von dieser Frau durchlebt worden sein. Ein Satz aus dieser Passage, auf die innere Verfassung des gehetzten Heisler bezogen: »Es gibt einen Grad von Wirklichkeit, der einen glauben macht, daß man träume, obwohl man nie weniger geträumt hat.«<sup>25</sup> Hier werden Traum und Realitätswahrnehmung in eine Beziehung gesetzt, die mir auch etwas über den Seghersschen Realismus auszusagen scheint. Sie treffen sich im Begriff des Visionären.

Die Berührung zweier Sphären: In dem Roman »Transit« (1944) scheint es so, als habe das gefährliche (oder gefährdete) Leben das gewöhnliche fast aufgesogen; nur noch winzige Residuen, periphere Orte sind es, die dem Ich-Erzähler eine fragwürdige Zuflucht bieten. Das Wort »Unruhe« wirkt fast wie eine Beschönigung jenes Zustandes unablässigen Getriebenseins, in dem sich die Figuren des Romans befinden. Es gibt hier eine Gestalt, die geradezu als Personifizierung der Unruhe anmutet: Marie auf der Suche nach ihrem Mann. »Denn abgeschlossen ist, was erzählt wird«,<sup>26</sup> lautet ein oft zitierter Satz aus dem Buch, aber der Text widerlegt ihn, denn für Marie ist nichts abgeschlossen, ihre Unruhe weist weit über ihn hinaus. Die letzten Sätze des Buches: »Sie sucht rastlos nicht nur in dieser Stadt, sondern in allen Städten Europas, die ich kenne, selbst in den phantastischsten Städten fremder Erdteile, die mir unbekannt geblieben sind. Ich werde eher des Wartens müde, als sie des Suchens nach dem unauffindbaren Toten.«<sup>27</sup> Daß Marie in manchem ein Spiegelbild der inneren Verfassung ihrer Schöpferin ist, kann kaum angezweifelt werden. Der Roman zeigt das Phänomen »Unruhe« in äußerster Steigerung – was sollte danach noch kommen?

\*\*\*

Anna Seghers' Rückkehr aus dem Exil schloß eine vierzehn Jahre lange Periode der Unsicherheit und Unruhe ab – war diese ganze Problematik damit für sie abgetan? Einen Satz aus dem »Ausflug der toten Mädchen« könnte man so deuten: »Die Lust auf absonderliche, ausschwei-

---

25 Anna Seghers: Das siebte Kreuz. S. 21.

26 Anna Seghers: Transit. S. 201.

27 Ebenda. S. 262.

fende Unternehmungen, die mich früher einmal beunruhigt hatte, war längst gestillt, bis zum Überdruß. Es gab nur noch eine einzige Unternehmung, die mich anspornen konnte: die Heimfahrt.«<sup>28</sup> Als Anna Seghers dann – sie trifft am 22. April 1947 in Berlin ein – wieder in Deutschland ist, wirken die Eindrücke aus Mexiko und der Karibik zunächst noch mächtig nach; Meisternovellen wie »Die Hochzeit von Haiti« oder »Crisanta« beweisen das. Zugleich aber stellte sie sich den Problemen der deutschen Nachkriegswirklichkeit, so entschieden wie kein anderer der aus dem Exil heimgekehrten Schriftsteller. Die Schwierigkeiten, diese Wirklichkeit literarisch in den Griff zu bekommen, waren abschreckend groß. Das Hauptproblem: Kannte sie sich in diesen von Nazidiktatur und Krieg gezeichneten Menschen noch aus, über deren Leben sie nun schreiben wollte? Es waren nicht mehr die gleichen, denen sie im »Siebten Kreuz« so nahe gewesen war. Eine kaum noch zu überwindende Kluft trennte die Dichterin, die ihre Eltern und nahe Freunde durch den NS-Terror verloren hatte, von ihnen. In den Briefen dieser Zeit klingt immer wieder das Gefühl tiefen Fremdseins an. Ein Zitat: »Die paar anständigen Menschen, die ich lebend traf, [...] stechen von den übrigen ab wie vielleicht einmal die ersten Christen von den Zuschauern in der römischen Arena.«<sup>29</sup> In Berlin empfing sie eine frostige Atmosphäre, die ihr das Gefühl gab, sie sei in die Eiszeit geraten, wie sie im Juni 1948 an Georg Lukács schrieb.<sup>30</sup> Bertolt Brecht notierte nach einer Begegnung mit ihr, sie scheine »verängstigt durch intrigen, verdächtige, bespitzelungen«<sup>31</sup> – der Eishauch kam auch aus ihrer eigenen Partei. Daß all dies denkbar schlechte Voraussetzungen für das Entstehen gültiger Werke waren, wußte Anna Seghers besser als jeder andere. Das Problem war ihr übrigens – in anderer Gestalt – aus der Kunstgeschichte bekannt. Darüber hatte sie in ihrem Brief an Georg Lukács vom 28. Juni 1938 reflektiert: Über Krisenzeiten in der Kunstgeschichte, deren Produkte als Zerfall großer vorangegangener Kunstleistungen angesehen würden, »aber doch der Anfang zu etwas Neuem«<sup>32</sup> waren.

28 Anna Seghers: Der Ausflug der toten Mädchen. In: Erzählungen 1926–1944. S. 332.

29 Anna Seghers: Hier im Volk der kalten Herzen. Briefwechsel 1947. Hrsg. von Christel Berger. Berlin 2000. S. 119 (Brief vom 7.8.1947 an Irene With).

30 Siehe Brief an Georg Lukács vom 28.6.1948. In: Anna Seghers: Über Kunstwerk und Wirklichkeit. IV. Ergänzungsband. Hrsg. von Sigrid Bock. Berlin 1979. S. 154.

31 Bertolt Brecht: Arbeitsjournal 1938–1955. Hrsg. von Werner Hecht. Berlin, Weimar 1977. S. 431 (Eintragung vom 4.11.1947).

Was sie hier über den Übergang von der antiken zur mittelalterlichen Kunst sagt, beschreibt mutatis mutandis ihre eigene Situation nach der Rückkehr. Das Neue – bereits 1948 versucht sie, deutsche Nachkriegseindrücke episch zu formen, aber das Ergebnis sind lediglich Fragmente, die niemals weitergeführt werden. Als Erfahrung vermerkt sie: »Die Welt [...] zu der ich gehörte, war mir als Künstler noch unfassbar. [...] Sie war noch nicht ausdrückbar, noch nicht aufschreibbar.«<sup>33</sup> Ein Scheitern also zunächst, aber Anna Seghers gibt nicht auf. Sie schreibt 1949 die Erzählung »Die Rückkehr« und 1950 die sechs »Friedensgeschichten« – ein bescheidener Anfang, der Niveauunterschied zu den vorangegangenen Erzählungen war groß. Sie hat diese Arbeiten erst 1953 an die Öffentlichkeit gegeben. Schon 1949 dann beginnen die Recherchen für den ersten der beiden Romane, denen sie in den fünfziger und sechziger Jahren ihre Hauptarbeitskraft widmete, für »Die Entscheidung«. All dies macht klar: Anna Seghers war gewillt, nach den Jahren der Heimatlosigkeit hier endlich wieder Wurzeln zu schlagen und diese neue, widerspruchsvolle, sich ihr nur zögernd erschließende Realität als den wichtigsten Gegenstand ihres Schaffens zu erobern.

Von Heimkehr oder doch von Rückkehr ist in diesen Werken überall die Rede. Werner Funk, der Held der Erzählung »Die Rückkehr«, kehrt gleich zweimal heim: aus russischer Kriegsgefangenschaft und dann aus dem Westen Deutschlands – in »eine Welt mit neuen Lebensgesetzen und neuen Zielen und Plänen«,<sup>34</sup> wie es heißt. Auch drei der sechs »Friedensgeschichten« sind Heimkehrgeschichten. In dem Roman »Die Entscheidung« führen die Wege wichtiger Figuren ebenfalls zurück: aus dem Exil, aus Krieg und Kriegsgefangenschaft, aus politischer Haft. Wo diese Figuren ankommen, herrschen zwar keine idyllischen Verhältnisse, aber das Bemühen der Autorin ist doch deutlich, in den Schlußpartien etwa der Erzählung »Der Mann und sein Name« und der beiden späten Romane Widersprüche einzuebnet, optimistisch stimmende Perspektiven aufscheinen zu lassen.

---

32 Anna Seghers: Brief an Georg Lukács vom 28.6.1938. In: Anna Seghers: Aufsätze, Ansprachen, Essays 1927–1953. S. 77.

33 Zitiert bei Inge Diersen: Jason 1948 – Problematische Heimkehr. In: Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft Berlin und Mainz 1/1992. Berlin, Weimar o. J. (1992). S. 109.

34 Anna Seghers: Die Rückkehr. In: Anna Seghers: Erzählungen 1945–1951. Berlin, Weimar 1951. S. 240.

Dann aber beginnt im Seghersschen Schaffen etwas anderes. Eine kurze Formel bietet sich dafür an: Die zentripetalen Bewegungslinien in ihrer Epik werden mehr und mehr von zentrifugalen abgelöst. Man ist versucht, die beiden ersten Sätze aus der Erzählung »Überfahrt« programmatisch zu verstehen; sie lauten: »Mit einer Abfahrt ist nichts zu vergleichen. Keine Ankunft. Kein Wiedersehen.«<sup>35</sup> Abfahrt – nicht mehr Heimfahrt; jener »angeborene Wunsch nach Fahrt, den man nie stillen kann«<sup>36</sup>, scheint nun wieder durchzubrechen, von dem im »Ausflug der toten Mädchen« einmal gesprochen wurde. Eine neue Konstellation also, die man als Aufbruch oder, mit einer älteren Seghersschen Formulierung, als ein »In-Bewegung-Gehen des menschlichen Schicksals«<sup>37</sup> bezeichnen könnte. Sie prägt sich das erste Mal in dem Band »Die Kraft der Schwachen« (1966) aus, wirkt aber weit darüber hinaus und hat für beträchtliche Teile des Seghersschen Spätwerks insgesamt Bedeutung. Eine neue Konstellation, und mit ihr eine veränderte, sich noch einmal neu formierende Anna Seghers: eine Autorin, die es drängt, mit ihren Gestalten ins Unbekannte, Ungebahnte, Ungesicherte aufzubrechen, und die ihre Leser auffordert, sich mit ihr auf den Weg zu begeben. Damals stand sie im siebenten Lebensjahrzehnt.

Aufbruch, In-Bewegung-Gehen, Unterwegssein: Diese Phänomene erscheinen in den späten Seghersschen Erzählungen in großer Variationsbreite. Da wird das Fluchtmotiv weitergeführt: in »Heimkehr des verlorenen Volkes«, wo sich ein ganzes Volk auf eine jahrhundertelange Odyssee begibt; in »Wiedersehen« – hier wird die Flucht einer russischen Mutter mit ihren vier Kindern durch chaotische Kriegswirren thematisiert; in »Das Schilfrohr« verbirgt sich ein deutscher Widerstandskämpfer vor seinen Verfolgern; in »Steinzeit« – der Leser folgt einem amerikanischen Luftpiraten auf seinen abenteuerlichen Wegen durch den halben südamerikanischen Subkontinent. Ein anderes, uns bereits bekanntes Motiv begegnet hier gleichfalls wieder: Der Aufbruch aus dem »gewöhnlichen Leben«. Das betrifft Agathe Schweigert und ihre Suche nach dem verschollenen Sohn, den mexikanischen Töpfer Benito, der sich auf den Weg macht, um das für seine Kunst unersetzbare »wirkli-

35 Anna Seghers: Überfahrt. In: Anna Seghers: Erzählungen 1963–1977. Berlin, Weimar 1977. S. 279.

36 Anna Seghers: Der Ausflug der toten Mädchen. In: Erzählungen 1926–1944. S. 354.

37 Anna Seghers im Gespräch mit Christa Wolf, 1965. In: Anna Seghers: Aufsätze, Ansprachen, Essays 1954–1979. S. 412.

che Blau« zu finden. Auch die Erzählung »Der Führer« ordnet sich mittelbar in diesen Zusammenhang ein: Die drei Offiziere der italienischen Okkupationsarmee, die hier in der äthiopischen Felswüste dem Trugbild einer Goldader nachjagen, haben alle Sicherheiten hinter sich gelassen.

Ich habe diese Auflistung vorgenommen, um etwas sichtbar zu machen, was durch das Titelmotiv von der Kraft der Schwachen eher verborgen wird: die enorme Dynamik, die sich hier entfaltet. Dabei trifft man, thematisch betrachtet, zunächst einmal auf manches vertraut Anmutende, dem man bei Anna Seghers schon anderswo begegnet ist. In »Agathe Schweigert« bildet der Spanienkrieg den Hintergrund, in »Steinzeit« der Vietnamkrieg, in »Das Wiedersehen« die deutsche Okkupation der Sowjetunion; das mexikanische Milieu in der »Heimkehr des verlorenen Volkes« und in »Das wirkliche Blau« war Anna Seghers aus eigenem Erleben bekannt. Zugleich aber fällt auf, daß Schauplätze und historische Situierung dieser Erzählungen weit auseinander führen und daß jetzt auch vorher nie berührte Milieus erscheinen. Das betrifft die äthiopische Szenerie in »Der Führer«, die in den Dämmer frühgeschichtlicher Zeit gehüllte nordische Landschaft in »Tuomas beschenkt die Halbinsel Sorsa« und die präkolumbianische Ausgangssituation in der »Heimkehr des verlorenen Volkes«. Noch weiter aus dem Rahmen fallen die »Sagen von Unirdischen«, die Anleihen bei der Science-Fiction-Literatur nehmen. Auch hier gibt es plötzliche Aufbrüche, Verschollensein, Zugrundegehen in der Fremde, aber die manche Figuren umtreibende »unerklärbare, uneindämbare Unruhe«<sup>38</sup> hat ihren Ursprung auf einem anderen Stern. Alles in allem: Der Eindruck drängt sich auf, die Dichterin sei darauf aus, Schicksale und Gestalten zu ersinnen, mit denen sie selber in die Ferne aufbrechen konnte. Denn nur in ihrer Imagination treffen diese thematisch so weit auseinanderliegenden Erzählungen wieder aufeinander, oder besser gesagt, von hier gehen sie aus.

Es gibt noch andere Gemeinsamkeiten dieser Geschichten. Was sie beschreiben, sind keine überschaubaren Reisen oder Wanderungen, die auf direktem Wege zu einem vorher bestimmten und bekannten Ort führen. In allen Fällen liegt das Ziel im Ungewissen, manchmal im Aus-

---

38 Anna Seghers: Sagen von Unirdischen. In: Anna Seghers: Erzählungen 1963–1977. S. 448.

weglosen, erweist sich auch als Schimäre, zerrinnt. Weiter fällt auf: Jede dieser Reisen führt über weite, ja riesige Strecken und eine kaum übersehbare Zahl von Zwischenstationen, oft genug auch über Um- und Irrwege, durch Situationen der Orientierungslosigkeit und akuten Gefahr. Um noch einmal auf die Erzählung »Das Wiedersehen« aus dem Band »Die Kraft der Schwachen« zurückzukommen: Die Fluchtwege dieser russischen Mutter mit ihren vier Kindern sind genau nachzuverfolgen, sie führen von Shitomir über Rostow nach Baku und endlich nach Moskau. Das sagt dem geographisch nicht Bewanderten zunächst wenig. Nimmt man den Atlas zur Hand, so kommt man auf eine Entfernung von 4000 Kilometern oder mehr, die sich sicher noch vergrößert, rechnet man die Bedingungen eines zerstörten Verkehrsnetzes und der Unwägbarkeiten des Krieges hinzu. – Agathe Schweigert: Das Schicksal dieser ältlichen, in engen Verhältnissen lebenden Kurzwarenhändlerin aus einer rheinischen Kleinstadt spannt einen geradezu phantastisch anmutenden Bogen. Als sie ihren Laden hinter sich abschließt, hat sie nicht mehr als eine vage Vermutung, wo ihr Sohn sich befinden könnte. Als sie in Spanien endlich seine Spur findet, erhält sie wenig später die Nachricht, er sei im Kampf gegen Franco gefallen. Ihr weiterer Weg ist derjenige der Flüchtlingsmassen, die das Franco-Regime aus dem Lande treibt. Anna Seghers trifft die »kleine, dünne Frau«<sup>39</sup> mit dem grauen Haar, so ist in der Erzählung zu lesen, im Frühjahr 1941 auf einer Antillensinsel, als einzige Deutsche unter Spaniern; über ihr weiteres Schicksal wisse sie nichts. Gewiß, ihre große Reise hat der Agathe Schweigert auch Gewinn gebracht. Ihr ist das geschehen, was Anna Seghers zwanzig Jahre zuvor in ihrem Aufsatz »Frauen und Kinder in der Emigration« über deutsche Emigranten schrieb: Auch sie hatte »viele gefunden und vieles gewonnen, [...] wovon sie früher nicht einmal wußte(n), daß es das gab«,<sup>40</sup> Solidarität, eine nie erwartete Ausweitung ihres Horizonts und Lebensanspruchs. Aber der Preis dafür war hoch, der Schluß der Erzählung läßt das anklingen. Er ist offen, ohne Trost und Verheißung – hier wird nichts mehr geglättet.

Wird Agathe Schweigert denn endlich einmal ankommen, und wo?

---

39 Anna Seghers: Agathe Schweigert. Ebenda. S. 31.

40 Anna Seghers: Frauen und Kinder in der Emigration. In Anna Seghers – Wieland Herzfelde. Ein Briefwechsel. 1939–1946. S. 119.

Endet ihr Weg im Unauffindbaren? Dieses Wort fällt hier nicht, wohl aber in der »Heimkehr des verlorenen Volkes«. »Sie wurden unauffindbar«<sup>41</sup> heißt es über die Flucht dieses mittelamerikanischen Indianervolkes. Verfolgt von den Konquistadoren und deren Nachkommen, lebt es auf seiner jahrhundertelangen Odyssee durch den tropischen Urwald zeitweise »in dem grünen Walddampf wie ein Mückenschwarm«,<sup>42</sup> vergessend, daß es den Himmel mit der Sonne und den Sternen, das Meer gibt. An dieser Erzählung wurde oft das märchenhafte Ende, die glückliche Heimkehr des verlorenen Volkes in seine angestammte Heimat, hervorgehoben. Man sollte darüber nicht vergessen, daß dem eine Schilderung von Heimatlosigkeit und Entwurzelung, ohnmächtigen Ausgesetzt- und Getriebenseins vorangeht, die ihresgleichen sucht. Eine Variante dieser Problematik bietet die Erzählung »Der Führer«. Die Exkursion der drei italienischen Militärs durch die äthiopische Gebirgswüste dauert nur drei Tage, aber sie werden durch Schrecken geführt, die dem Danteschen Inferno gleichen. Und sie nun enden auch im Unauffindbaren.

Was sind das eigentlich für Figuren, die Anna Seghers auf diese selten glücklich endenden, manchmal ins blanke Nichts führenden Reisen schickt? Dem Typ des Einzelgängers oder Außenseiters, des heimatlosen Vaganten, wie er von Grubetsch oder Woynok oder auch von Lieven vertreten wurde, gehören sie nicht an. Es sind ganz gewöhnliche Menschen, die aus zwingenden, zumindest gut verständlichen Gründen aus ihrem Alltag aufbrechen, mögen ihre Motive auch auf sehr unterschiedlichen Wertebenen angesiedelt sein. Die Besessenheit, mit der der Künstler-Handwerker Benito nach dem wirklichen Blau sucht, ist etwas anderes als die Goldgier der italienischen Eroberer in der äthiopischen Novelle. Aber nicht alles, was in diesen Geschichten erzählt wird, paßt sich dem in plattem Sinne Verständlichen an. Was zum Beispiel treibt den Helden der Erzählung »Tuomas beschenkt die Halbinsel Sorsa« immer weiter ins Unbekannte hinaus? Auch über dieses Prosastück weiß man bisher wenig, und nichts darüber, wie Anna Seghers zu diesem aus ihrem Werk scheinbar völlig herausfallenden Sujet gekommen ist. Bittere Not bewegt diesen Tuomas zunächst, er lebt irgendwo und irgendwann im nördlichen Europa. Seine Familie würde verhungern, wenn er

---

41 Anna Seghers: Die Heimkehr des verlorenen Volkes. In: Anna Seghers: Erzählungen 1963–1977. S. 176.

42 Ebenda. S. 178.

nicht seine bescheidene Handelsware in reicheren Landstrichen an den Mann brächte. Das ist nachvollziehbar, aber Tuomas muß zuerst als eine Segherssche Figur begriffen werden, die sich nach den Gesetzen der Seghersschen Welt bewegt. In dieser Welt gibt es immer noch oder wieder, wie schon vierzig Jahre zuvor in »Grubetsch«, die Spannung zwischen Enge und Weite, gewöhnlichem und gefährlichem Leben, was hier bedeutet: den Kontrast zwischen der erbärmlichen Höhle, in der Tuomas und seine Familie leben, und der unermeßlichen Landschaft, die sich vor dem Wandernden ausbreitet. Diese Landschaft ist flach, aber sie verbirgt sich vor ihm immer wieder durch Bodenwellen und unergründliche, ihm unheimliche Wälder. Es ist mehr als die blanke Not, was ihn weitertreibt. Die Leidenschaft des Entdeckers, das Geheimnis der Ferne zu entschleiern? Das Bedürfnis, seine heruntergekommene Sippe endlich hinter sich zu lassen? All das mag sein, aber letztlich erscheint er als Gefäß der uneindämmbaren Unruhe, die seine Schöpferin erfüllt. Dieses unausgesetzte Vordringenwollen (oder ist es insgeheim eine Flucht?) bringt ihn, ich zitiere einige Formulierungen, bis an den »Rand aller menschlichen Siedlungen«, bis an das »allerletzte einsame Gehöft«, »bis zum undurchdringlichen ewigen Wald. Dort war noch nie ein Mensch gewesen«.<sup>43</sup> Er stößt noch weiter vor, findet endlich freundliche Menschen und Hilfe. Mit unverhofftem Gewinn kehrt er zurück, aber auch diese Geschichte endet ohne Verheißung, ja mit unüberhörbarer Bitterkeit. Von einer weiteren Handelsreise kommt Tuomas nicht wieder, und man vergißt ihn schließlich, den Wohltäter seines Volkes.

Die Erzählung »Tuomas beschenkt die Halbinsel Sorsa« wurde bereits vor 1964 geschrieben, »Steinzeit« erschien 1975 und gehört zu den letzten Seghersschen Arbeiten überhaupt. Beide Werke liegen auch thematisch gesehen weit auseinander: »Steinzeit« führt in die frühen siebziger Jahre unseres Jahrhunderts mit dem geschichtlichen Hintergrund des Vietnamkrieges. Trotzdem ähneln sie sich in einer wichtigen Beziehung, in ihrer Bewegungslinie. Zwar hat das Motiv für die ruhelose Wanderschaft des Vietnam-Veteranen Gary mit dem des Tuomas nichts zu tun – der Luftpirat und Erpresser glaubt sich vom FBI verfolgt –, aber eben dieses Motiv tritt im Verlauf der Handlung zunehmend in den Hintergrund. Was diesen Gary dazu bewegt, immer wieder die Brücken hinter sich abubrechen und menschliche Bindungen rigoros zu zerreißen, ist

---

43 Anna Seghers: Tuomas beschenkt die Halbinsel Sorsa. Zitate ebenda. S. 142, 150.

mit rationalen Gründen zuletzt kaum noch zu erklären. Immer stärker bestimmt dagegen der oftmalige, sich am Ende fast panikartig beschleunigende Ortswechsel den Rhythmus des Erzählens. Nachdem Gary sich über New Orleans, Cartagena und Bogota bis in den südlichsten Zipfel Kolumbiens zur brasilianischen Grenze durchgeschlagen hat – mit allen nur denkbaren Verkehrsmitteln und auf langen einsamen Märschen durch den Urwald –, zieht es ihn wieder nach Westen, bis auf eine entlegene Hochebene, die ihm als das »Ende der Welt«<sup>44</sup> erscheint. Die Schlußphase seiner Flucht: der letzte Flugplatz, die letzte Dampferstation, die letzte Haltestelle auf der Straße, die letzten Siedlungen, das letzte erreichbare Rancho, und immer noch findet er keine Ruhe. Sein Ziel sind die »leuchtenden Eisgipfel«<sup>45</sup> der vor ihm liegenden Gebirgskette, die ihm als »Bürgen ewiger Sicherheit«<sup>46</sup> erscheinen; sie liegen in einer Zone, in der es kein Leben mehr gibt. Der entscheidende Unterschied zu der Tuomas-Geschichte aber ist: Für Gary gibt es kein Zurück mehr; wohin sollte er sich auch noch wenden. Ein grausiges Finale: Er stürzt in einen Abgrund, Geier weisen den Weg zu seiner Leiche. Auf eine weit furchtbarere Art als Tuomas ist er verschollen und vergessen. Was sich bei der Betrachtung der anderen Erzählungen schon andeutete, wird hier vollends klar: Diese Prosa hat einen doppelten Boden. Es geht hier um mehr als ein Einzelschicksal – eine parabolische Ebene öffnet sich, auf der über Weg und Ziel des Menschen unserer Zeit generell verhandelt wird.

»Steinzeit« ist ein großes, problemreiches Stück Literatur, das mit der Hervorhebung dieses einen Aspekts längst nicht ausgeschöpft ist. Es kam mir aber darauf an zu zeigen, daß die sich seit Beginn der sechziger Jahre im Seghersschen Werk neu entfaltende zentrifugale Dynamik erst in dieser Erzählung der Vierundsiebzigerjährigen ihren Gipfel erreicht. Das ist eine Motivlinie, die Anna Seghers selber nie kommentiert oder auch nur erwähnt hat, weder in ihren Selbstaussagen, etwa in ihren Interviews, noch in ihrer Publizistik. Man wäre allerdings auch schlecht beraten, wollte man diese als verbindliche Maßstäbe für die Interpretation ihrer epischen Arbeiten nehmen. Ihre Erzählungen wissen mehr, loten tiefer, sie dringen in Schichten vor, die von ihrer Publizistik überhaupt nicht berührt werden und auch in ihren zahlreichen Interviews

---

44 Anna Seghers: Steinzeit. Ebenda. S. 578.

45 Ebenda. S. 579.

46 Ebenda. S. 575.

nirgends zur Sprache kommen. Sie bringen Verborgenes ans Licht, mit Mitteln, über die allein die Kunst verfügt, und auf deren Ebene. Das betrifft in unserem Fall die Dynamik der Bewegungslinien ihrer späten Prosa. Es handelt sich hier nicht um Nebensächlichkeiten, sondern um grundlegende Strukturen des epischen Gefüges, die Träger wesentlicher Bedeutungen sind. Klartext bieten sie allerdings nicht wie etwa die berühmten Schlußsätze des »Siebten Kreuzes«, die die Botschaft des Romans zur Sentenz verdichten. Sie belassen dieser Prosa die Aura des Geheimnisvollen, schwer Auszudeutenden – darin besteht ihr Reiz und ihre Schwierigkeit für den Interpreten. Es gibt wohl nur wenige Autoren, die solch eine assoziationsreiche Atmosphäre mit solcher Sparsamkeit der künstlerischen Mittel zu schaffen vermögen. Von Assoziationen aber lebt jede Kunst, wie Anna Seghers einmal bemerkte.<sup>47</sup>

Das alles macht es natürlich nicht überflüssig, sich um ein tieferes Verständnis dieser Motivik von Aufbruch, Unruhe, Flucht und Wanderschaft zu bemühen. Man hat Anna Seghers zuweilen – vor allem im Zusammenhang mit ihrer Erzählung »Das wirkliche Blau« – in der Nachfolge romantischer Traditionen gesehen, handelt es sich darum? Auch den Romantikern war die Sehnsucht nach der Ferne vertraut, das ist zur Genüge bekannt. Vergewenigt man sich aber etwa den romantischen Wandertypus des fahrenden Gesellen, wie ihn Tiecks Franz Sternbald oder Eichendorffs Taugenichts verkörpern, so ist wohl vor allem ein immenser Abstand zu den Seghersschen Gestalten zu konstatieren, wenn nicht ein Abgrund. – Ein anderer Ansatz: Man könnte versucht sein, einen direkten Zusammenhang zwischen der grenzüberschreitenden Dynamik der späten Seghersschen Erzählungen und dem rigorosen Grenzregime der DDR zu vermuten – simplifizierenden Kurzschlüssen dieser Art sollte man besser aus dem Wege gehen. Allerdings ist damit die Frage, ob diese Dynamik Rückschlüsse auf die mentale, letztlich auch politische Befindlichkeit der Dichterin erlaubt, noch nicht aus der Welt. Ich verweise auf das vor einigen Jahren viel diskutierte Erzählungsfragment »Der gerechte Richter«, das auf diese Befindlichkeit ein schockierendes Licht wirft. Hier offenbart sich ein in seinen Grundfesten

---

47 Siehe Anna Seghers: Woher sie kommen, wohin sie gehen. Über den Ursprung und die Weiterentwicklung einiger Romangestalten Dostojewskis, besonders über ihre Beziehungen zu Gestalten Schillers (geschrieben auf dem Schiff zwischen Brasilien und Europa). In: Anna Seghers: Aufsätze, Ansprachen, Essays 1954–1979. S. 96.

48 Siehe Anna Seghers: Der gerechte Richter. In: Sinn und Form 42(1990)3. Siehe vor allem S. 449 und 500.

erschütterter Glaube an die Gerechtigkeit der sozialistischen Gesellschaft,<sup>48</sup> ein nicht mehr ausgleichender Utopieverlust. Das Fragment ist allem Anschein nach Anfang der sechziger Jahre entstanden – im gleichen Zeitraum entfaltete sich die von mir beschriebene zentrifugale Dynamik. Einen Schlüssel für ihre Deutung würde ich am ehesten hier, in diesem Utopieverlust, vermuten. Daß Anna Seghers das Fragment vom gerechten Richter nie publiziert hat und ähnliche Aussagen sich bei ihr nirgendwo anders finden, muß nicht bedeuten, daß sie von ihnen abgerückt wäre, und auch nicht, daß diese Problematik keine weiteren Spuren in ihrem Werk hinterlassen hätte.

Es gibt noch eine andere Möglichkeit der Deutung. Denkbar nahe liegt ja, diese weit ausgreifenden Bewegungslinien, dieses rastlose Unterwegssein in der späten Seghersschen Prosa als strukturelles Äquivalent eines nun wieder freigesetzten Potentials an Unruhe zu verstehen – jener uneindämbaren Unruhe,<sup>49</sup> von der in den »Sagen von Unirdischen« die Rede war. Hier ist an jenen Satz aus dem Brief an Jorge Amado zu erinnern, den ich zu Anfang zitierte; er brachte die eigene Unruhe zu der Dostojewskis in eine unmittelbare Beziehung. Deren Quelle aber – so stellte es Anna Seghers in ihrem Essay dar – war der Konflikt eines Dichters, der als Mann die Träume seiner Jugend ausgeträumt hatte, sie aber, trotz der Überwachung durch eine allmächtige Inquisition, nicht vergessen konnte. Man liest dazu: »Wofür er sich in seiner Jugend eingesetzt hatte, wofür er verurteilt und bis zu seinem Tode beaufsichtigt wurde, das hat er abgeleugnet, um leben zu können als Dichter.«<sup>50</sup> Kamen hier, wie vermittelt und verschlüsselt auch immer, eigene Probleme zur Sprache? Die Frage ist bei der derzeitigen Materiallage nicht hinreichend zu klären. Sie scheint mir aber nicht abwegig zu sein, denn woher sonst sollte dieses intime Verständnis für den inneren Zwiespalt Dostojewskis, den Konflikt zwischen seiner dichterischen Berufung und den Zwängen eines auf rücksichtslose Machterhaltung ausgerichteten staatlichen und ideologischen Apparats, dieses geradezu bohrende Interesse für seine Seelenqualen eigentlich herrühren?

Unruhe, zentrifugale Dynamik – das sind keine exakten Begriffe, wie

---

49 Siehe Anm. 33.

50 Anna Seghers: Woher sie kommen, wohin sie gehen. Über den Ursprung und die Weiterentwicklung einiger Romangestalten Dostojewskis, besonders über ihre Beziehungen zu Gestalten Schillers. S. 121.

ich gerne zugebe. Sie scheinen mir aber legitim zu sein gegenüber einem Werk, vor dem sich herkömmliche Kategorien schon mehr als einmal als untauglich erwiesen haben. Ich will nun versuchen, ein Resümee zu ziehen. Dazu ist ein Blick zurück nötig. Unruhe trieb schon, wie sich zeigte, die junge Netty Reiling um – bereits in ihrem Frühwerk ging es um Aufbrüche, Drang ins Weite, die Verlockung des Unbekannten. Was zunächst lediglich als Eigenart eines außergewöhnlichen Charakters erschien, erwies sich mehr und mehr als sensibles Reagieren auf einen aus den Fugen geratenen Weltzustand, ein Reflex, aus dem dann der Willen wurde, teilzuhaben an der radikalen Veränderung dieser auf den Faschismus zutaumelnden Gesellschaft. Damals warf Anna Seghers die Fesseln der Lebensform ihrer »eigenen kleinbürgerlichen Sippe«<sup>51</sup> ab. Die Richtung ihres Aufbruchs war klar: Die kreative Energie dieser jungen Frau fand in der internationalen Arbeiterbewegung ein weites, ihr gemäßes Feld. Ob ihre Visionen darin auch jederzeit und total aufgingen, ist eine andere Frage. Vor allem ihre Sagen und Legenden sprechen dafür, daß ein Überschuß, ein poetischer Erwartungshorizont blieben, die durch die reale geschichtliche Bewegung nicht abzudecken waren.

Die Situation der alternden Anna Seghers war eine ganz andere. Es mag sein, daß ihr Utopieverlust schon eine Vorahnung jenes umfassenden Zusammenbruchs des sozialistischen Gesellschaftsmodells war, der ein oder zwei Jahrzehnte später eintrat. Aber auch in dieser Situation erwies sich ihre frühe Entscheidung für den Kommunismus als unumkehrbar; eine gesellschaftliche Alternative sah sie ohnehin nirgends. Die sich in ihrem Werk neu entfaltende Aufbruchsdynamik war an keine eindeutige Zielvorstellung mehr gebunden, und nur selten gestattete sie sich Gelöstheit und Ankunft, den »erfüllten Augenblick«, um mit Ernst Bloch zu sprechen. Immer wieder entzündete sie sich an der Magie des Horizonts, jener Linie, die die Nähe von der Ferne trennt; sie drängte bis an die Grenzen der erfahrbaren Welt und über sie hinaus in Bereiche, in denen andere Gesetze gelten. Was ist mit jenem eindringlichen »Wir sind ganz nah«, »Wir sind gleich da«<sup>52</sup> gemeint, das der Todesengel Ato in der äthiopischen Novelle »Der Führer« den italienischen Okkupanten am Ende ihrer gespenstischen Wanderschaft so lockend ver-

---

51 Siehe Anm. 18.

52 Anna Seghers: Der Führer. In: Anna Seghers: Erzählungen 1963–1977. S. 44f.

heißt? Die versprochene Goldader ist es sicher nicht. Was hat es mit jenem »Drüben« auf sich, nach dem Marie aus »Transit« fragt: »Dort drüben. Wenn alles vorbei ist [...] Gibt es dort drüben ein Wiedersehen?«<sup>53</sup> Sollte das wirklich nur Amerika sein, das Exil jenseits des Ozeans, auf das sich die Hoffnungen der Flüchtlinge in Marseille richten?

Eine Bemerkung zum Schluß. Vom »Grubetsch« des Jahres 1926 bis zur »Steinzeit« von 1975: Ich habe versucht, Motive und Werkstrukturen herauszuarbeiten, die bisher kaum wahrgenommen wurden. Dieses Verfahren mag ungewöhnlich erscheinen, hat aber den Vorzug, einiges mehr von dem ans Licht zu heben, was wir als das unverwechselbar Segherssche in der Sicht auf Welt und Menschen empfinden. Und außerdem: Auch wenn diese Linie die großen historischen Zusammenhänge oft nur mittelbar tangiert, sie hat mehr mit der Geschichte dieses »Jahrhunderts der Extreme« zu tun, als auf den ersten Blick sichtbar ist. Alle diese Flüchtenden und Verfolgten, diese von Unruhe Getriebenen und Unruhe Stiftenden, diese Heimatlosen, diese Menschen auf der Suche nach dem, »was für immer vorhält«,<sup>54</sup> sind so nur im Jahrhundert der Seghers denkbar, sie gehören mit zu seiner inneren Geschichte. Kein anderer Schriftsteller aus unserem Land hatte ein solches Gespür für sie, eine solche Nähe zu ihnen. Das macht, Anna Seghers trug diese nie versiegende Unruhe in sich selber: Sie, das junge Mädchen, das, auf der Rheinbrücke stehend, sehnsüchtig dem großen Strom nachblickte; die junge Frau, die sich den »Gefährten« anschloß, mit ihnen Verfolgung und Exil teilte; die alte Dichterin, die sich von den falschen Bildern einer obrigkeitlich kultivierten Saturiertheit des Angekommenseins nicht täuschen ließ, sondern ihnen ihr poetisches Konzept entgegenstellte – unaufdringlich und geduldig, auf die Macht der Dichtung hoffend.

### *Nachbemerkung*

Die in dieser Arbeit beschriebene zentrifugale Dynamik bricht vor Anna Seghers' letztem Buch, der Sammlung »Drei Frauen aus Haiti«, unvermittelt ab. Auch in der ersten dieser drei Geschichten, die »Das Versteck« heißt, wird noch einmal eine Flucht geschildert. Aber die Flüchtende, ein Indianermädchen aus der Zeit des Kolumbus, das von dem Schiff der Konquistadoren flieht, kommt nicht weit. Ihr Weg endet in ei-

53 Anna Seghers: Transit. S. 232.

54 Ebenda. S. 117.

55 Siehe dazu Friedrich Albrecht: Das letzte Buch. Zu Anna Seghers' Zyklus »Drei Frauen aus Haiti«. Weimarer Beiträge 45(1999)3. S. 353ff.

ner Höhle, die aus einer Obhut zum Ort lebenslanger Gefangenschaft wird.<sup>55</sup>

HORST NALEWSKI

## **Anfangen – Enden: Eine Beobachtung zur Komposition in Erzählungen von Anna Seghers**

Vorbemerkung: Dieser Beitrag basiert auf einer Untersuchung, die 25 Jahre zurückliegt.<sup>1</sup> Im Lichte der Erfahrung eines Vierteljahrhunderts sieht man sich veranlaßt, mehr die Prämissen der eigenen Interpretation als die Weltdeutung der Dichterin in Frage zu stellen.

Von der »Dichterin« Anna Seghers zu sprechen, drängt sich uns auf, weil, wie sich zeigen wird, der Ausgang ihrer über fünfzig Erzählungen sich nicht in Gewißheiten verfestigt, sondern in Offenes hinausweist. Das Erfahrene und Imaginierte und das so Erzählte verdichtet sich in einem Bild, einer Metapher, einer Sentenz, was alles in den Prozeß, der Zukunft wird, hineinreicht und die Spezifik von Dichtung unterstreicht.

Anna Seghers ist mehr als die Chronistin dieses Zeitalters; gerade in ihren Erzählungen. Sie umfassen, anders als ihre Romane, die ganze menschheitliche Zeit-Dimension: Den Mythos und das Märchen, die Vorzeit und die Antike, das Mittelalter und die Renaissance, die Zeit der Französischen und der Oktober-Revolution, unser Jahrhundert bis in die Gegenwart. Sie spielen auf vier Kontinenten, in etwa zwanzig Ländern, und sie binden sich immer an individuelle Schicksale, die ihrerseits verwoben sind in die Koordinaten einer erkennbaren Welt.

Möglicherweise war es die vielfältige Geschichtsnähe im Werk Anna Seghers', die den Interpreten in die Vorstellung versetzte, dieses Werk einer Geschichts-Auffassung deckungsgleich machen zu können, die von der Überzeugung ausging, daß der Geschichtsprozeß gesetzmäßig und objektiv verlief und daß das 20. Jahrhundert das Jahrhundert des weltweiten Übergangs in eine sozialistische Gesellschaft war.

---

<sup>1</sup> Horst Nalewski: Anfang-Ende-Relation in Erzählungen von Anna Seghers. In: Weimarer Beiträge 21(1975)11. S. 35–55.

Und so wurde uns im Jahr 1975 zur Prämisse der Interpretation die Meinung: »Zeugnis für die Epoche abzulegen, das bedeutete für Anna Seghers von Anfang an nicht, einer bürgerlich-kleinbürgerlichen Welt [...] das Gepräge zu geben [...], sondern sich an die historischen Kräfte und Tendenzen zu binden, die im Gegenwärtigen [...] die Kraft der Überwindung eben jener Welt objektiv darstellten: das Proletariat, die Arbeiterklasse und ihre Partei.«<sup>2</sup> Man stützte sich in solcher Prämisse auf die Feststellung von Paul Rilla, der 1950 mit gewiß historischer Berechtigung hatte sagen können: »Indem sie [Anna Seghers, H. N.] Partei der objektiven gesellschaftlichen Vorgänge ergriff, schuf sie eine Prosa, die von der Wirklichkeit gesetzt war und wertsetzend die Wirklichkeit ordnete. Die sozialistische Parteinahme, mit der sie sich der Zeitinhalte bemächtigte, war die Gewähr, daß ihre Epik sich nicht am Rande einer gesellschaftlichen Scheinbarkeit abspielt, vielmehr die entscheidenden Positionen des Zeitvorgangs besetzt hält.«<sup>3</sup>

Beiden Behauptungen immanent war eine aus einem erfahrenen Geschichtsverlauf in die Literatur projizierte künftige Verlaufs-Vorstellung; der Literatur wurde so Wesentliches von ihrem Eigenwert genommen. Sie schien die Widerspiegelung eines objektiven Prozesses zu sein. Dabei hatte Werner Krauss in eben jenem Jahr 1950, wohl warnend nach zwei Seiten, konstatiert: »Es ist klar, daß eine Literaturgeschichte nicht ohne Schaden an der Geschichtlichkeit der literarischen Phänomene vorbeisieht. Das Problem, wie Dichtung in die Zeit gesenkt ist, steht daher im Zentrum aller ernststen literaturwissenschaftlichen Diskussion.«<sup>4</sup> (Wohlgermerkt: Werner Krauss spricht von Dichtung, die »in die Zeit gesenkt ist« (Hervorheb. H. N.), nicht »versenkt«, von Geschichte »verschlungen«, durch sie einzig verstehbar!)

Die Dinge sind äußerst kompliziert; wem von uns wäre nicht bewußt, sich hier auf ganz ungesichertem Terrain zu bewegen. Der absurden These vom »Ende der Geschichte«, nun am Ende des 2. Jahrtausends (so der amerikanische Politologe Francis Fukoyama 1989), werden wir uns nicht anschließen. Eric Hobsbawm beendet seine fulminante Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts mit den folgenden Sätzen: »Wir wissen

---

2 Ebenda. S. 35.

3 Ebenda. S. 36. Paul Rilla: Die Erzählerin Anna Seghers. In: Literatur, Kritik und Polemik. Berlin 1950. S. 206.

4 Werner Krauss: Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag. In: Werner Krauss: Zur Dichtungsgeschichte der romanischen Völker. Leipzig 1965. S. 30.

nicht, wohin wir gehen. Wir wissen nur, daß uns die Geschichte an diesen Punkt gebracht hat, und wir wissen auch, weshalb [...] Doch eines steht völlig außer Frage: Wenn die Menschheit eine erkennbare Zukunft haben soll, dann kann sie nicht darin bestehen, daß wir die Vergangenheit oder Gegenwart lediglich fortschreiben. Wenn wir versuchen, das dritte Jahrtausend auf dieser Grundlage aufzubauen, werden wir scheitern. Und der Preis für dieses Scheitern, die Alternative zu einer umgewandelten Gesellschaft, ist Finsternis.«<sup>5</sup>

Ende der Vorbemerkung. Sie wollte ein Unbehagen am Geschichtsverstehen artikulieren und zu einer selbstbedürftigen Einsicht verhelfen, daß Geschichte in jenem linearen, objektiven und gesetzmäßigen Prozeß, in die Zukunft projiziert, nicht zu begreifen ist. Uns scheint, daß bedeutende Literatur sich immer jenseits eines solchen Verstehens ereignet hat. Allerdings werden die mit ihr Befassten nicht umhin kommen, die in die Dichtung »gesenkte Zeit« – um Werner Krauss abzuwandeln – kunstspezifischer und gegebenenfalls auch kritischer anzuschauen.

Wir kommen zum Thema. Die Erzählung stellt Gattungsbezeichnung und Oberbegriff dar; denn Novelle, Chronik, Bericht, Anekdote z.B. sind Erzählungen, und die Erzählung selbst kann Tendenz oder Elemente einer Novelle, Chronik, eines Berichts oder einer Anekdote in sich bergen, wie es in den Segher'schen Erzählungen immer wieder der Fall ist. Während der Roman eine Welt von Erfahrenem und Erlebtem darbietet, beschränkt sich die Erzählung auf eine Erfahrung, oftmals auch nur auf eine Gestalt im Mittelpunkt. Der Kunstverstand, den eine gute Erzählung nötig macht, muß nicht geringer sein als der, den ein Romaner aufzubringen hat, da die Schwächen künstlerischer Gestaltung in einer Erzählung vielleicht deutlicher zutage treten, als sie sich in der Fülle von Wirklichkeit, Gestalten und Problemen eines Romans verbergen können.

Die Sicherheit des Erzählers in der Wahl des Ausschnitts aus einem komplexen Geschehen, seine Fähigkeit der Konzentration dieses Ausschnitts auf das Wesentliche, die Varianten formaler Gestaltung gerade bei einem umfangreichen Erzählungs-Werk, das scheinen einige Voraussetzungen der Gattung zu sein. Erzähl-Anfänge sind schon wiederholt

---

5 Eric Hobsbawm: Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts. München 1995. S. 720.

untersucht worden,<sup>6</sup> kaum jedoch ihre Relationen zum Ende. Auf den ersten Blick möchte man da auch nur Selbstverständliches vermuten: Die Rundung einer Erzählung müßte, wie ein Kreis sich schließt, das Ende wieder zum Anfang finden lassen. Das Ausschnitthafte einer Erzählung müßte am Anfang das Ende mitwissen, also Akzente setzen: Andeutung, Vorausdeutung, auffallend möglicherweise erst im Verlauf des Lesens oder nach seinem Abschluß. Endlich müßte die notwendige Zielstrebigkeit einer Erzählung von Anfang an alles Beiläufige oder Sich-Verselbstständigende meiden, vielmehr schon dort in Wort, Wendung, Motiv oder Sentenz Verweisungscharakter für den Verlauf und für das Ende haben. Dies scheint genrespezifisch zu sein, birgt aber zahlreiche Varianten in sich, die auch die Anfang-Ende-Relation berühren.

All das hier Gesagte kann an Erzählungen von Kleist, Keller, der Droste, Stifter, Hesse, Thomas Mann bis zu Kafka verifiziert werden. Dazu haben wir keinen Raum. Es bleibt der Verweis auf die erstgenannte Untersuchung. Hier wird lediglich von fünf Erzählungen die Rede sein.

»Grubetsch« (1926). Der verzweiflungsvoll-sehnsüchtige Ausdruck der ersten beiden Seiten, daß dies Hinterhof-Milieu doch nicht alles sein kann, kulminiert in der Reflexion: »Was ist das, ein Unglück? dachte Anna. Ist es wie der Hof dort unten und wie das Zimmer dort hinten? Oder gibt es auch noch andere Unglücke, rote, glühende, leuchtende Unglücke? Ach, wenn ich so eins haben könnte!«<sup>7</sup> Das Unglück kommt in der Person Grubetschs, verkörpertes Abenteuer, Ferne. Er stürzt ins Unglück Sebald, Katharina, Anna Marie, Martin, schließlich sich selbst. Es bleibt am Ende der Erzählung eine Erwartung, die ganz der am Anfang gleicht: »[...] höchstens wartete irgendwo irgendein junges Ding auf einen roten Fleck im grauen Pflaster, auf einen Ton in der Stille, auf ein Ereignis, das aus der Luft bricht wie ein Traum aus dem Schlaf, auf irgend etwas, mochte es sein, was es wollte, selbst ein Unglück.«<sup>8</sup> Nur insofern das Verlangen nach »selbst einem Unglück« eine unbestimmte

6 Hans-Heinz Holz: Macht und Ohnmacht der Sprache. Frankfurt am Main, Bonn 1962 (bes. zu Heinrich von Kleist); Wolf-Dietrich Rasch: Das Problem des Anfangs erzählender Dichtung. Eine Beobachtung zur Form der Erzählung um 1900. In: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Stuttgart 1967 (bes. zu Arthur Schnitzler, Thomas und Heinrich Mann, Rainer Maria Rilke).

7 Anna Seghers: Der Bienenstock. Gesammelte Erzählungen in drei Bänden. Berlin 1963. Bd. 1. S. 6f.

8 Ebenda. S. 63.

Sehnsucht in sich barg, wurde die Umklammerung einer gnadenlos statischen Welt für einen Moment vergessen. Dieses paradoxe Motiv bleibt bedeutsam, markiert es doch von Anfang an, wie uns scheint, einen Abstand zu Kafka und eine Keimform nachfolgender Entfaltungen.

»Sagen von Artemis« (1937). Seit dieser Erzählung wird Sagenhaftes zum Bestandteil des Erzählungswerkes von Anna Seghers. Es variiert ins Mythische, Phantastische, Wunderbare, bleibt der Realität jedoch verpflichtet, vertieft sie, indem ein menschheitlicher Sinn zum Aufleuchten gebracht wird. Die Sagen von Artemis appellieren durchs Wunderbare an Grundkräfte des Menschen. Dies scheint – bedenkt man das Erscheinungsjahr der Erzählung: 1937 – geschichtlich verursacht, reicht aber weit darüber hinaus. Es ist die Göttin, die den Zweifelnden mahnt und bestärkt: »Wann? Wann? Dann, wenn Tausende von euch die Geduld verloren haben für was nicht alles. Ihr pflegt ja zuerst die Geduld zu verlieren, dann den Glauben, dann die Sache selbst [...] Wenn es irgendwo einen Mann gibt, der den Kopf in die Hände stützt und nachdenkt, was das gewesen sein mag, Wald, wovon ihm irgendein alter Mann erzählt hat, früher hätte es das noch gegeben. Und er stützt den Kopf in die Hände, und er steckt die Finger in die Ohren – dann leuchte ich ebenso auf, dann ist meine Macht ebenso ungebrochen wie zu der Zeit, als die ganze Erde von einer Wildnis bedeckt war, die noch keine Axt berührt hatte.«<sup>9</sup>

Die Runde von Jägern, in der die Sagen von Artemis erzählt werden und deren einer, der Jüngste, bereit gewesen wäre – so der Eingangssatz –, sein Leben herzugeben dafür, die Göttin einmal zu sehen, diese Runde hatte das Wunder erlebt, ohne es zu wissen: Artemis war als die neue Magd in der rauchgeschwärzten Schenke im Wald bei ihnen gesessen, vom Anfang bis zum Ende der Erzählung, abseits in einer Ecke, roßhaarzupfend, kaum beachtet. Erst als sie hinausging, merkten die Jäger auf, danach wußten sie, was sich ereignet hatte. Es ist, als wollte die Dichterin das Wunder als eine in der Realität überstandene Gefahr erklären, von der später gesagt werden könnte, sie sei ein Wunder gewesen. Das überraschende Ende macht in einem Bogen zurück an den Anfang erst aufmerksam für eine Realität, der mit großer Selbstverständlichkeit Wunderbares innewohnen kann.

»Das Ende« (1945). In ihrer Anfang-Ende-Relation hat diese Erzählung nahezu programmatischen Charakter. Es ist die Geschichte des KZ-

---

9 Ebenda. S. 225f.

Mörders Zillich, der von einem ehemaligen Häftling, dem Ingenieur Volpert, erkannt wird und noch einmal entkommen kann. In tierischer Angst verkriecht er sich, glaubt sich ständig beobachtet, entdeckt und erhängt sich schließlich selbst. Am Anfang der Erzählung steht die Frage Volperts nach Stricken, die er zum Festzurren von Maschinenteilen braucht; er bekommt sie von dem Bauern Zillich, dessen Gesicht ihm merkwürdig erscheint. Das Betrachten dieses Gesichts und das Erinnern nach und nach lassen Sicherheit entstehen; doch dann ist es schon zu spät. Am Ende der Erzählung wird Zillich gefunden: am Strick hängend, den er um ein Fensterkreuz geschlungen hat. Betroffenheit mag nun vielleicht entstehen; dennoch ist der Schluß wie ein Versuch individueller Aufhebung der Katastrophe, in die der Faschismus Deutschland gestürzt hatte: Als der Lehrer Degreif dem 12jährigen Sohn Zillichs den Tod seines Vaters mitteilt, geschieht das: »Der Junge erstrahlte. Seine Augen glänzten auf; [...] Degreif spürte eine Regung von Bestürzung [...] Von allen Schrecken der letzten Jahre schien ihm der Freudenausbruch des Kindes der eisigste und der schneidendste. Er wollte ein Wort sagen: er schluckte es [...] Der Junge hatte nichts anderes als Schande und Ekel von seinem Vater erfahren. Der Vater hatte ihn in die Welt gesetzt und dann im Stich gelassen. Jetzt mußte ein anderer, ein fremder Vater, jetzt mußte er selbst für ihn sorgen.«<sup>10</sup> Das Ende ist zu einem neuen Anfang geworden.

»Crisanta« (1950). Das Mädchen Crisanta, elternlos auf einem Dorf bei den Gonzales aufgewachsen, arbeitet in einer Tortelleria der Stadt, liebt einen Jungen, namens Miguel, der sie auch liebt, doch, da er lernen und die Welt sehen will, sie verläßt. Dieses Mädchen kommt herunter, hat ein Kind und ein zweites, aber keinen Mann, doch es geht nicht zugrunde. Es bewahrt sich und seinem Leben eine Würde, die zutiefst anrührt, weil sie genährt wird von einem Gefühl, das ihm selbst schwer faßbar erscheint und das sich sodann aufhellt zu einem Einsehen, aus welchem ihm unmeßbare Kraft zukommt. Anna Seghers hat diesen Vorgang auf unvergleichbare Weise ins Bild gebracht. Im Anfang der Erzählung heißt es: »Crisanta hatte [...] eine Erinnerung, von der sie nie jemand 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's ihr so wohl zumute gewesen wie nie mehr später. Als sei sie allein für sich von ei-

---

10 Ebenda. Bd. 2. S. 62.

nem eignen Himmel behütet. Wenn sie sich fragte, was es gewesen, da fiel ihr immer nur ein: Blau. Ein sanftes und starkes Blau, das es später nirgendwo gab. Die ganze Welt war vorübergerauscht, doch nicht durch das Blau gedrungen.«<sup>11</sup>

Die Relation zum Ende, da Crisanta am Rande der Straße mit ihrem Kinde hockt, vor sich ein paar Früchte zum Verkauf ausgebreitet, ist mehr als Rahmung oder Wiederaufnahme eines Motivs, mehr als das Gefühl einer Erinnerung, »sanft« und »stark«; es ist jetzt aufgehobene, gewußte Geborgenheit und Zugehörigkeit, es ist ein neues Bewußtsein, das Vergangenes in sich bewahrt: »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 Gonzales gewesen, und was dahinter strömte, ihr Volk.«<sup>12</sup>

»Der Führer« (1965 erschienen). Von dialektischer Aufhebung einer scheinbar unwiderrufbaren Ausgangssituation, die mit alttestamentarischer Wucht im ersten Abschnitt sich ankündigt, muß bei dieser Erzählung die Rede sein, wenn man das Ende in Bezug setzt zu eben diesem Anfang: »Alles war umsonst. Gebete in Kirchen und Moscheen, umsonst. Beschwörungen, Anrufungen längst vergeßner, sich selbst überlassener Götter – umsonst. Und auch der letzte Widerstand mit Messern und Zähnen – umsonst. Die Feigheit war genauso umsonst [...] Alles war unbegreiflich geworden, was vorher gewesen. Das ganze Leben, weil es auf einmal umsonst war [...] Wenn es keine Zukunft mehr gibt, ist das Vergangene umsonst gewesen.«<sup>13</sup>

Der italienische Faschismus hatte 1935/36 das sich heldenhaft wehrende Königreich Äthiopien niedergerungen und zur Kolonie erklärt. Eine mehrtausendjährige Geschichte schien ausgelöscht, umsonst, die Selbstaufgabe eines ganzen Volkes erreicht. An diesem tiefsten Punkt nationaler Demütigung, ja Zerstörung setzt Anna Seghers ein, indem sie die Opfertat eines äthiopischen Knaben, Ato, schön wie ein Engel, erzählt. Er führt drei Italiener, Geologen, die den Militärs gefolgt waren, ihre Goldgier ausnützend, in den gemeinsamen Tod. Eine urweltliche

11 Ebenda. S. 349.

12 Ebenda. S. 373.

13 Anna Seghers: Die Kraft der Schwachen. Berlin 1966. S. 31.

Landschaft, felsig, zerklüftet, ohne jegliches Leben ist die Kulisse ihres Endes. Ato kann sie mit Tapferkeit anschauen: »Er sah durch all die Schleier durch, die die Nacht vom Tag trennen. Es glühte noch einmal auf in Goldrot und Goldgrün und Violett, in Haß und Verzweiflung und auch in Triumph. Das Ende fing an zu rauschen. Die Sterne sprangen in den Himmel. Er hatte kaum gestaunt, da war ihr Glanz schon wieder matt, sie fielen zurück in den unermeßlichen Himmel. Es ward Morgen. Der letzte Tag.«<sup>14</sup> Solches Opfer hat Größe; der Tod der italienischen Sieger durch den Knaben Ato ist schmähhlich. Und so verkehrt sich der letzte Satz des Einleitungsabschnitts in seiner Gerichtetheit: Die Opferstat wird zum Symbol für eine wieder mögliche Zukunft; den Aggressoren wird ihr Sieg umsonst. »Wenn es keine Zukunft mehr gibt, ist das Vergangene umsonst gewesen.«<sup>15</sup>

*Nachbemerkung:* Ein Blick auf die nach 1975 erschienenen Erzählungen, die in dem erstgenannten Aufsatz nicht berücksichtigt werden konnten, bekräftigt unsere Beobachtung von der Anfang-Ende-Relation in der kleinen Prosa der Anna Seghers.

Die Erzählung »Steinzeit« (1977) beschreibt einen Ausgang – er ist wohl einmalig in ihrem Werk –, der nicht nur den Untergang eines Menschen zu rechtfertigen scheint, sondern darüber hinaus auch noch alles Erinnern an ihn auslöscht. Der amerikanische Vietnam-Soldat Gary, der, seinem General gleich, jenes Land Vietnam in die Steinzeit hatte »zurückbomben« wollen, endet nach dreijähriger permanenter Flucht durch einen ganzen Kontinent im Abgrund einer menschenleeren, bizarren Steinwüste. Eine Flugzeugentführung und Erpressung – er hatte gedroht, die Maschine auf ein Atomkraftwerk zu stürzen – war ihm geglückt. Das Phantom des »Glücks« betrügt ihn wie ein Leitmotiv durch sein nachfolgendes Leben. Der Fallschirm hatte sich für ihn geöffnet; er konnte »genau an der geplanten Stelle« landen – so heißt es am Anfang; und am Ende, als er in den Abgrund rutscht, »sauste [es] durch seinen Kopf: Der Fallschirm, verdammt, geht nicht auf«.<sup>16</sup> Der selbstverschuldete Verlust jeglichen menschlichen Bezuges zerstört mit Zwangsläufigkeit ein solches Leben.

---

14 Ebenda. S. 45.

15 Siehe die eindringliche Studie von Friedrich Albrecht: Zu Anna Seghers' Novelle »Der Führer«. In: *Recherches Germanistiques. Revue Annuelle* Nr. 28. 1998. S. 139–162.

16 Anna Seghers: *Steinzeit. Wiederbegegnung*. Berlin, Weimar 1977. S. 51.

Ebenfalls 1977 und im selben Band erschien die Erzählung »Wiederbegegnung«. Die Zusammenstellung mag kein Zufall gewesen sein. Es ist die Geschichte einer Liebe, also des menschlichsten Bezuges, die um der »dritten Sache« willen keine Dauer der Gemeinsamkeit haben kann; die für die anderen fast in den Raum einer Fama, einer Legende rückt. So am Anfang: Die spanischen Emigranten wissen es nicht genau, ja sie dürfen es nicht wissen, ob der Gesandte der Partei, Alfonso, im Moment der Niederlage Hitlers bei Stalingrad und ihrer nun aufkeimenden Hoffnung hier in Mexiko-Stadt aufgetaucht sei; auch Celia durfte es nicht wissen. Allein sie wiederbegegnet dem geliebten Mann, wenn auch nur für kurze Zeit und in Verborgenheit. Und am Ende heißt es, nun schon in Spanien in den fünfziger oder sechziger Jahren: »Ich kann es nicht beschwören, daß es sich um den Mann handelt, nach dem du mich fragst. Manches spricht dafür. Wir werden die Einzelheiten nicht so leicht erfahren. Vielleicht wird er selbst sie uns eines Tages erzählen. Wenn er noch lebt.«<sup>17</sup>

Die 1980 erschienenen »Drei Frauen aus Haiti« mit den Erzählungen »Das Versteck«, »Der Schlüssel« und »Die Trennung« geben durch ihren jeweiligen Ausgang dem Leser von heute Trauer und Rätsel in sein Nachdenken. Die »zwölf sehr jungen Mädchen«, die Kolumbus von Haiti nach Spanien hatte bringen wollen, sprangen kurz vor Abfahrt des Schiffes ins rettende Meer, um ans Land zu gelangen. Nur einem gelingt die Flucht, Toaliina; allerdings um den Preis des lebenslangen Verstecks in einer Höhle am Meer. Dort erfährt sie Hilfe, auch Liebe. Sie bringt drei Kinder zur Welt, altert und vergißt fast »ihre eigene Vergangenheit«. Als ein »rasender Sturm« die Küste einreißt und die Wände der Höhle zum Einsturz bringt, heißt es im Schlußsatz: »Mit letzter Kraft krallte sie sich an einen Felsbrocken, sie fühlte bei aller Gefahr, daß das Meer ihr half [...] Sie wußte, ihre Flucht war geglückt.«<sup>18</sup>

Dieser Ausgang muß wohl als offen angesehen werden: Ist es diese letzte Flucht oder ist es ihre erste, die »geglückt« war? Ist das rettende Meer, »mit dem sie von klein auf vertraut war«, ein Leben oder ein endgültiges Eingehen in das Element der Natur?<sup>19</sup>

---

17 Ebenda. S. 127.

18 Anna Seghers: Drei Frauen aus Haiti. Aufbau-Verlag Berlin 1980. S. 27.

19 Siehe die abermals eindringliche Studie von Friedrich Albrecht: Das letzte Buch. Zu Anna Seghers' Zyklus »Drei Frauen aus Haiti«. In: Weimarer Beiträge 45(1999)3. S. 348–367.

Auch bei den beiden anderen Erzählungen: »Der Schlüssel« und »Die Trennung« ist die Anfang-Ende-Relation auffindbar; nur gewinnt man den Eindruck, daß die anhaltende Tragik des Scheiterns die Autorin veranlaßt, die motivische Klammer der Relation – Motiv des »Schlüssels« und Motiv der »Trennung« – zu überschreiten und einen, wie uns scheint, perspektivisch-didaktischen, also verzichtbaren Satz dazuzusetzen.

Ich komme zum Schluß. Tief im Stoff seines Joseph-Romans stekend, durfte Thomas Mann angesichts der weitgehenden Fremdheit aller Einzelheiten jener fernen Josephs-Welt dem zeitgenössischen Leser gegenüber bemerken – es handelte sich in diesem Fall um die Geschichte der biblischen Thamar, von der »nicht einmal ihre Grundtatsachen bekannt oder erinnerlich« seien –: »Wir sollten das tadeln, – wenn nicht die öffentliche Unwissenheit dem Erzähler auch wieder recht sein müßte und ihm zustatten käme, da sie die Wichtigkeit seines Geschäftes steigert.«<sup>20</sup>

Unter säkularem Aspekt ist die Ausprägung eines geschichtlichen Bewußtseins des Menschen eine existentielle Bedingung geworden; denn – Thomas Mann abgewandelt – »die öffentliche Unwissenheit« ist durch die Verkümmern eben jenes Bewußtseins, woran spätbürgerliche Ideologie, speziell Geschichts-Philosophie einen großen Anteil hat, beunruhigend in hohem Grade. Anna Seghers' gesamtes Erzählungswerk basiert auf historischem Bewußtsein. Polemisch und bekenntnishaft unterstreicht sie das mit den Worten: »Die ›reinen‹ Künstler lassen einen gefährlichen Hohlraum, indem sie das Wichtigste, das Menschlichste, *das geschichtsbildende Element* auslassen.«<sup>21</sup> So muß die Funktion des Künstlers in der Annahme dieser Aufgabe bestehen, »da sie die Wichtigkeit seines Geschäftes steigert«, ja, die Kunst unersetzbar macht.

---

20 Thomas Mann: Joseph und seine Brüder. Berlin 1954. Bd. 3. S. 268.

21 Anna Seghers: Über Kunstwerk und Wirklichkeit. Bearbeitet und eingeleitet von Sigrid Bock. Berlin 1970. Bd. 1. S. 198 (Hervorh. H. N.).

ALFRED KLEIN

## **Gottesverlust und Glaubensgewinn. Betrachtung eines Grundmotivs in dem Roman »Die Rettung«**

### I

Der Roman handelt vom Leben und Leiden oberschlesischer Bergarbeiterfamilien an der Wende von den zwanziger zu den dreißiger Jahren. Genauer gesagt: Vom äußerlich tristen, unter der Oberfläche aber oft stürmisch bewegten Alltag arbeitslos gewordener Kohlekumpel aus der Findlinger Straße im Vorort Findlingen der Stadt B. nahe der polnischen Grenze zwischen Ende 1929 und Anfang 1933. Vom allmählichen Erlöschen ihrer Hoffnungen auf einen Wiedereinsatz unter Tage, von ihrer gemeinsamen Sehnsucht nach einer alles verändernden Lebenswende und von ihren oft weit auseinanderklaffenden Meinungen über den Weg dahin. Und schließlich von einer am Ende völlig hilflos gewordenen Solidargemeinschaft, die den marodierend durchs Land ziehenden Sturmabteilungen der Braunhemden keinen handfesten Widerstand mehr entgegenzusetzen vermag und verbittert oder sogar erleichtert zusieht, wie der von den nationalsozialistischen Rechtsextremisten aufgebotene Mob die Oberhand behält.

In ihrem 1947 veröffentlichten Vorwort zur ersten in Deutschland erschienenen Ausgabe des Romans schrieb Anna Seghers rückblickend: »Die ›Rettung‹ stellt eine Epoche dar, die wir alle als ›Krise‹ in böser Erinnerung haben. Die Menschen sind Menschen der Krisenzeit, ihre Leiden sind Leiden der Krisenzeit, ihre Liebschaften sind Liebschaften der Krisenzeit.«<sup>1</sup> Gemeint sind die letzten Jahre, die die Dichterin vor ihrer Flucht über die Schweiz ins französische Exil als Deutsche unter Deutschen erlebt hatte. Die letzten Erinnerungen gleichsam, die sie noch

---

1 Anna Seghers: Die Rettung. <sup>3</sup>Berlin 1951 (Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Bd. 3). Vorwort. S. 5. (Im folgenden: Die Rettung.)

unmittelbar mit der Mehrheit ihrer Landsleute verbanden und als gemeinsame Verständigungsmöglichkeit betrachten konnte. Die ursprüngliche Quelle ihrer in einen großen epischen Zusammenhang gebrachten Lebensläufe und Psychogramme lag allerdings nicht im sonst ziemlich unbeachteten und auch literarisch noch kaum erschlossenen Grenzzipfel Oberschlesien, sondern in Berlin. Dorthin war sie 1925 nach ihrer Heirat mit dem angehenden ungarischen Ökonomieexperten László Radványi gezogen, dort hatte sich die junge Frau und Mutter zweier Kinder 1928 der Kommunistischen Partei Deutschlands und 1929 dem deutschen Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller angeschlossen, dort trat sie aus der israelitischen Religionsgemeinde aus. Sie absolvierte ihre Lehrzeit inmitten der organisierten deutschen Arbeiterschaft und ihrer literarischen Mitstreiter in der deutschen Hauptstadt.

In Heidelberg war die Kunststudentin Netty Reiling mit Emigranten bekannt geworden, die die Konterrevolution aus ihren Heimatländern verjagt hatte. In Berlin lernte die unter dem Namen Anna Seghers schreibende Schriftstellerin die Klassen- und Massenbasis der revolutionären Elite kennen. Ihre Wendung von der in dem Roman »Die Gefährten« geleisteten Simultangestaltung von Vorkämpferschicksalen zur erzählerischen Analyse des Arbeiter- beziehungsweise Arbeitslosenalltags ist ohne die ihr damals zugewachsenen Erfahrungen und Erlebnisse mit der Proletarierwelt nicht denkbar. Nicht gut vorstellbar ist sie auch ohne das Experimentierfeld, auf dem sich der aus Oberschlesien stammende Ruhrkumpel Hans Marchwiza mit »Schlacht vor Kohle«, der Hamburger Metallarbeiter Willi Bredel mit »Maschinenfabrik N & K« und »Rosenhofstraße« oder auch der Berliner Bauhilfsarbeiter Walter Schönstedt mit »Kämpfende Jugend« um die literarische Transparenz der weitgehend noch im dunkeln liegenden und noch dazu immerfort verdunkelten Realitäten der Arbeiter- und Arbeitssphäre bemühten.

Anna Seghers wird das aufregend Neue und das oft erschreckend Konventionelle in den Versuchen der revolutionären Arbeiterschriftsteller gleichermaßen aufmerksam zur Kenntnis genommen haben. Die Kritik Andor Gábors am naiv-naturalistischen Kumpeljargon Hans Marchwitzas und mehr noch vielleicht die Kritik von Georg Lukács am Funktionärsjargon Willi Bredels hat sie sicherlich geteilt.<sup>2</sup> Nicht an die

---

2 Siehe Andor Gábor: Schlacht vor Kohle. In: Die Linkskurve (1932)5; Georg Lukács: Willi Bredels Romane. Ebenda (1931)11.

Schablonen des durch Vielfachgebrauch längst zum Klischee gewordenen Sprachmaterials war nach ihrer Meinung anzuknüpfen, sondern ans mündliche Erzählen, das die sichtbare Wirklichkeit deutlicher macht. Ihr schwebte eine Schreibweise vor, die an ihren Gegenständen mit detektivischer Sorgfalt äußere wie innere Spuren für eine spezifische Lebenslage sichert und eben damit die wichtigsten Elemente der Wirklichkeit, ihren Extrakt erfaßt. »Wir dürfen ja nicht in der Beschreibung steckenbleiben. Denn wir schreiben ja nicht, um zu beschreiben, sondern um beschreibend zu verändern«, heißt es in ihrem Linkskurvenaufsatz »Kleiner Bericht aus meiner Werkstatt« von 1932.<sup>3</sup>

Es ist gut möglich, daß die Dichterin nach der im gleichen Jahr erfolgten Veröffentlichung ihres ersten Romans »Die Gefährten« im Sinne dieser poetischen Konfession sogleich an die Arbeit für ein Bergarbeiterprojekt ging. Anfang 1932 verbreitete die Berliner Zeitung »Welt am Abend« einen Augenzeugenbericht über die fast unglaubliche Bergung von sieben Kohlekumpels einer Schachanlage im oberschlesischen Beuthen, die nach einem Schlagwetter in siebenhundert Meter Tiefe eine Woche lang ihrem Untergang trotzten und am siebenten Tag nach dem Unglück noch lebend aus ihrer Todeszelle herausgeholt werden konnten.<sup>4</sup> Anna Seghers formte aus dieser »unerhörten Begebenheit« ein Meisterstück ihrer Erzählkunst, die Rettungsnovelle, die zum ersten Teil ihres späteren Romanwerks wurde. Sie könnte ohne weiteres für sich stehen, stellte ihrer Ausweitung zu einem Roman aber zugleich fast ihr gesamtes Figurenensemble zur Verfügung und enthielt auch schon das widersprüchliche Verhältnis zwischen Gottesglauben, Selbstvertrauen und Schicksalsergebenheit, das im Prozeß der Weiterarbeit in den Rang eines weltanschaulich-moralischen Grundmotivs aufrückte.

Die Frage nach der über Leben und Tod entscheidenden Instanz nimmt vor allen der Häuer Andreas Bentsch mit hinauf ins Oberirdische. Unter Tage ist er für seine Kameraden zur Leitgestalt geworden, weil er sie zur Einteilung ihrer Kräfte und durch Hinweise auf schon geglückte Rettungen zum Durchhalten ermutigt oder sogar gezwungen

3 Siehe Anna Seghers: Kleiner Bericht aus meiner Werkstatt. Ebenda (1932)9.

4 Auf den Bericht in der »Welt am Abend« hat Sigrid Bock in der Einleitung zur dreibändigen Ausgabe der mit dem Titel »Über Kunstwerk und Wirklichkeit« versehenen Schriften von Anna Seghers schon 1971 aufmerksam gemacht. Siehe dazu die Anmerkung von Frank Wagner in: »... der Kurs auf die Realität. Das epische Werk von Anna Seghers (1935–1943)«. Berlin 1978. S. 278.

hat. Er bleibt auch über Tage ein vielgefragter Ansprechpartner und Ratgeber. Es zeigt sich aber bald, daß seine Erfahrungen aus Krieg und Nachkrieg, vor Ort und als unangefochtenes Familienoberhaupt auf den langdauernden Zustand der Arbeitslosigkeit, den Zwist in den Arbeiterparteien und seine grundlegend veränderte familiäre Stellung keine angemessenen Antworten mehr hergeben. Auch seine von katholischer Konfession und Konvention bestimmte Religiosität hält diesen Realitäten nicht stand. Sein Hader mit Gott und der Welt endet jedoch nicht einfach mit einer bloßen Lossagung von den früher angeeigneten Glaubensinhalten, sondern in einem vielleicht nicht minder religiösen Glauben an Irdisches, wenn man es mit einem von Anna Seghers viel später geprägten Begriff sagen will.<sup>5</sup>

Die lange Kette meist ziemlich kurzer Erzähleinheiten, die auf diesen Endeffekt abzielt, entstand sicherlich erst im französischen Exil und nicht schon in Deutschland, und zwar etwa zwischen 1935 und 1937, nach den kleineren Romanen »Der Kopflohn« und »Der Weg durch den Februar«. In das viel umfangreichere Erzählwerk »Die Rettung« sind neben den älteren auch neue Lebens- und Schreiberfahrungen eingegangen.<sup>6</sup> So eben die Auseinandersetzung mit den Vorzeichen des Naziterrors in einem deutschen Dorf des Sommers 1932, so das Scheitern des österreichischen Februaraufstands von 1934 – und so auch und nicht zuletzt die existentiellen Sorgen, die die deutschen Emigranten einschließlich der Familie Radványi-Seghers in ihrem Asylland zu bewältigen hatten. Unter diesen Umständen rückten die Nöte der Arbeitslosen in der Findlinger Straße des Vororts Findlingen in der oberschlesischen Stadt B. in eine bedrückende Nähe. Und umgekehrt: Sie machten etwas von der eigenen Lage erzählbar.

Auf die Ausformung des Romans »Die Rettung« hat aber weitaus mehr Einfluß genommen als das Pariser Elementarerlebnis aufgezwungener Existenzunsicherheit. Hinzu kommt vor allem die alles überschattende Dauerdebatte über die Ursachen und Folgen der Katastrophe von

5 Siehe Anna Seghers: Glauben an Irdisches (1948). In: Glauben an Irdisches. Essays aus vier Jahrzehnten. Leipzig 1969. S. 189ff.

6 Siehe dazu die bisher ohne Nachfolgeuntersuchungen gebliebenen Analysen von Friedrich Albrecht: Die nationale Aufgabe der sozialistischen Literatur und Anna Seghers' Darstellung des deutschen Arbeiters. In: Deutsche Schriftsteller in der Entscheidung. Wege zur Arbeiterklasse 1918–1933. Berlin, Weimar 1970 und Frank Wagner: »Die Rettung«. Der Prolet in der Entfremdung und im Kampf gegen sie. In: Frank Wagner: »... der Kurs auf die Realität«. S. 11ff.

1933, auf die nach dem Erfolg der französischen Volksfront über die faschistoiden Rechtsextremisten im Lande ein noch krasser Licht fiel. Das erfolgreiche Modell für eine parteienübergreifende Gemeinsamkeit im Kräftemessen mit einem gemeingefährlichen Gegner erwies sich auch als geeigneter Maßstab für die kritische Betrachtung der jüngsten Vergangenheit Deutschlands und der Deutschen, wo blinde Prinzipienreiterei und Intoleranz den Drang nach der Einheit aller Hitlergegner gelähmt hatten. Von diesem Klima umgeben und angeregt, schrieb Anna Seghers ihre Rettungsnovelle fort. Ihr epischer Rückgriff auf die Krisenjahre wurde über die an sich schon brisante Arbeitslosenproblematik hinaus zu einem Selbstverständigungs- und Erklärungsversuch, der die Geschehnisse im fernen Oberschlesien zu einem Paradigma der äußeren Lebensumstände und der inneren Verfassung vor allem der deutschen Arbeiterschaft vor Hitler machte.

Im zweiten Teil des Romans dominiert noch der Übergang vom Unglück unter Tage in das neue und viel länger als eine Woche dauernde Alltagsunglück der arbeitslos gewordenen Männer und ihrer Familien. Anna Seghers läßt die nun fast nur noch außerhalb der Kohlengruben verlaufende Handlung unmittelbar nach der Rettungsstunde beginnen. Sie hat sie auf den 19. November 1929 datiert, also genau auf ihren 29. Geburtstag, was vielleicht ein direkter Hinweis auf ihr persönliches Engagement für Stoff und Thema sein sollte. Im dritten Teil herrscht dann die verzweifelte Suche nach einem Ausweg aus der immer unerträglicher werdenden Existenznot ohne Arbeit vor. Das Erschrecken über den seit 1930 alarmierend hohen und von jeder neuen Reichstagswahl bestätigten Stimmenanteil für die Hitlerpartei wächst, aber selbst in der traditionsgemäß nur von Anhängern der Zentrums- und Sozialdemokraten bewohnten Findlinger Straße wächst zuletzt auch das Interesse für den Mann, der allen auf Teufel komm raus die Rettung aus ihrer Misere verspricht.

Der Erzählverlauf hält sich streng chronologisch an die Intervalle des Abstiegsprozesses von der Notverordnungs- bis zur Reichstagsbrandpolitik der Brüningregierung, ohne auch nur einen Augenblick von langatmigen Autoren- und Figurenkommentaren durchbrochen zu werden. Er hält sich ebenso streng an das Innenleben und die nähere Umgebung der zusehends ärmlicher werdenden Findlinger Straße. Das Wohngebiet kommt fast einem Ghetto dörflichen Ursprungs gleich. Die Häuser einstöckig, die Wohnungen samt und sonders nur mit Küche und einer zum Schlafen benutzten Stube ausgerüstet. Auf der einen Seite geht's über

eine verlassene Baustelle und durch ein Wäldchen nach Kalingen, auf der anderen zum Bismarckplatz, wo vor der Grubenschließung noch eine Straßenbahnlinie begann. Seitwärts führt die Karlsstiege zur Kirche hinauf. Um sich wenigstens ein ungefähres Bild von einer Bergbaugegend machen zu können, war Anna Seghers von Paris aus extra ins nordfranzösisch-südbelgische Steinkohlerevier gefahren, in das ihr die 1936 veröffentlichte Reportage »Borinage, vierfach klassisches Land« ihres Mitemigranten und Freundes Egon Erwin Kisch sicherlich schon einen ersten Einblick vermittelt hatte.

Fügt man noch an, daß ihr auch Emile Zolas weltberühmtes Buch »Germinal« und nicht zuletzt Hans Marchwitzas 1934 erschienener Roman über die aus Ostelbien in den Ruhrpott übergesiedelte Familie Kumiak als Anschauungsmaterial zur Verfügung standen, so läßt sich freilich über die biographischen und literarischen Voraussetzungen für die Fortführung der Rettungsgeschichte aus dem Jahre 1929 bis Anfang 1933 nichts weiter anmerken.<sup>7</sup> Völlig offen muß bleiben, auf welchen Wegen sie sich die Industrielandschaft Oberschlesiens erschloß. Immer zugrunde gelegt, daß ihrer dichterischen Imagination stets intensive Vorstudien und Befragungen vorausgingen, ist anzunehmen, daß sie sich auch in diesem Fall so ausgiebig wie möglich sachkundig zu machen suchte. Trotzdem sind ihre Ortsbestimmungen so karg geblieben wie die Gegend selber: Die von ihr nur mit B. und L. bezeichneten Städte lassen sich nicht näher verifizieren; in ihnen ragen Fördertürme und Schornsteine und Kohlehalden auf; ihre Umgebung ist bis auf einige Hügel flach und sonst nur von Ackerland durchpflügt. Ein Fließchen und ein Kanal mit Brücken kommen immerhin noch vor. Kein größerer Fluß zieht die Aufmerksamkeit auf sich, der das Meer ahnen ließe, wie es für das Werk der Dichterin doch fast schon obligatorisch war.

Allein die Zurüstungen eines Rentners für eine letzte Reise zu seinem offenbar an einem richtigen Strom liegenden Geburtsort deuten an, daß es überhaupt bewegtere und abwechslungsreichere Landstriche gibt. Erst in den DDR-Romanen »Die Entscheidung« und »Das Vertrauen« kehrt ein ähnlich unauffälliger Daseinsraum wieder. Mit ihm jedoch konnte sich die nach ihren Exiljahren wieder in Berlin lebende Dichterin Anna Seghers jederzeit vertraut machen, während sie wahrscheinlich nie

---

7 Der Bezug auf Hans Marchwitzas »Die Kumiaks« findet sich in »Ein Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács«. In: Probleme des Realismus. Berlin 1955. S. 246f.

in Oberschlesien war. Um so erstaunlicher und bewundernswerter ist und bleibt es, wie weitgehend sie sich in die Mentalität des dort lebenden Menschenschlages hineinzusetzen vermochte. Von B. aus sieht man hinüber ins Polnische, wo das deutsche Auge einen geringeren Sozialstandard als zu Hause erblickt, aber auch wahrnimmt, daß die dortigen Kumpel mit einer Bergwerksbesetzung eine neue Widerstandsform gegen die Ausbeuterpraktiken der Besitzer entwickeln. Auf die verschiedene Herkunft der Leute wird durch das Nebeneinander von deutschen und polnischen Namen verwiesen und auf ihre Zweisprachigkeit bei Gelegenheit einer Brautwerbung auch.

Indessen, eine viel größere Rolle als die multinationale Problematik spielt die der oberschlesischen Region ebenfalls eigene Verknüpfung der sozialen Fragen mit den religiösen Traditionen, die die politischen Auseinandersetzungen weltanschaulich überlagerten oder zumindest begleiteten. Kirchen und Kapellen gehören deshalb genauso wie die Wahrzeichen des Montan-Konzerns zu den äußeren Merkmalen, mit denen Anna Seghers den Schauplatz ihrer Wahl ausgestattet hat. Zugleich nahm sie die Herausforderung an, auf die die kirchlichen Andachts- und Begegnungsstätten zeigten. In den meisten Wohnungen, die sie schildert, hängen Kruzifixe, aber es kommt auch schon vor, daß die Stelle des gekreuzigten Christus ein Leninbild einnimmt. In einer jungen Familie ist es sogar so, daß die Hausfrau das Leninbild wieder mit dem Kruzifix vertauscht, wenn ihre Verwandten kommen wollen, und der Mann es umgekehrt macht, wenn seine vor der Tür stehen. An ihrem Kinderzuhause läßt sich ablesen, daß sich die beiden Eheleute trotzdem gut verstehen, zumindest nachts.

Situationskomik oder auch Ironie gestattet sich Anna Seghers sonst kaum. Hier macht sie gelegentlich auf komisch Wirkendes aufmerksam und von ironischen Kurzkommentaren Gebrauch, die jedoch nie blasphemisch gemeint sind, sondern eher den antireligiösen Eiferer treffen sollen. Sie wußte höchst rücksichtsvoll damit umzugehen, daß Oberschlesien zu den Kerngebieten des Katholizismus gehörte und die Zentrumspartei trotz starker sozialdemokratischer und kommunistischer Konkurrenz in der Wählergunst bis zum Anschwellen der Nazipsychose immer sehr weit vorn lag. Als Tochter jüdischer Eltern in der Domstadt Mainz aufgewachsen, haben zu ihrem Umgang gewiß schon sehr früh katholisch erzogene Mädchen und Jungen gehört und ihre Toleranzfähigkeit geschult. Auch ihre Dissertation »Jude und Judentum im Werke Rembrandts« läßt erkennen, daß ihr Weg keineswegs auf jüdisch-ortho-

doxen Bahnen verlief und ihre Kenntnis des Neuen Testaments nicht geringer gewesen sein kann als die des Alten.<sup>8</sup>

In der Kunst Rembrandts hat sie zwar zwischen konventionellen Judenporträts und jüdisch aussehenden Christusköpfen unterschieden, beides aber als Indiz für die grundchristliche Religiosität und nicht etwa als ketzerische Intention des Malers genommen – seiner und wahrscheinlich auch ihrer Überzeugung gemäß, daß Jesus Christus von Hause aus ein Jude war. Man kann ihre Qualifikationsschrift auch als Brückenschlag zwischen dem Credo ihrer Väter und der in ihrer Umgebung vorherrschenden Konfession lesen. Daran anzuknüpfen, verlangten allein schon die religiösen Konditionen, die ihr der Romanstandort Oberschlesien vorgab. Aber auch und nicht zuletzt der um 1935 von ihrer Partei im Interesse einer breiten Einheitsfront gegen Hitler geforderte Bruch mit sektiererischer Enge und Überheblichkeit in den eigenen Reihen hat auf die Ausarbeitung dieser Erzählkomponente sichtlich stimulierend gewirkt. In den Lageanalysen, die den erlösenden Kurswechsel begründeten, wird ausdrücklich und ausführlich auf den überraschend starken Widerstand der katholischen Opposition im Ruhrgebiet und in Oberschlesien eingegangen und kameradschaftliche Kooperation gefordert.<sup>9</sup>

Damit korrespondiert die epische Rückkopplung auf die Krisenzeit zum einen durch die kritische Distanz, die sie gegenüber atheistischem Hochmut und rationalistischer Gefühlskälte herstellt. Zum anderen dadurch, daß sie die Konversion vom christlichen Glauben zum Glauben an Irdisches nicht etwa zu einem vordringlichen Agitations- und Aktionsziel erklärt. Ein Glaubenskrieg in diesem fundamentalen Sinne findet trotz aller schwerwiegenden politischen Divergenzen unter den Arbeitern der Findlinger Straße nicht statt. Ihr ärgster Gegner ist vielmehr der Unglaube, der Unglaube an die Möglichkeit grundstürzender Gesellschaftsveränderungen zu ihren Gunsten aus eigener Kraft. Er läßt die Mehrheit nur unklar erkennen und verschwommen fühlen, daß ihre Selbstzweifel im Endeffekt nur der Skrupellosigkeit der Naziführer und

---

8 Netty Reiling (Anna Seghers): *Jude und Judentum im Werke Rembrandts*. Leipzig 1983.

9 Siehe dazu Die Brüsseler Konferenz der KPD (3.–15. Oktober 1935). Berlin 1975. Bezüge auf die katholische Widerstandsbewegung und speziell auf Oberschlesien auf den Seiten 12, 14, 26, 66, 84, 103, 106, 121 und 148 sowie im Diskussionsbeitrag von Richard Gladewitz (Lange), Delegierter aus Oberschlesien. S. 442–446.

ihrer Gefolgschaft zugute kommen, dem Antichrist in Menschengestalt, der für den Irrglauben an eine Volksgemeinschaft jenseits aller sozialen Gegensätze steht. Selbst denen, die nie Hitler wählen würden, scheint es bald nicht mehr so wichtig, wer regiert und wie regiert wird. Hauptsache ist ihnen, daß sie wieder einfahren dürfen.

## II

Erst auf diesem Hintergrund und in diesen Zusammenhängen wird die ganze Tragweite des Konflikts deutlich, den Andreas Bentsch mit sich, mit seiner Frau und mit seinen Kindern nach seiner Daueraussperrung vom Zugang zur Zeche Matthiasgruben auszutragen hat. Seine Familie hat schmerzlich darunter zu leiden, daß er wie fast alle passiv auf eine radikale Wende hofft, in tödliche Langeweile verfällt und kaum etwas unternimmt, was über das Gebot elementarer Solidarität mit einzelnen Opfern des fortgesetzten Sozialabbaus und der zunehmenden Polizeiwilkkür hinausgeht. Er möchte für alle da sein und lehnt jedwede Bindung an eine Arbeiterorganisation gleich welcher Art ab – mit dem Ergebnis, daß er die Aktivisten des Widerstands gegen den sinkenden Lebensstandard aller mehr als einmal im Stich läßt und keinem mehr richtig raten und helfen kann, den Seinen schon gar nicht. Sein Ansehen als verlässlicher Kumpel und als unangefochtenes Familienoberhaupt schwindet zusehends. Er vermag es zwar äußerlich noch notdürftig aufrecht zu erhalten, innerlich aber nicht mehr auszufüllen.

Mit dem Verlust seines Selbstvertrauens und des Vertrauens in den Sinn proletarischer Gemeinschaftsaktionen verliert er gerade jenen inneren Halt, dem er die moralische Kraft für sein beispielgebendes Verhalten in der Todesfalle unter Tage verdankte. Vor allem der Glaube an den Erfolg der Rettungsmannschaft unter der Leitung des erfahrenen Kumpels Janasch hatte damals seine Überlebenshoffnung genährt, nicht sein sowieso etwas lockerer Gottesglaube, wie der Pfarrer Seitz es gern gesehen hätte. Mit dem Nachdenken über den Widerspruch zwischen irdischer Erfahrung und übersinnlicher Deutung beginnt sein unendliches Grübeln über die Schicksalsmacht, die ihn aus seinem gewohnten Lebensrhythmus herausgerissen, in entnervende Untätigkeit versetzt und vom Ratgeber zum Ratsuchenden degradiert hat. Anna Seghers charakterisierte die von ihr geschaffene Romangestalt später so, »daß in ihr

größere Gaben und Werte stecken als in den meisten ihrer Gefährten. Für einen Menschen dieser Art muß die Arbeitslosigkeit besonders hart sein, weil sie ihm gar keine Möglichkeit bietet, seinen Wert unter Beweis zu stellen.«<sup>10</sup>

In Ursula Bentsch hat die Erzählerin ihrem Andreas Bentsch eine Partnerin mit auf den Weg gegeben, die den aus sinkendem Selbstwertgefühl erwachsenden Gefahren mit wachsamen Augen und hellem Verstand entgegenzusteuern versucht. Mehr denn je und Tag für Tag mehr beweist sie bis zur Erschöpfung ihren Willen und ihre Fähigkeit zur Rettung der Familie vor ihrem ernstlich drohenden Verfall. Es wäre viel zu eng und vor allem viel zu überheblich, wollte man in ihr lediglich die auf Ordnung und Sauberkeit achtende Hausfrau sehen, wie sie von bürgerlichen Bilderbüchern verklärt und in feministischen Traktaten verachtet wird. Ihre von einem durch und durch praktischen Christentum durchtränkten Energiequellen scheinen unversiegbar. Nach altem Brauch und der Arbeitsteilung in mehrköpfigen Proletarierfamilien gemäß, hat sie die Kinder Marie, Franz, Martin, ein zunächst wenig beachtetes viertes Kind und später noch das Jüngstgeborene zu erziehen, das tägliche Brot zu beschaffen und zuzubereiten, die Kleidung aller sauber zu halten und so weiter und so fort.

Von keinem so richtig bemerkt, sorgt sie aber auch für ein bißchen Schmuck auf dem abgeräumten Küchentisch und bringt es fertig, trotz dauernd herabgesetzter Stempelgeld- beziehungsweise Unterstützungssätze ein paar Notgroschen für kleine Überraschungen und Genüsse an Festtagen zurückzulegen: Ohne Freude kann der Mensch nicht leben, heißt es in Anlehnung an Dostojewski und im polemischen Kontrast zum freudlosen Dasein im Arbeitslosenmilieu, und Ursula Bentsch weiß das ohnehin. Mehr noch: Sie übernimmt trotz erneuter Schwangerschaft Halbtagsarbeiten außer Haus, um ihre Familie auch finanziell ein wenig besser über die Runden bringen zu können, und noch mehr: Ihre alltägliche Beharrlichkeit zwingt schließlich auch ihren Mann, das für ihn bisher völlig Selbstverständliche nicht einfach vorauszusetzen und hinzunehmen, sondern frauliches Mitspracherecht wenigstens teilweise als Korrektiv seiner überholten patriarchalischen Selbstherrlichkeit zu akzeptieren.

Er muß begreifen, daß er längst nicht mehr der alleinige Herr im Hause ist. Weder vorher noch nachher hat Anna Seghers so detailliert,

---

10 Die Rettung. Vorwort. S. 6.

so feinsinnig und so kompetent von einer Frau erzählt, die sich für ihre Familie aufopfert und gerade dadurch emanzipatorische Impulse von einiger Tragweite ausstrahlt. Die Frauen- und Mädchengestalten in ihrem Frühwerk gehen entweder an ihrer Hörigkeit oder an ihrer ziellos bleibenden Sehnsucht nach etwas ganz Anderem zugrunde, in ihrem Spätwerk dominiert eher die Kraft des schwachen als die des emanzipierten weiblichen Geschlechts. Insofern und insoweit nimmt Ursula Bentsch durchaus eine Sonderstellung im Gesamtschaffen ein. Sie erweist sich vor allen als eigentlicher und eigenwilliger Widerpart von Andreas Bentsch. Ihr fester Glaube ist seinen folgenlosen Zweifeln an den Ratschlüssen und Fügungen des vorgeblich Allmächtigen allemal überlegen. Er gründet sich auf den höchst pragmatischen und ganz ernst genommenen Grundsatz: Hilf dir selbst, so hilft dir Gott. Bigottes Getue ist nicht ihre Art. Aber sie berät sich gern mit ihrem Pfarrer und läßt insonderheit auf Weihnachten nichts kommen. Die heilige Familie ist ihr so heilig wie die ihre. Oder auch umgekehrt.

Auch zu ihr freilich gibt es in dem beziehungs- und kontrastreichen Personenensemble um Andreas Bentsch wieder eine Gegengestalt. Sie heißt Katharina, stammt aus der Ehe seiner Frau mit ihrem im Kriege gefallenen ersten Mann Woytschek und wird von ihrer Mutter in der Unglückswoche nach Findlingen geholt. Erst in der Obhut der Großmutter und dann bei Verwandten aufgewachsen, erwartet das unscheinbar wirkende und von der Unbarmherzigkeit des Lebens schon vielfach enttäuschte junge Mädchen nichts mehr von der Zukunft, hofft aber insgeheim dennoch auf ein kleines Glück oder wenigstens auf ein großes Unglück, das sie der Banalität des Alltags entreißen könnte. Doch kaum hat sie sich in der neuen Umgebung eingelebt und ein Stück Zugehörigkeit erfahren, sieht sie sich zu einer Art Flucht genötigt: Ihr Stiefvater beginnt sich mehr um sie zu bemühen, als es die auch moralisch auf Ordnung und Sauberkeit abgestimmten Familienregeln erlauben. Mit der Hilfe von Pfarrer Seitz und Fräulein Würz, seiner Haushälterin, sorgt die mißtrauisch gewordene Ursula Bentsch sofort entschlossen dafür, daß ihre älteste Tochter wieder aus dem Hause kommt. Ihr Rigorismus hat auch egoistische Züge und nimmt Katharina die Aussicht auf einen vertrauenswürdigen Ersatzvater.

Der Weggang hinterläßt einen ziemlich verstörten Andreas Bentsch. Er trifft ihn unerwartet und ist mit der Ahnung verbunden, daß ein Jüngerer von der Trennung profitieren wird. Schockiert hat ihn auch das Geständnis Katharinas, daß sie nie an etwas geglaubt habe und ihre häufigen Besuche in der Pfarrei nichts mit Frömmigkeit zu tun hatten,

sondern nur mit der Ergatterung von drei Putzstellen. Selbst dem ihr an-erzogenen Kinderglauben ist sie nur gefolgt, um ihrer Großmutter einen Gefallen zu tun. Für sie ist der sogenannte Herrgott seit langem tot. So sagt sie es einmal auch wörtlich, ohne daß sie je von der verbalen Grablegung des Allmächtigen durch Friedrich Nietzsche gehört hätte. Noch in dem gleichen, ruhig geführten, aber vor verhaltener Spannung knisternden Gespräch mit ihrem Stiefvater kommt heraus, daß Ursula Bentsch mit einem fünften Kind schwanger geht. Die fast beiläufig erfolgende Eröffnung bringt den bisher ahnungslosen Erzeuger einigermaßen aus der Fassung, zwingt ihn aber zugleich ein Stück näher zu sich selbst. »Ob sie recht hatte oder unrecht, ob sein Glauben verloren war, oder ob er noch einmal an etwas glauben konnte: jedenfalls war sein Verlangen nach einer Macht, die so gewaltig war wie seine Ohnmacht, nach einer Klarheit, so groß wie seine Verwirrung. Einer sollte doch sein, der diese Geburt ebenso freudig forderte, wie er sie ausgelöscht wünschte: Das war jedenfalls sein erster Wunsch für dieses Kind.«<sup>11</sup>

Es handelt sich zweifellos um einen der Dreh- und Angelpunkte des Geschehens: Die Welt der Betroffenen ist danach nicht mehr so, wie sie vorher war, ähnlich wie nach dem Unglück unter Tage. Zunächst für Katharina: Sie läßt sich mit dem vieltalentierten und unsteten Spötter Sadovski ein, dem bis dahin vielleicht treuesten Freund von Andreas Bentsch. Sie erleidet nach einer mißglückten Abtreibung auf der Treppe zwischen ihrer Dachkammer und der Haustür einen elenden Tod. Ihr letzter Wunsch erstirbt im Flüsterton und ungehört: »Liebster, den ich gar nicht sehr liebe und der mich gar nicht sehr liebt. Erstgeborener Sohn, der nie geboren wurde. Gott im Himmel, den es gar nicht gibt. Nehmt euch an meiner lieben Tochter Katharina.«<sup>12</sup> Die Gottverlassenheit der Sterbenden kulminiert in der Bitte nach einer Gemeinschaftsin-stanz, die die zu ihren Lebzeiten nie erfüllten Versprechen auf Liebe und Geborgenheit wenigstens im Gedächtnis der Nachwelt einlöst. Zu ihren Lebzeiten war sie nicht zu retten.

Sadovski wiederum ergibt sich kurzfristig einer ihm sinnlos vorkom-menden Trauer und kehrt danach zu seiner alten Liebe zurück, der schö-nen, anhänglichen und mitleidsfähigen Josephine, die sich nicht mit un-nötigen Schicksalsfragen herumquält. Er sieht in ihr »das Zweitbeste, das Zweitschönste, was man haben konnte. Außerdem brauchte man bei

---

<sup>11</sup> Die Rettung. S. 178.

<sup>12</sup> Ebenda. S. 226

ihr wirklich keine Angst zu haben, daß sie einem wegstarb wie ein Traum beim Aufwachen.«<sup>13</sup> Ursula Bentsch klärt ihren erstaunenden Mann resolut über ihre aktive Mitwirkung bei der Aufkündigung des Gastrechts für die älteste Tochter auf. Andreas Bentsch fällt mehr denn je in Lethargie zurück. Lustlos vollendet er das Modell der dreitürmigen Kapelle von St. Agathen, das er aus geknickten Streichhölzern zusammengeleimt und zum Dankgeschenk für Pfarrers Fürsorge bestimmt hat. Es wirkt fast wie ein Symbol für eine noch nicht ganz vollzogene Trennung von Gott und Kirche, als er es nur schnell fortschaffen läßt, statt es in seinem jäh aufwallenden Zorn auf alle und alles vollständig zu zertrümmern.

Die Szene beschließt den zweiten Romanteil, der den Alltag mit und kurz nach Katharina umfaßt. Ihre vorübergehende Präsenz steht für vorübergehende Hoffnungen auf ein Ende von Vereinzelung und Alleinsein; ihr früher Tod verschärft den von den Eheleuten Bentsch auszutragenden Konflikt zwischen Gottesverlust und Gottvertrauen; ihr Andenken macht das Gebot der Nächstenliebe und das Gebot der Solidarität zur gemeinsamen Menschenpflicht. Im Schlußdrittel übernimmt statt ihrer ein junger Kumpel aus dem benachbarten Kalingen die Funktion eines Katalysators der internen seelischen und geistigen Vorgänge. Lorenz Eibner wird vom Bewunderer des Helden von Matthiasgruben zum Mentor seines einstigen Idols, ohne den Respekt vor der größeren Lebenserfahrung des Älteren zu verlieren. Andreas Bentsch hängt bald mehr an ihm als an seinen eigenen Nachkommen. Kein Wunder, daß er für Ursula Bentsch längerfristig ein unwillkommener Gast bleibt, der nichts als neue Unordnung in ihr Haus bringt, ihr den Mann noch weiter entfremdet und ihre christlichen Erziehungsprinzipien durchkreuzt.

Mit ihm fügt Anna Seghers eine weitere jugendliche Gestalt in die Generationshierarchie ihres Romans ein, die mehr als nur eine Nebenrolle auszufüllen hat. Lorenz ist noch etwas jünger als Sadovski und Katharina. Nach dem frühen Tod von Vater und Mutter hat er ähnlich wie sie die Obhut eines fürsorglichen Elternhauses entbehren müssen. Im Unterschied zu ihnen ist er aber fest entschlossen, nicht passiv auf Aufbruchssignale oder gar wunderbare Schicksalswenden zu warten, sondern aktiv nach tieferen Gesellschaftseinsichten und besseren Lebenschancen zu suchen. Sein Interesse an einem eigenen Platz in der Gesellschaft und für die Beschaffenheit der Welt treibt ihn in die Volks-

---

13 Ebenda. S. 233.

hochschule, in die Leihbibliothek, ins Kino und auch zu Kontakten mit der Arbeiterjugendbewegung. An dem Film »Die letzten Tage von St. Petersburg« fasziniert ihn die Dynamik einer erfolgreichen proletarischen Revolution, an dem Abenteuerroman »Der Seewolf« von Jack London der Überlebenskampf eines wilden Einzelgängers, an Radiobausteile der selbständige Zugang zu neuester Technik.

Andreas Bentsch und seine Familie erleben in der Umtrieblichkeit ihres wissensdurstigen Gastes eine durchaus typische Reaktion auf den massiven Glaubensverlust, der durch Krieg und Nachkrieg entstanden war und dem Nietzsche-Wort »Gott ist tot« Allgemeingültigkeit verliehen hatte. Lorenz hat den Trennungsstrich schon vollzogen, vor dem Bentsch zunächst noch zürückscheut, beginnt aber auch zu fühlen, daß der freiwillige Verzicht auf die Vorstellung einer überirdischen Schutzmacht dem einzelnen die Alleinverantwortung für sich selbst und die Mitverantwortung für das Schicksal aller aufbürdet. Wenn anders er nicht in ungezügelter Egoismus und ungebändigte Willkür umschlagen soll, erfordert er unausweichlich eine kollektive weltliche Kompensation für die früheren kollektiven Glaubensinhalte. Eine Ahnung von dieser Alternative überkommt die beiden künftigen Freunde noch im Verlauf ihrer ersten Begegnung: »Auch ohne Gott und seine Engel war dieser ausgestirnte Himmel kein leerer Wahn. Von Osten nach Westen ratterte eine Bahn über den Damm. Zwei Pfiffe der Lokomotive durchfuhren die kalte, klare Luft wie eine letzte Warnung, nach der das grenzenlose Schweigen der Nacht erst richtig anfängt; und nun ertrag es, wenn du kannst.«<sup>14</sup>

Nur den gestirnten Himmel und das scharfe Gefahrensignal nehmen die nächtlichen Wanderer wahr, nichts aber spüren sie vorerst von dem Sittengesetz in ihrer Brust, das sie in der von Gott und seinen Engeln verlassenen Welt lenken und leiten könnte. Der Übergang vom Glauben an die Herrschaft überirdischer Heilsverwalter zum Glauben an Irdisches führt über die gefährliche Schwelle absoluter Glaubenslosigkeit zu neuen ethisch-moralischen Grundsätzen und Normen, die die alten je nach dem Grad ihrer humanen Substanz und Regenerationsfähigkeit in sich aufnehmen. Die Taufzeremonie für das Schwesterkind von Lorenz endet bezeichnenderweise so: »Der Zauber war gebrochen. Vielleicht hatte Bentsch im geheimen gehofft, er könnte sich bei den vertrauten Worten, bei dem alten Geruch wieder einstellen. Vielleicht war er gera-

---

14 Ebenda. S. 246.

de deshalb nach Kalingen mitgegangen. Er blieb aber leer. Er hatte bloß Mitleid mit dem Kind. Denn wenn er auch selbst kalt und leer blieb – das Kind brauchte deshalb nicht weniger einen, der es nie aus den Augen verlor, der nicht immer bloß sein Glück wollte wie die Mutter und immer bloß stolz auf es sein wie der Vater, sondern nur das, was ihm not tat.«<sup>15</sup>

Andreas Bentsch zeigt sich nicht mehr vom Taufritual mit der Anrufung des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes berührt, wohl aber vom tieferen Sinn und Zweck einer Patenschaft, die sich über mütterliche Glückswünsche und väterlichen Stolz hinaus um angemessene Entwicklungshilfe bemüht. Sein Erbarmen mit dem Neugeborenen hat einen doppelten Grund: Mit dem Verlust seiner Arbeit hat er das Vertrauen in Gottes Fürsorge ebenso verloren wie sein Vertrauen in sein eigenes Einflußvermögen. Geblieben ist ihm allerdings seine Anteilnahme an jedermanns Elend und Not, ob nun als Resultat anerzogener christlicher Nächstenliebe oder erworbener proletarischer Solidarität. Seine ungebrochene Fähigkeit zum Mitfühlen- und Mitleidenkönnen erweist sich als starker innerer Antrieb zur Überwindung der gesellschaftlichen Passivität, in die ihn die Langzeitarbeitslosigkeit gedrängt hat. Sie ist die unersetzliche Mitgift, die er in seinen Freundschaftsbund mit dem ihm an Allgemeinwissen und Lebenselan weit überlegenen Lorenz einbringt. Und sie ist es letztendlich auch, die er zum unbestechlichen Maßstab für die Glaubwürdigkeit seines Freundes und der kommunistisch engagierten Freunde seines Freundes macht.

Um so merkwürdiger, befremdender, unverständlicher wirkt es, daß sich Andreas Bentsch zu seiner Familie und namentlich zu seinen Kindern weitaus unaufmerksamer verhält als zu allen anderen Leuten. Er denkt nicht daran, die Seinen im Stich zu lassen, kümmert sich aber auch kaum um sie. Ihm entgeht nicht allein die erneute Schwangerschaft seiner Frau, sondern auch, daß die Geburt ihres fünften gemeinsamen Kindes ein Kampf zwischen Leben und Tod wird. Sein ältester Sohn Franz und die in allem ihrer Mutter nachschlagende Tochter Marie haben ihm aufs Wort zu gehorchen, während er den jüngeren Martin und erst recht das in ein Klappbett verbannte vierte Kind fast ganz ignoriert. Mit ihm hat es allerdings eine besondere Bewandnis. Mysteriös ist schon, daß es nicht bei seinem Namen genannt wird und gleichsam als geschlechtsloses Wesen dahinvegetiert. Es ist schwächlich und großköp-

---

15 Ebenda. S. 247f.

fig, kann weder laufen noch sprechen und ahmt »zur Besorgnis aller bloß die Katze nach, nie die Menschen«. <sup>16</sup> Sein Vater hat »nicht die geringste Vorstellung, daß dieses Kind, das er kaum je auf seine Knie gesetzt, kaum je zu sich gerufen hatte, auf irgendeine Weise mit ihm zusammenhing.« <sup>17</sup>

Es macht die von Anna Seghers nur am Rande und unzusammenhängend erzählte Geschichte vom Katzenkind in der Familie Bentsch noch etwas mysteriöser, daß Sadovskis Großmutter es eine Weile zu sich nimmt, »weil seine unsinnige Art ihr Spaß« <sup>18</sup> macht. In ihrer Obhut nimmt es an Wildheit und Bosheit noch zu. Von seiner Schwester Marie nach Hause zurückgeholt (weg von einer leibhaftigen Hexengestalt?), vermißt es die ihm unentbehrlich gewordene graue verwilderte Katze. Es verweigert die Nahrungsaufnahme, beißt um sich und sich selbst. Es faucht und miaut. Es ist selber zu einem katzenähnlichen Wesen geworden. »Bentsch zuckte bloß die Achseln. Sein Gesicht blieb so gleichgültig, als ob es ihn nichts weiter angehe, ob in diesem Klappbett ein Kätzchen läge oder ein Christuskind.« <sup>19</sup> Am nächsten Tag befreit sich das Katzenkind von den Fesseln, die es ans Bett binden, rutscht im Beisein von Lorenz durch die Küche und schnellt durch die Tür ins Freie, das ihm unentbehrlich gewordene Haustier zu suchen. Marie findet das geflüchtete Geschwister in einem Mülleimer und trägt es behutsam heim. »Sie lehrte das Kind alle Worte, die man Kindern zuerst beibringt. Das Kind lernte auch Tauben und Pferde und Hühner nachmachen und später etwas singen. Die Katze blieb unauffindbar.« <sup>20</sup>

Es läßt sich kaum eindeutig sagen, welche Intentionen Anna Seghers mit der Integration der Katzenkindgeschichte in ihren Rettungsroman verfolgt hat, nimmt sie sich doch beim ersten Blick fast wie eine exotische Extravaganz aus. Sie könnte durchaus auch den Kern einer selbständigen Novelle bilden (als weitere »unerhörte Begebenheit«, die vor dem Euthanasieprogramm der Nazis zur Vernichtung allen »unwerten Lebens« warnt und rettende Hilfe anmahnt). Der Romankontext im engeren Sinn legt es aber nahe, zunächst einmal an nichts anderes als an eine außerordentliche Bewährungsprobe für den Bekenntnismut und die Menschenpflicht der Eltern zu denken. Es muß sie beschämen, daß die

---

16 Ebenda. S. 74.

17 Ebenda. S. 173.

18 Ebenda. S. 303.

19 Ebenda. S. 304.

20 Ebenda. S. 306.

alte Sadowski und die junge Marie der armen Kreatur aus dem Klappbett mehr Beachtung schenken als sie. Und/oder sollen Kind und Katze bis zu ihrer Trennung den verbreiteten Aberglauben an Dämonisches, Prophetisches, Hexenhaftes verkörpern, vor dem sich zu hüten not tut? Die Frage ist so abwegig nicht, besonders wenn einem dazu noch auffällt, daß die unglückliche Stieftochter mit dem Märtyrernamen der heiligen Katharina auf dem Küchensofa immer mit der nun entlaufenen Katze geschlafen hat. Mysteriös, nicht wahr? Eben!

Doch beginnt der scheinbar über dem Katzenkind schwebende Fluch sogleich zu schwinden, als ihm seine Schwester Marie alle Zuwendungen zuteil werden läßt, die ihm als Menschenwesen zustehen. Die Ablösung des Glaubens an überirdische Kräfte durch eine feste Bindung an die Realitäten im Irdischen ist komplex zu verstehen und macht auch vor zähen abergläubischen Traditionen nicht Halt, nimmt sie aber gleichermaßen ernst. Weder die fatalistische Ergebenheit von Ursula Bentsch in angeblich unabwendbare Fügungen noch gar das Glaubensvakuum, in das Andreas Bentsch geraten ist, vermögen ihre Kinder von dem Aufklärungsprozeß fernzuhalten, den der rastlos nach der Wahrheit über Gott und die Welt suchende Lorenz in die Familie seiner Gastgeber hineinträgt. »Es gab keinen Pfarrer und keine Hexen, die seine Spuren zunichte machen könnten. Das wußte die Frau mit ihrem klaren, raschen Verstand [...] Schon war ihr ältester Sohn Franz bei seinen Lehrern als dreist verschrien. Ihr zweiter Sohn duckte sich schon dem Franz, wie sich Franz dem Lorenz duckte. Und selbst wenn es keinen Rückhalt an Lorenz mehr gab – Franz hatte schon gelernt, Strafen und Drohungen mit Gleichmut zu ertragen.«<sup>21</sup>

Mit anderen Worten: Die Kinder emanzipieren sich von ihren Eltern und Lehrern. Sie glauben einfach nicht mehr alles, was man in der Schule lehrt, in der Kirche predigt und zu Hause verteidigt. Je mehr der Gegensatz zwischen armen und bessergestellten Leuten in ihr Bewußtsein tritt, desto weniger helfen ihnen die tröstlichen Sprüche der Mutter, und je mehr sie die Unzufriedenheit mit der ständig niedriger werdenden Armut- und Elendsgrenze spüren, desto weniger können sie die anhaltende Distanz des Vaters zu gemeinsamen Widerstandsaktionen begreifen. Lorenz fühlt sich unter ihnen bald wie ein älterer Bruder, der von seinen Geschwistern respektiert und geliebt wird. Inmitten der zu ihm aufblickenden Kinderaugen muß er sich allerdings auch eingestehen,

---

21 Ebenda. S. 340.

daß ihm eine überzeugend vermittelbare weltliche Alternative zu seinen früheren Hoffnungen auf gottgewollte Wunder im Irdischen und Unvergänglichkeit über das Irdische hinaus noch immer fehlt. Die atheistisch-naturwissenschaftliche Einordnung des Menschen in den natürlichen Kreislauf des Lebens hat seine Sehnsucht nach einem neuen schlüssigen Welt- und Menschenbild, einem festen Daseinsantrieb und einer bleibenden Lebensleistung nicht ersetzen können.

Er verläßt die Familie seines im Grunde über das gleiche Dilemma nachgrübelnden Freundes Andreas Bentsch nahezu fluchtartig, um in den modernen Gemeinschaftsbewegungen und Gesellschaftslehren nach einem wirklichkeitsnahen Inhalt für seine bisher weitgehend ungesättigt gebliebene Glaubens- und Bindungsfähigkeit zu suchen. Den von keinerlei humanen Skrupeln heimgesuchten Willen zur Macht, den die auf soziale und nationale Demagogie spekulierende Nazipartei demonstriert, läßt er dabei von vornherein ebenso aus wie das katholische Zentrum, dessen Ideologie er schon längst nicht mehr teilt. Aber auch die zu allem unentschlossene Sozialdemokratie entspricht nicht seinem Wunsch, es müsse hier und jetzt für Lebensverhältnisse gesorgt werden, die ihm und allen anderen eine dauerhafte Existenzsicherheit garantieren. Lorenz schließt sich einer kommunistischen Straßenzelle in der Innenstadt an und läßt das Ghetto in der Findlinger Straße im Vorort Findlingen hinter sich. Er verschreibt sich mit Haut und Haar dem alle und alles umfassenden Diesseitiglauben an die durch vereinte Anstrengungen erreichbare Verwandlung der irdischen Welt in lebenswerte Gesellschaftsgemeinschaften.

Andreas Bentsch hat zum Vergleich seinen ebenfalls zu den Kommunisten gegangenen alten Kumpel Janausch und den stets in ein sauberes Blauhemd gekleideten Jungkommunisten Albert vor Augen, wenn er sich fragt: »Was mag das sein, was ihn auf einmal gepackt hat? Dieser Albert ist zwar ein hübscher, gescheiter Bursche, wahrscheinlich hat er mehr gelernt als wir alle. Aber wenn Lorenz auf einmal ganz anders aussieht, ganz anders daherkommt, ganz anders spricht und lacht, so als ob das nicht irgend so eine Partei wäre, und es gibt ja alle möglichen, und wer weiß, wer recht hat, sondern als ob er etwas Neues gehört hätte, wie einen neuen Glauben, eine neue Botschaft, aber was kann denn ein solcher Albert für eine Botschaft bringen, denn die Botschaft und der Bote, die sind doch aus einem Guß, und auch der Janausch gehört doch zu denen, und bei ihm ist es einfach etwas Politisches, wie die meisten was haben, der eine so, der andere so, aber bei Lorenz muß es

viel mehr sein, ihn hat es umgeworfen. Frag ich ihn mal, erklärt er mir etwas hin von Klassenkampf und von Fünfjahrplan, was weiß ich.«<sup>22</sup>

Und nochmals, weiterbohrend: »Aber was ist denn bloß dran, daß es ihn umwirft und daß er glücklich davon aussieht. Und daß er eines Tages vielleicht eine Knarre nehmen kann, und alles wird neu eingeteilt und Brot für alle, er aber kann auch erschossen sein und hat keinen Bissen mehr von der neuen Einteilung, und daß etwas noch nach dem Tod kommt, das glaubt er doch nicht.«<sup>23</sup> Andreas Bentsch bestaunt, bewundert und beneidet den Freund sogar, beurteilt seine Entscheidung aber nicht etwa als konsequenten Schritt, sondern als unverständliches Lebensrisiko, das ihm kaum persönliche Vorteile bietet und tödlich enden kann. Er fühlt sich außerstande, es ihm gleichzutun und das irdische Äquivalent für den verlorenen Gottesglauben mit ihm zu teilen. Die Tugend seiner Bedachtsamkeit schlägt in die Untugend ewiger Unentschlossenheit um und trägt ihm den Vorwurf der Verlogenheit ein. Seine Frau Ursula bezichtigt ihn des Paktierens mit einer Überzeugung, die die seine nicht ist, und Lorenz des Festhaltens an einer Tradition, mit der er innerlich doch längst gebrochen hat. Erst als die Familie Bentsch dem bisher teils erwünschten, teils unerwünschten Gast in jenem Januar 1933 ganz selbstverständlich Zuflucht vor seinen Häschern gewährt, ändert sich schlagartig die Konstellation.

Andreas Bentsch reißt es nicht mehr zwischen zwiespältigen Gefühlen hin und her, sondern er hat mit dem gehetzten Flüchtling nur noch »ein tiefes Mitleid, anders als er es sonst für diesen und jenen gespürt hatte. Sonst hatte er Menschen bemitleidet, wegen ihrer Häßlichkeit und Nutzlosigkeit. Diesen Menschen an seinem Tisch bemitleidete er wegen seiner Jugend, seiner Schönheit, seiner Kraft.« Ursula Bentsch behandelt den früheren Störenfried fast mit der einem Märtyrer gebührenden Ehrerbietung. Sie fügt sich in das Unvermeidliche, das ihr auferlegt ist. Franz springt für den an seinem kurzzeitigen Zufluchtsort verhafteten Lorenz beim Flugblattverteilen ein und zwingt auch seinen zunächst noch immer unentschlossenen Vater zum Mitmachen. Marie überwindet ihre mädchenhafte Scheu und stellt sich eine Liebesbeziehung zu dem jungen Mann vor. Um älter zu erscheinen, als sie ist, zieht sie sich ein Kleid ihrer Mutter über und versucht am Tor einer SA-Kaserne unter dem Spott und Hohn der Wachmannschaft etwas über ihren angeblichen

---

22 Ebenda. S. 343.

23 Ebenda. S. 435.

Freund zu erfahren. Sie besiegelt seine endgültige Aufnahme in den Familienkreis der Bentschs, von der er allerdings kaum je etwas erfahren wird.

Im schroffen Kontrast dazu steht die große Verbrüderung, die die neuen Machthaber nach dem Reichstagsbrand parallel zu ihren Verfolgungs- und Vernichtungsaktionen gegen Andersgläubige inszenierten. Auch in der Findlinger Straße im Vorort Findlingen der oberschlesischen Stadt B. überlagert sie letztlich die politische Katastrophe, die brutale Verhaftungswelle, den ersten Schock. Die Grundstimmung des Romanfinales hält sich von zweckbestimmter Tendenziosität fern und ergibt sich weder der Niedergeschlagenheit der Verlierer noch der Euphorie der Sieger, sondern nimmt vornehmlich die allgemeine Sehnsucht nach der Wiederkehr von Normalität in sich auf. Ursula Bentsch erlebt bei ihrer Rückkehr vom alljährlichen Meiritzer Jahrmarkt im März ringsum nur sorglos umherschleudernde Menschen, »selbst die vielen Burschen in braunen Hemden gebärdeten sich wie jedermann. Sie fuhren mit den Kindern und mit den Erwachsenen auf dem Karussell herum, sie aßen Waffeln und hatten auch danach Zucker um den Mund, sie lagen auf den sonnigen Abhängen mit ihren schwarzrückigen Brüdern und Vätern.«<sup>24</sup>

Der neue Mann hat die immer wieder vergeblich gebliebene Hoffnung auf eine radikale Gesellschaftswende noch einmal erweckt, im Revier vor allem die Hoffnung auf einen Sinneswandel der Montangewaltigen, die ihre Gruben bisher geschlossen hielten. Das Motivgeflecht zwischen Gottesverlust und Glaubensgewinn bekommt damit eine weitere (und fatale) Dimension. Der Glaube an die demagogischen Heilsversprechen des zum Reichskanzler gemachten Führers verdrängt den religiösen Glauben an eine göttlich determinierte Welt ebenso wie den weltlichen Glauben an eine gemeinsam machbare Umgestaltung der Menschengesellschaft in eine für alle. Den Ausschlag für den allgemeinen Stimmungsumschwung gibt die Aussicht auf ein bißchen mehr Freude nach freudloser Zeit. Als Gerüchte über die bevorstehende Wiedereröffnung der stillgelegten Schachtanlagen aufkommen, zeigen sich manche sogar bereit, den Retter von oben selbst dann zum lieben Gott zu erklären, »wenn er einen Affenschwanz« hätte (und also des Teufels wäre).<sup>25</sup> »Daß die Gruben wieder aufgemacht würden, schien den Leu-

---

24 Ebenda. S. 462.

25 Siehe ebenda.

ten auf einmal ein ebensolches Wunder zu bedeuten wie dazumal der Frieden.«<sup>26</sup>

Anna Seghers versteht den massenhaften Teufelspakt von 1933 vor allem als Resultat der zermürbenden Daseinsbedingungen in den Krisenjahren und zustimmendes Echo auf die tatsächlich beginnende Überwindung der Dauerarbeitslosigkeit, nicht allein als Folge von Demagogie und Terror. Und auch nicht allein als Quittung für das Versagen der zerstrittenen Antihitlerparteien, sondern auch als Ausdruck getäuschten Vertrauens, mißbrauchter Geduld und unerträglich gewordener Verzweiflung. Der Vergleich mit dem endlichen Kriegsende von 1918 kommt nicht von ungefähr und deutet den Umfang des spontanen Gefühlsumschwungs an. Ursula Bentsch dagegen fühlt sich inmitten der festlich gestimmten Menge rund um den Meiritzer Jahrmarkt an 1914 erinnert, »als ihr erster Mann in den Krieg weggefahren war, ihr erster Mann, Katharinas Vater.« Um sich seiner drohenden Verhaftung zu entziehen, muß ihr zweiter Mann, der Vater von Franz, Marie, Martin und den beiden jüngsten Kindern, in der Illegalität untertauchen. »Dieser Krieg aber war wohl einer, den sich Bentsch allein ausgedacht hatte, und er zog auch allein hinein. Wenigstens sah es so aus.«<sup>27</sup>

Es steht nicht da und kann höchstens vermutet werden, daß sich Andreas Bentsch im Untergrund auch ideell den Genossen seines Freundes Lorenz anschließt. Und es steht auch nicht da, ist aber nicht schwer zu erraten, daß Ursula Bentsch auch fortan bei ihrem Glaubensbekenntnis bleiben wird und abermals allein für den Zusammenhalt ihrer Familie einstehen muß. Sie und ihr Mann kommen heimlich noch einmal zusammen und ahnen, daß sie für lange oder gar für immer voneinander Abschied nehmen müssen. »Sie hatten sich unmerklich nach allen Seiten umgesehen. Sie hatten sich scheu begrüßt, wie Liebende, die bis zum letzten Augenblick gehofft und gezweifelt haben, daß der andere die Verabredung einhält, da sie sich zum erstenmal treffen. Sie aber trafen sich zum letzten Mal [...] Damals hatten sie gedacht: Jetzt fängt es also für immer an. Jetzt dachten beide: Jetzt hört es also wirklich auf [...] Damals hatte noch die ganze Fremdheit ihres vergangenen, von ihnen ungeteilten Lebens zwischen ihnen gestanden, jetzt war es die Fremdheit des zukünftigen, das sie auch nicht teilen konnten.«<sup>28</sup>

---

26 Ebenda.

27 Ebenda.

28 Ebenda. S. 460f.

## III

Anna Seghers hatte sich vorgenommen, ein Buch über das »gewöhnliche Leben« zu schreiben, »in dem es so viel Spannung und Abenteuer gibt, dieses Leben, das nicht weniger Mut verlangt als die Stratosphäre oder das Schlachtfeld. Dieses Leben umfaßt große, einfache menschliche Beziehungen, uralte und ganz neue, Liebe und Freundschaft, das Verhältnis von Eltern zu Kindern, von Jüngeren zu Älteren – uralte und ganz neue, für jeden von uns selbstverständlich, weil auf ihnen das Leben der Völker sich gründet.«<sup>29</sup> Mit der Konzentration (oder der Beschränkung) auf ein Einzelschicksal wäre diese Vorstellung nicht ins Bild zu setzen gewesen, mit der Illustration einer angeblich gesichts- und geschichtslos dahinvegetierenden Masse allerdings schon gar nicht. Die Rettungsnovelle hielt die dialektische Problemlösung ohne die Verabsolutierung der Extreme im Grunde schon bereit: den Ausbau der Leitfigur Andreas Bentsch zur Hauptgestalt, ihre Einordnung und zugleich Profilierung durch erhellende Blicke auf den weiteren Weg der Leidensgefährten, der bei aller Ähnlichkeit je nach Charakter, Alter und Familienkonstellation anders als der seine verläuft.

In dem Vorwort der 1939 erschienenen russischen Ausgabe des Romans heißt es zusammenfassend über den Retter aus der gemeinsamen Not: »Aus seinem bisherigen Leben in eine schwere Krise geworfen, hat er den Boden unter den Füßen verloren und steht nun zwischen zwei Weltanschauungen: einer alten, die schon schwächer geworden ist und als Rückhalt nicht mehr dienen kann, und einer neuen, noch fremden, die sich ihm erst langsam eröffnet.«<sup>30</sup> Der Witwer Zacharias Zander, der Hochzeiter und werdende Vater Martin Triebel, der skeptisch-egoistische Zabusch, der alte und der noch unerfahrene junge Kreutzer, der voller Unrast steckende Sadovski konfrontieren den Mann ihres Vertrauens auch und erst recht nach dem Unglück mit aktuellen Fragen und individuellen Problemen, die seine Suche nach überzeugenden Erklärungen für die so und nicht anders beschaffene Welt weit über das bloß Politische hinaus vorantreiben. Die Einblicke in die je besonderen, je-

---

29 Anna Seghers: Vorwort zur russischen Ausgabe des Romans »Die Rettung«. In: Frank Wagner: »... der Kurs auf die Realität«. Berlin 1978. S. 314.

30 Ebenda.

doch auch wieder gleichgearteten familiären Strukturen und Verhältnisse, aus denen seine Zeit- und Berufsgenossen kommen und in die sie eingebunden sind, machen Andreas Bentsch und seine Familie zu einem unverwechselbaren, aber keineswegs unvergleichlichen Präzedenzfall des Arbeiterlebens in den Krisenjahren der Weimarer Republik.

Danach sollte es keine Frage mehr sein, daß der Eintritt in die Kommunistische Partei und den Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller Deutschlands im Leben und Schaffen der Schriftstellerin Anna Seghers geborene Netty Reiling richtungsbestimmende Grundsatzentscheidungen waren. Sie prägten ihr Gesellschaftsverständnis, ihre soziale Phantasie und ihre Hingabe an die Geschicke ihrer Landsleute auf lange Zeit. Nicht geringer, wenn für das Menschenbild und das poetische Konzept der jungen Frau nicht sogar noch höher zu veranschlagen scheint der Entschluß zu sein, eine Familie zu gründen und Kinder zu wollen. Die Heirat, die Übersiedelung nach Berlin und die doppelte Mutterschaft waren Schritte ins »gewöhnliche Leben« hinein, das alles andere als konfliktlos zu werden versprach und es auch nicht wurde. Dafür sorgte schon der Widerspruch zwischen der anwachsenden Alltagspflicht und dem ebenfalls anwachsenden Wunsch nach einer literarischen Transformation der Lebenserfahrungen und -gefühle, die die Kleistpreisträgerin von 1928 inmitten ihres in der deutschen Hauptstadt entstandenen Freundschafts- und Genossenkreises zu bewältigen hatte.

In die Partnerschafts- und Familienporträts, die sie in dem Roman »Die Rettung« zu einem plastischen Zeit- und Gesellschaftspanorama zusammengefügt hat, sind mehr ganz persönliche Bezüge und Probleme eingearbeitet worden, als es auf den ersten und selbst auf den zweiten Blick vermutet werden kann. Oder ließe es sich etwa denken, daß ihr Übergang vom Gottesglauben zum Glauben an Irdisches kurz und schmerzlos war und keinerlei ernsthafte Bedeutung für sie hatte? Oder sollte es ganz und gar nichts mit ihrer eigenen Vergangenheit zu tun haben, wenn sie später (über Sadovski und Katharina) schrieb: »Ich selbst und einige meiner Freunde, wir hatten eine gewisse Zuneigung zu zwei jungen Menschen in dem Buch, die unreif und unsicher waren, sprunghaft oder unentschlossen, gleichgültig oder leidenschaftlich, je nachdem die Krisenzeit auf sie wirkte. Sie haben vielleicht mit manchen von uns gemeinsam, daß sie nach einem Halt suchen, nach einem festen Punkt in der Ratlosigkeit ihres Lebens.«<sup>31</sup> Oder ist anzunehmen, daß die Defizite

---

31 Die Rettung. Vorwort. S. 5.

in der kommunistischen Parteilarbeit erst im Exil und nicht auch schon vor 1933 einer kritischen Erörterung wert gewesen wären? In indirekter, verschlüsselter, zerstreuter Form weisen die Romanfragen auf autobiographische zurück.

Sie in Betracht zu ziehen, banalisiert, verkleinert und verdeckt die Erzählkunst der Dichterin nicht, sondern vermag im Gegenteil den Sinn für ihre epischen Intentionen und Verfahren zu schärfen. Gleiches gilt wohl für die umgekehrte Operation: den Schluß vom Autobiographischen aufs literarische Bild, von Lebensumständen und -eindrücken auf den Befreiungsakt der erzählerischen Aktivität. Anna Seghers in einem Brief vom 27. März 1939 aus Paris an Johannes R. Becher in Moskau: »Mein Leben und meine Arbeitsbedingungen sind, wie Du Dir sicher vorstellen kannst, äußerst kompliziert. Ich habe mit großer Freude das Geld vom Goslitizdat erhalten, mußte aber leider gleich einen großen Teil für Schulden verwenden. Das alles schreibe ich nur, weil Du darum gebeten hast, sonst würde ich damit keine Zeit verlieren. Es mag seltsam erscheinen, wenn ich sage, daß meine Lage dadurch erschwert wird, daß ich nicht nur Schriftstellerin, sondern auch Mutter von zwei Kindern bin. Rodi, der in zwei Schulen und an einer Zeitschrift beschäftigt ist und außerdem noch viele andere Arbeit macht, kann sich sehr wenig um uns kümmern, im besten Fall so viel, wie es für einen Menschen unerlässlich ist. Das alles führt dazu, daß ich vom Morgen bis zum späten Abend eingespannt bin.«<sup>32</sup>

Die Auskunft erhellt die höchst prekäre Situation, in der sich Anna Seghers vermutlich schon seit längerem befand und die erzählerisch zu bezwingen ihr offenbar eher möglich war, als sie praktisch zu bewältigen. Sie erhellt aber zugleich, daß ihre literarische Umsetzung nicht direkt und linear erfolgte, sondern durch die Umwandlung eigener Betroffenheit in verschiedene denkbare Varianten von Vater-Mutter-Kind-Beziehungen: lang anhaltende Trennung der Erziehungspflichten bei Andreas und Ursula Bentsch, verbunden mit einer vorbildlichen Haushaltführung; weniger Ordnung und dafür mehr politische Übereinstimmung bei den Triebels und ihren Kindern; die Fürsorge der Janauschs, jäh unterbrochen durch den unsinnigen Gastod der beiden geliebten Söhne, den ein nur für eine Nacht aufgenommenener verzweifelter

---

32 Anna Seghers an J. R. Becher am 27. März 1939. In: Frank Wagner: »... der Kurs auf die Realität«. S. 311f.

Arbeitsloser verursacht; eine mit ihrem Schwiegervater zusammenlebende alleinerziehende Mutter. Nicht zu vergessen der tödliche Ausgang, den der als alltäglich erscheinende Abtreibungsversuch Katharinas nimmt und der die Aussicht auf Mutterschaft oder gar eine förmliche Familiengründung abrupt vernichtet. Und auch das aus Mitleid gegebene Eheversprechen, das Sadovski der von den Nazis grausam verunstalteten Josephine widerwillig genug gibt und einlöst.

An diesen Gemeinschaftsgeschichten und -skizzen ist gewiß nichts oder jedenfalls nur selten etwas autobiographisch zu verstehen, gleich gar nicht, wenn in ihnen politische Fehlentwicklungen angedeutet werden wie etwa bei Tante Emilie und Onkel Paul in L., den Zieheltern Katharinas, die von KPD-Anhängern zu hitlerhörigen Anpassern mutieren. Die Interna, die der Brief aus Paris dem Empfänger in Moskau mitteilt, deuten vielmehr auf Prinzipielleres hin, nämlich auf den individuellen Erfahrungsgrund für die Aufwertung des Alltags, des Familienlebens und insbesondere des Frauendaseins im gegenwartsbezogenen Erzählwerk nach der erzwungenen Flucht aus Berlin. In den hauptstädtischen Vororten Wilmersdorf und Zehlendorf war die junge Schriftstellerin, Ehefrau und Mutter trotz der Trennung von ihrem wohlhabenden Mainzer Elternhaus und ungeachtet ihrer kommunistischen Überzeugung noch keineswegs so mit elementaren Existenzsorgen konfrontiert wie im Pariser Vorort Bellevue, wo die außergewöhnlichen Bedingungen eines Exils ihren Selbstbehauptungswillen und ihr Durchstehvermögen im »gewöhnlichen Leben« auf extreme Weise herausforderten. In das Wirklichkeitsverständnis und die epische Aura des Romans »Die Rettung« ist viel davon eingegangen.

Walter Benjamin hat der »Chronik deutscher Proletarier« gleich nach ihrem Erscheinen in einer tiefen Rezension einen hohen Innovationswert zuerkannt. Er nahm sie als geglückten Versuch für seine These in Anspruch, die vom bürgerlichen Roman ins Individualistische gedrängte Kunst des Epischen müsse oder könne durch eine Wiederannäherung an die Authentizität des mündlichen Erzählens, an das Verhältnis von glaubhaften Zeugen und souveränen Zuhörern erreicht werden, so wie es Anna Seghers trotz ihrer Anleihen ans Romanhafte praktiziert hatte.<sup>33</sup> Zwei Jahrzehnte später nahm der nicht minder namhafte Kritiker

---

33 Siehe Chronik deutscher Proletarier: Anna Seghers: »Die Rettung«. In: Walter Benjamin: Lesezeichen. Schriften zur deutschsprachigen Literatur. Leipzig 1970. S. 222ff.

und Essayist Paul Rilla in seiner komplexen Betrachtung »Die Erzählerin Anna Seghers« den romangeschichtlichen Aspekt anfangs zwar wieder auf, reduzierte ihn aber auf die Linie Heinrich Mann, Thomas Mann, Arnold Zweig und ordnete den Rettungsroman analog zu »Der Weg durch den Februar« und »Der Kopflohn« lediglich als »Vorübung« für »Das siebte Kreuz«. Er ginge »mit seinem erschütternden Wirklichkeitsmaterial in der kompletten Zeitgestalt des späteren Werkes auf.«<sup>34</sup>

Es wird für immer das Geheimnis des im übrigen hochgebildeten, scharfsinnigen und sprachmächtigen Kritikers bleiben, warum er für »Die Rettung« nicht mehr als einen beiläufigen Satz übrig hatte und sie nicht als einzigartigen und eigenwertigen Auftakt für die großen Deutschlandromane nahm, die der Dichterin im Exil bis hin zu ihrer epochalen Bilanz »Die Toten bleiben jung« gelangen. Als werkkundiger Sachkennner kann er doch nicht ernstlich der Meinung gewesen sein, daß die mit akribischer Akkuratess geschriebene Chronik der Arbeitslosigkeit und der Gesellschaftsverwerfungen im Endstadium der Weimarer Republik mehr als nur einen rudimentären Hintergrund für die (selbstverständlich vorhandenen) Bezüge zum Leben davor waren und sein konnten. Allerdings stimmt die Ignoranz des Interpreten auffällig mit der programmatischen und praktischen Abkehr der DDR vom Demokratiemuster der 1933 begrabenen Staatsform überein. Die von Anna Seghers überlieferte Diskussionsatmosphäre und ihre Warnung vor kommunistischer Überheblichkeit und Rechthaberei paßte ihm vielleicht nicht ins Konzept seiner unbedingten Parteinahme für die Avantgarde revolutionärer Auswege aus der permanenten deutschen Misere.

Das Versiegen selbstkritischer Traditionen und die fatale Betrachtungslücke, die der an sich schon fatale Verdrängungsvorgang verursacht haben könnte, vermögen die bis heute anhaltende Scheu der Leser, Übersetzer, Literaturhistoriker und nicht zuletzt der Biographen vor einer intensiven Inbesitznahme des »Romans aus Vorhitzlerdeutschland« freilich im mindesten nicht zu erklären. Selbst die gründlichen Untersuchungen, die Friedrich Albrecht und Frank Wagner in den siebziger Jahren vorlegten, haben das Blatt nicht wenden können, obwohl sie überzeugend nachwiesen, daß dem Rettungsroman konzeptionell und substantiell nicht allein werkgeschichtlich, sondern auch in der

---

34 Paul Rilla: Die Erzählerin Anna Seghers. In: Literatur, Kritik und Polemik. Berlin 1950. S. 199ff.

deutschen Romanliteratur der dreißiger Jahre ein singulärer Platz gebührt.<sup>35</sup> »Ein Roman hat nichts mit einem Leitartikel zu tun. Er macht Handlungen und Regungen von Menschen unter verschiedenen gesellschaftlichen Zuständen bewußt, oft unbeachtete und unbeabsichtigte Handlungen, oft geheime und verkappte Regungen. Der Autor und der Leser sind im Bunde: Sie versuchen zusammen auf die Wahrheit zu kommen.«<sup>36</sup> Das Gespräch der Nachwelt mit Anna Seghers hat erst begonnen. Es ist zu wünschen, daß es nicht abermals fragmentarisch wird oder gar neue Unterlassungssünden begeht.

---

35 Siehe dazu Anmerkung 6.

36 Die Rettung. Vorwort. S. 6.



NINA PAWLOWA

## **Bei erneutem Lesen von Anna Seghers' »Transit«**

Anna Seghers schrieb ihren Roman unmittelbar nach den von ihr selbst erlebten Ereignissen: der Flucht der deutschen Emigranten in den von den Hitler-Truppen unbesetzten Süden des Frankreichs der Vichy-Regierung; von dort konnte die Schriftstellerin selbst nach Mexiko gehen. In Mexiko erschien der Roman denn auch zuerst 1943 in Englisch, dann 1948 in der Schweiz in Deutsch. In der DDR wurde er 1951 veröffentlicht.

Zu der Zeit, da der Roman herauskam, wurde er seinem Gegenstand adäquat aufgenommen: als ein Buch über den schrecklichen Exodus der Flüchtlinge, über den Kampf ums Visum – ein spanisches, ein portugiesisches, ein amerikanisches –, das notwendig war, um über die USA (Transit) nach Südamerika zu kommen; über Kälte, Hunger, Intrigen und Erpressungen, über das endlose Warten angesichts des nahenden Todes, über die aufkommende und zusammenbrechende Hoffnung, auf das womöglich letzte Schiff, das von Marseille abfuhr, doch noch zu kommen.

Vor diesem Hintergrund entfaltete sich, wie allen erinnerlich, eine genügend phantastische (aber in jenen Jahren und in jener Situation passierten noch ganz andere Dinge) Geschichte um ein Visum, zu dem der Hauptheld zufällig, anstatt des Schriftstellers Weidel, der sich in Paris das Leben genommen hat, kommt. Von Weidels Selbstmord erfährt der Held von der Besitzerin eines Hotels, das er auf die Bitte eines ehemaligen Lagergefährten hin besucht. Von ihr bekommt er einen Koffer mit Weidels Manuskript, das er, der er sonst keine Bücher liest, gierig verschlingt. Die übrigen Vorfälle sind auf fatale Weise mit dieser Geschichte verbunden. Das Schicksal führt den Helden mit einem Arzt und seiner Geliebten, Marie, zusammen, die, wie sich herausstellt, Weidels Frau war. Ohne von seinem Tod zu wissen, sucht sie nach ihm in der Stadt. Die Liebe zu Marie ergreift den Helden. Doch hängt das Schick-

sal aller drei Menschen nicht nur von ihren Gefühlen ab, sondern vom Visum, vom Transit, vom rettenden Schiff.

Die Flüchtlinge sind zur Bewegungslosigkeit verurteilt (wie es im Roman heißt, hatten die Menschen vergessen, daß Wagen Räder haben). Endlose Warteschlangen vor den Türen der Konsulate, Gerüchte, Menschengeschichten, eine furchtbarer als die andere, all das ist im Roman ungewöhnlich expressiv geschildert.

Als 1966 Max Frischs literarisches Szenarium »Zürich – Transit« herauskam, schien dieses Werk, das der Leser in seinem Gedächtnis mit dem Roman von Seghers verglich, weit mehr von der Politik und den laufenden Problemen zu abstrahieren, eher parabelhaft, philosophisch zu sein. War aber das Buch von Anna Seghers wirklich so einschichtig? Wirklich so ausschließlich auf die für die Autorin und jene Zeit insgesamt wichtigste Situation – die Situation der Flucht – fixiert? Es stimmt, daß es in jeder Zeile des Romans darum geht. Und doch...

Liest man »Transit« jetzt, so empfindet man seine andere Dimension: die Ewigkeit. Diese Dimension kommt auf mannigfache Weise zum Ausdruck. Sie ist in der Schönheit und Größe der Natur, die die nach Rettung suchenden Menschen nicht bemerken. Sie ist im historischen Gedächtnis, das auch selbst in diese sichtbare Welt gleichsam eingegangen ist, sich in ihr verkörpert hat.

»Die Nachmittagssonne stand über dem Fort. Hatte der Mistral wieder begonnen? [...] Kein Mensch bekümmerte sich um die Sonne über dem Meer, um die Zinnen der Kirche Saint Victor, um die Netze, die auf der ganzen Länge des Hafendamms zum Trocknen lagen. Sie schwatzten alle unaufhörlich von ihren Transits, von ihren abgelaufenen Pässen, von Dreimeilenzone und Dollarkursen, von Visa de Sortie und immer wieder von Transit. Ich wollte aufstehen und fortgehen. Ich ekelte mich. Da schlug meine Stimmung um. Wodurch? Ich weiß nie, wodurch bei mir dieser Umschlag kommt. Auf einmal fand ich all das Geschwätz nicht mehr ekelhaft [...] Es war uraltes Hafengeschwätz, so alt wie der Alte Hafen selbst und noch älter. Wunderbarer, uralter Hafentratsch, der nie verstummt ist, solange es ein Mittelländisches Meer gegeben hat, phönizischer Klatsch und kretischer, griechischer Tratsch und römischer, niemals waren die Tratscher alle geworden, die bange waren um ihre Schiffsplätze und um ihre Gelder, auf der Flucht vor allen wirklichen und eingebildeten Schrecken der Erde. Mütter, die ihre Kinder, Kinder, die ihre Mütter verloren hatten. Reste aufgeriebener Armeen, geflohene Sklaven, aus allen Ländern verjagte Menschenhaufen, die

schließlich am Meer ankamen [...] Hier mußten immer Schiffe vor Anker gelegen haben, genau an dieser Stelle, weil hier Europa zu Ende war.«<sup>1</sup> Hinter dem einen ersteht etwas anderes, hinter der Gegenwart die graue Vorzeit.

Nicht nur der Blick in die Tiefe der Geschichte weckt die Empfindung der Ewigkeit. Wie die Stimmung des Helden plötzlich umschlägt, von Verzweiflung zu Ruhe, ebenso unerwartet eröffnet sich dem Leser, was im laufenden Leben trotz aller Erschütterungen unzerstörbar bleibt. Der Text des Werkes hat die Eigenschaft, solche Momente voller Ruhe und Licht zu fixieren. Ein Junge, der genesen ist und erstmalig wieder am Tisch sitzt, die Freude in seinem Gesicht – wie läßt uns Anna Seghers bei diesem Bild verweilen? »Ich liebte ihn sehr. Ich sah über seinen Kopf durch das Fenster auf den mit gewundenen Bäumen bestandenen, noch immer sonnigen Platz.« (S. 94) Der Kopf des Jungen vor dem Viereck des Fensters, mit Bäumen und dem sonnenüberfluteten Platz dahinter. Liebe und Mitgefühl. Eine Minute Stille.

Die Schönheit des Meeres, der Natur, des einfachen Menschenumgangs, des mit Mühe und Not erhaltenen Familienherdes bildet eine überraschende Zäsur im Treiben der gejagten, abfahrtssüchtigen Menschen. Plötzlich wird die Hetze unterbrochen. Für einen Augenblick öffnet sich die Tiefe, die fast in jedem Gesicht verborgen liegt. Man vergesse ja, heißt es an einer Stelle in dem Buch, was in einem selbst steckt. Die Augen von Heinz, dem Lagerkameraden des Helden, das in ihnen aufleuchtende Interesse und Licht öffnen dem Helden den Blick auf sich selbst. Für eine kurze Weile fühlt er sich nicht mehr verlorengegangen, nicht als jemand, den keiner braucht und dessen Leben daneben geht.

In dem Buch stoßen zwei Arten Leben aufeinander: Flucht, Panik, Furcht vor dem unausweichlichen Untergang – und eine Atempause, die Fähigkeit, die drückende Angst für eine kurze Zeit sich von der Seele abzuschütteln. Nur zehn Minuten verbrachte der Arzt am Bett des kranken Jungen, aber in das Zimmer zog Ruhe ein. Seine Bewegungen, schreibt Anna Seghers, glichen denen jedes Arztes schon vor tausend, zweitausend Jahren: »dasselbe Kopfnicken, derselbe aufmerksame, genaue, zugleich unbeteiligte Blick« (S. 78), die gleichen Hände auf der Brust des Jungen. Keine Hast und keine Angst mehr, zu spät zu kom-

---

1 Anna Seghers: Transit. Roman. Aufbau Verlag. Berlin 1951. S. 83. Weitere Zitate aus dieser Ausgabe mit Seitenangabe in Klammern.

men, sondern unendliche Geduld. Das Leben findet für einen Augenblick zu seiner natürlichen Ordnung zurück. In dieser Stadt am Ende von Europa konnte eine solche Ordnung höchstens für die Clochards erhalten bleiben, die, was auch immer kommen mochte, auf dem Boden ihrer Heimat schliefen: »Sie schämten sich ebensowenig wie Bäume sich schämen.« (S. 79)

Die Szene in der Kirche, wohin der Held zufällig hineingerät, ist wohl allen erinnerlich. Drinnen wehen ihn Kälte und Leere an: »Wie leer war das mächtige Kirchenschiff« (S. 92). Doch merkt der Held, daß Menschen, die von außen kommen, irgendwohin verschwinden. Zugleich mit ihnen steigt er in die Krypta hinunter, unter die Erde, die, wie es in dem Roman heißt, an dieser Stelle Fels war, »unter der Stadt, ja, wie mir deuchte, unter dem Meer« (S. 93). »Mit jener gleichzeitig schwachen und harten Stimme, die Greisen eigen ist«, wirft der Priester den Versammelten Feigheit, Verlogenheit und Todesangst vor. »Warum ist dieser Ort denn sicher?« sagt er über die Krypta. »Warum hat er denn die Zeit überstanden, die Kriegszüge von zwei Jahrtausenden? Weil der, der um das Mittelmeer in viele Felsen sein Haus schlug, die Furcht nicht gekannt hatte.« (S. 93) Der katholische Gottesdienst wird zelebriert. Kleine Chorknaben singen. Aber die uralten Säulen verwandeln sich »in dem dünnen Geriesel aus Rauch in die Fratzen der heiligen Tiere« (S. 93). Die Zeiten vermischen sich. Die Konfessionen vermischen sich. Was bleibt, ist etwas Unvergängliches wie das Gestein, der Felsen, wie das Mittelmeer selbst.

Dieses Nebelhafte, die Vieldeutigkeit, Vielschichtigkeit, inhaltsreiche Unbestimmtheit eignen dem Roman von Anna Seghers in höchstem Maße. (Ihre Anwesenheit in Seghers' Werk wurde von Christa Wolf in den Aufsätzen über die ältere Zeitgenossin überzeugend veranschaulicht.) Alles scheint doch klar und genau umrissen zu sein: Flüchtlinge angesichts der Gefahr der Vernichtung und des Endes. Da verzichtet aber eine große jüdische Familie auf die Abreise, weil eine von ihnen, eine kaum noch lebende Alte, kein Visum bekommen hat. Inmitten der aufgeregten Menge, die auf ihre Visa wartet, steigen sie die Treppe des Konsulats hinunter, voller Würde und Ruhe ob der getroffenen Entscheidung. Es schreitet da ein Geschlecht mit seiner Ältesten daher.

Die Substanz des Lebens und die des Todes gehen in dem Roman ineinander. Die Menschen tragen oft Anzeichen des seelischen und körperlichen Verfalls in sich. Viele Male ist im Roman von Menschen mit den Gesichtern von Toten die Rede, beispielsweise von einer Alten »mit

allen Zeichen ihres Zerfalls und nahen Endes«. Die »Abgeschiedenen« des Romans sind nicht nur die Toten, sondern auch die Flüchtlinge. »Sie mochten sich nur so lebendig stellen« (S. 105), sie sahen doch aus »wie aus einem Grab gekrochen« (S. 106). Gekrochen weshalb, wozu? Womit lockt sie das Leben an? Sie kommen, wie es im Roman heißt, um »noch einmal mit den Lebenden registriert zu werden« (S. 106). Diese Registrierung – in den Büchern der Konsulate und örtlichen Behörden, die so notwendig ist, um zusammen mit dem Visum die Rettung zu erlangen – scheint alle »Angaben« zu enthalten. Was aber bleibt von einem Menschen übrig? Ein Name? Ist das denn der Name, den einst die Mutter geflüstert hatte? Sind denn aus diesen Büchern und Fragebögen das Leben und »der Zweck des verbrauchten Lebens« herauszulesen? Der Held selbst denkt an sich oft wie an einen Toten.

Das klar Umrissene beginnt sich zu verwischen, zu verdoppeln. In diesem tragischen Roman treibt die Autorin ein unaufhaltsames Spiel mit Doppelgängern. (Das scheinbar unangebrachte Wort »Spiel« wird von Anna Seghers wiederholt gebraucht.) Hinter dem Rücken des Helden steht ein Toter, dessen Namen und dessen Visum er übernommen hat. Ein Toter, der sein Glück mit Marie mehr als ein lebendiger Rivale stört. Ein Toter, zu dem sie sich in Selbsttäuschung nach Übersee begibt. Der Held weiß kaum etwas von Weidel, diesem Schriftsteller, der den Selbstmord begangen hat. Weidel scheint ganz aus Gerüchten, zufälligen Erinnerungen und aus Erzählungen über ihn zu bestehen. Man weiß, daß er es sich mit den faschistischen Machthabern nicht nur in Deutschland, sondern auch in Spanien verdorben hatte, weil er in der Presse über die Abrechnung der Faschisten unter den Republikanern berichtete. Man spricht von seinem Talent, seiner unverträglichen Art. Kann das aber die Gestalt dieses Menschen endgültig klar machen? Er schwebt in dem Roman über den Hauptfiguren, als kehrte er immer wieder ins Leben zurück. Und wissen wir denn alles über den Erzähler selbst, der nicht einmal einen Namen hat? Wer ist er, dieser, wie er über sich selbst sagt, nicht allzu gebildete, aber so fein empfindende Mensch? Gleich Weidel, gleich dem Doktor und Marie erinnert er in etwas unfaßbar an die Autorin des Romans, vertritt sie, die Abwesende, wie auch der Dichter Weidel ja abwesend ist. Es ist, als wären ihre Züge auf die Hauptfiguren des Romans verteilt (die Festigkeit und das Berufsethos des Arztes, der frauliche Reiz der Marie), und diese Züge sind ihnen zugeordnet, doch nicht fest, nicht für ewig, daher die Verschwommenheit, die ihnen anhaftet, diese reichhaltige Unbestimmtheit.

An einer Stelle des Buches ist die Rede von der Linie des Horizonts: Sie »lief dünn und unscheinbar, nur wahrnehmbar durch die größere Helligkeit des Wassers, jene Linie, die unversehrbar war und unerreichbar, die keine Abgrenzung war, sondern sich allem entzog« (S. 101). Die gleiche Eigenschaft, »sich allem zu entziehen«, besitzen auch die Gestalten des Romans.

Dieses Buch sagt nichts über die politischen, parteilichen Ansichten der Autorin aus. Den heldenhaften Kommunisten der anderen Romane von Anna Seghers gleicht hier Heinz, ein Lagerkamerad des Helden, am meisten. In dem Roman gibt es einen anderen, wenn auch nicht direkt deklarierten Unterschied, der die Menschen unterteilt in jene, die Hilfe empfangen, und jene, die die eigenen Bedürfnisse vergessend, Hilfe zu erweisen vermögen. Heinz gehört zweifellos zu den ersten, er akzeptiert Hilfe als etwas Selbstverständliches. Der Held gehört, gleich vielen anderen Figuren des Romans, zu der zweiten Gruppe, die die Autorin höher zu stellen scheint.

Der Roman verkündet keine unumstößlichen, unverrückbar gültigen Wahrheiten. An ihre Stelle tritt oft ein Paradoxon, das das Wesen der Sache klärt. So heißt es von Weidels Selbstmord: »Man hört ja wohl von solchen erzählen, die den Tod der Unfreiheit vorzogen. Doch war denn der Mann jetzt frei?« (S. 183) Die Wahl ist, wie sich erweist, alles andere denn einfach. Wie hätte sie auch absolut richtig sein können, wo man zu wählen hatte zwischen der Trennung von der geliebten Frau und der Möglichkeit zu leben, ohne seine Berufung aufgeben zu müssen (die Sujetlinie des Arztes)?

Das Sujet beruht auf einer Reihe von Zufällen, unvorhergesehenen Zusammenkünften und schicksalhaften Trennungen. In diesem Roman herrscht der Zufall ebenso absolut wie im Romantismus, der für die späte Anna Seghers so wichtig war. Und erinnert hier das Doppelgänger-motiv nicht an das Werk E. T. A. Hoffmanns, der später, 1972, in der Erzählung der Schriftstellerin »Reisebegegnung« auch selbst als Hauptfigur auftritt? Freilich muß man daran denken, daß das aufgewühlte Leben, über das Anna Seghers in »Transit« schreibt, von den unwahrscheinlichsten Zufällen nur so überquoll. Das Leben hatte seine natürlichen Formen verloren, sich verschoben. Alles steht auf der Kante, alles ist unbeständig, unscharf.

Von einer solchen Ungewißheit gezeichnet ist auch die Liebesgeschichte, von der der Roman erzählt. Marie und der Held werden, wie es in dem Buch heißt, von einem Windstoß bei irgendeiner »Wendung

der Straße« (S. 225) einander in die Arme getrieben. Das Gefühl ist stark, zugleich aber, wie zugegeben werden muß, nicht ganz begrifflich, ungewiß. Wen liebt Marie in Wirklichkeit? Wie steht sie zum Erzähler? All das sind Fragen, auf die es im Roman keine Antworten gibt. Es kann sie auch nicht geben. Über eine Nebenfigur heißt es darin, der Mann habe ein »bodenloses Gesicht« (S. 226). Ebenso bodenlos sind die Gefühle der Menschen, über die sie sich vielleicht auch selbst nicht ganz im klaren sind. Wie der Held in einem Gespräch mit dem Arzt sagt, sei in einem jeden das Wichtigste mit dem Flüchtigsten vermischt. Nicht fragwürdig und nicht transitär bleibt, daß »man einander nicht im Stich läßt« (S. 159). Diese letztere Forderung findet ihre Verkörperung in den Handlungen des Helden und der ihm nahe stehenden Personen. Wichtig ist sie auch dort, wo die Zeit sich zur Wartezeit verdichtet und keine andere Dauer mehr hat. Dennoch ist auch hier – in den Gefühlen, den Begegnungen, Trennungen, der kurzen Existenz der Menschen im Roman – das präsent, was die Autorin »die ewig gegenwärtige Fülle alles geliebten Lebens« (S. 87) nennt.

Welcher Gattung ist dieser Roman mit mehr Begründung zuzuordnen? Handelt es sich um ein künstlerisch gestaltetes dokumentarisches Zeugnis? Oder genügt diese Bestimmung nicht, kann uns vielleicht die Assoziation mit »Reiseromanen«, mit dem Mythologem »Straße«, »Weg« als Lebensform des Menschen auf Erden eher weiterhelfen? Der Roman »Transit« ist zutiefst mythologisch, und das sind alle besten Werke von Anna Seghers: »Das siebte Kreuz«, »Der Ausflug der toten Mädchen«, die ebenfalls viele Schichten aufweisen. Zudem: Was bedeutet in letzter Instanz der Titel des Romans? »Ich habe damals zum erstenmal alles ernst bedacht, Vergangenheit und Zukunft, [...] und auch [...] den Zustand, den man auf Konsulaten Transit nennt und in der gewöhnlichen Sprache Gegenwart.« (S. 256)

Demnach gehört all das – ewige Angst und Trennungen, Freiheit und Gewalt, Freude und Tod – nicht nur zu jener längst vergangenen Zeit, von der im Roman die Rede ist, sondern auch zu unserer tagtäglichen Gegenwart, unserem Leben, zu den Zügen unseres Daseins – als Gäste auf dieser Erde. Wenn man aber den Titel des Romans und seinen eigentlichen Inhalt auf diese Weise auffaßt – hat Anna Seghers da nicht doch noch mehr gesagt, hat sie nicht auch noch andere Schlüsse gezogen, bestimmte Forderungen an sich selbst und die Menschen gestellt, ohne sie ausgesprochen zu haben? Transit – gleich Geduld, Aufmerksamkeit, Warten.

In ihren Erinnerungen an Anna Seghers schreibt Christa Wolf, wie die Schriftstellerin sie einmal, offenbar in einer für sie nicht gerade besten Zeit, bei der Hand nahm und ins Ostasiatische Museum führte, an einen Ort, der ihrer Situation so gar nicht zu entsprechen schien. Sie ließ Christa Wolf vor den alten Skulpturen verweilen, ohne ein Wort davon zu sagen, was damals ihre gemeinsame Sorge und Trauer ausmachte.<sup>2</sup> Warum tat sie das? Und was wirkte sich da aus – ihre Art und Weise, der Dramatik der politischen Situation zu begegnen? Oder – fragen wir nach erneutem Lesen in ihrem »Transit« – auch ihre Art und Weise, das Leben zu verstehen und darzustellen, Ewiges hinter dem Vergänglichen der politischen Regimes zu sehen?

---

2 Siehe Christa Wolf: Fortgesetzter Versuch. Leipzig 1980. S. 230.

KLAUS SCHUHMANN

## **Jahrhundert-»Gefährten« Literarische Korrespondenzen im Werk von Anna Seghers und Bertolt Brecht**

Es sollte gewiß als ein Zeichen der Wertschätzung verstanden werden, daß Oskar Maria Graf in einem Glückwunsch zum 60. Geburtstag von Anna Seghers schrieb: »Die Direktheit, die Brecht und Sie, Anna Seghers, bis zur äußersten Schärfe entwickelt haben, ist nichts anderes als tiefe Frömmigkeit vor dem Wort, ist leidendes Wissen des Schriftstellers und die schwere Verantwortung der Zeit und dem Volk gegenüber.«<sup>1</sup> Diese Gemeinsamkeiten reichen jedoch über die zur »äußersten Schärfe« entwickelte »Direktheit« in der Schreibweise weit hinaus.

Dafür gibt es mehrere Erklärungen. Zuerst wohl sind es die beide prägenden Jahrhunderterfahrungen gewesen, die beide diese Art des Schreibens suchen ließen: das Erlebnis des Ersten Weltkrieges, die Zeit der Klassenkämpfe in der Weimarer Republik, die schweren Jahre des Exils und schließlich die »Mühen der Ebenen«, die sie miteinander verbinden. So wurden sie zu »Gefährten« und Zeugen des 20. Jahrhunderts. Daß sich beide Schriftsteller schon in den zwanziger Jahren bewußt wahrnahmen, kann als Tatsache vorausgesetzt werden, wenn auch erst 1933 geschriebene Briefe von Brecht darüber Auskunft geben, daß er in den ersten Wochen des Exils nach Anna Seghers Ausschau hielt und gerne dort Quartier genommen hätte, wo ein Gespräch mit ihr möglich gewesen wäre. Aber bis es zu einer solchen Zusammenarbeit kam, als Brecht im »Berliner Ensemble« den ursprünglich als Hörspiel verfaßten Text »Der Prozeß der Jeanne d' Arc« aufführen konnte, verging mehr als ein Jahrzehnt.

Am sinnfälligsten zeigt sich beider Zeitgenossenschaft und ihre Weggefährtschaft dort, wo Anna Seghers und Bertolt Brecht unabhängig

---

1 Oskar Maria Graf. New York. In: Anna Seghers. Briefe ihrer Freunde. Berlin 1960. S. 47.

voneinander gleiche oder ähnliche Themen aufgriffen und gestalteten. Das geschah zum ersten Mal 1933, als sie auf einen Stoff stießen, den sie beide in Prosa faßten: die Erzählerin unter dem Titel »Der Vertrauensposten«, während Brecht dafür die Überschrift »Der Arbeitsplatz« wählte. In den Jahren des Exils begegneten sich beider Gedanken wiederum im Rückgriff auf einen antiken Stoff, der zum ersten Mal in Homers »Odyssee« gestaltet wurde. Während Anna Seghers ihre gleichnis-hafte Erzählung »Der Baum des Odysseus« nannte, nahm Brecht den Namen des legendären Heimkehrers aus dem trojanischen Krieg als Titel für ein Gedicht. Schließlich näherten sich beide Schriftsteller noch einmal einander, als sie in den Nachkriegsjahren kleine Prosatexte versammelten, die Brecht »Kalendergeschichten« nannte, während die Seghers sich für »Friedensgeschichten« entschied.

Es entsprach sicher gleichermaßen den Intentionen des an Zeitdokumenten interessierten Dramatikers Brecht wie auch denen der auf epische Fiktionalität zielenden Prosaschreiberin Anna Seghers, daß sie einem Vorfall Aufmerksamkeit schenkten, der 1932 auch in einem Leipziger Magazin publik gemacht wurde. Darin wurde unter dem Titel »Zwölf Jahre als Mann verkleidete Frau« mitgeteilt: »In einer Mainzer Fabrik hat sich seit zwölf Jahren ein Nachtwächter gut bewährt, der – wie die Steuerbehörde eines Tages herausfand – eine Frau war. Sie hatte sich die Papiere ihres verstorbenen Mannes angeeignet und als Mann verkleidet um Stellung beworben. Sogar die Rolle eines guten Familienvaters hat sie gespielt, indem sie sich mit einer Frau, der Mutter von zwei Kindern, standesamtlich trauen ließ.«<sup>2</sup> Diese Quelle, aus der Brecht *und* Seghers schöpften, wurde jedoch erst 1978 in den »Notaten« des Brecht-Zentrums bekannt gemacht, nachdem eine Leserin der »Wochenpost«, aufmerksam geworden durch den Fernsehfilm »Tod und Auferstehung des Wilhelm Hausmann« von Werner Hecht und Christa Mühl, den Vorfall als authentisch belegen konnte. Für Brecht war der Fall »Hausmann« in mehrerer Beziehung exemplarisch, konnte er hier doch an einem individuellen Beispiel zeigen, was er am Ende der zwanziger Jahre als Folge extremer Notlagen in den Jahren der Weltwirtschaftskrise anderweitig hundertfach bestätigt fand: Die kapitalistische Wirtschaftsweise brachte schlimme Erscheinungsformen menschlicher Entfremdung hervor, die hier mit einem Geschlechtertausch einhergin-

---

2 Annemarie Görne (»Wochenpost«): Ein wichtiger Fund zur Werk-Geschichte. In: Notate (1978)2. S. 8.

gen. Im gleichen Jahr, als der in »Ein Buch für alle« geschilderte Fall »Einsmann« vor einem Mainzer Gericht verhandelt wurde, machte sich Brecht Notizen zur Geschlechterproblematik: »1 Bei ökonomischem Druck – sinkender Nachfrage nach Arbeitskraft geben die Menschen sogar ihr Geschlecht auf. 2 Erstaunen wird erwartet davon, daß *das Geschlecht nicht absolut ist.*«<sup>3</sup>

Daß es zwischen Anna Seghers und Brecht 1933 in Paris zu einem Gespräch über die Mainzer Ereignisse gekommen sein muß, wie die »Brecht-Chronik« dokumentiert, bestätigt die Existenz zweier Seghers-Texte, die sich im Brecht-Archiv befinden. Dabei handelt es sich um die erst 1978 in der NDL (möglicherweise hervorgerufen durch die Verfilmung durch den Fernsehfunke in Adlershof) veröffentlichte Prosafassung des Stoffes (unter dem Titel »Der Vertrauensposten«) und ein Filmexposé mit dem Titel »Der Vertrauensposten«, der als Entwurf gekennzeichnet ist und auch den Entstehungsort vermerkt: Paris, Hotel de l' Avenir. Jahrzehnte später kam Ernst Schumacher in einem Gespräch mit Anna Seghers auf die Jahre des Exils zu sprechen, und die Schriftstellerin erinnerte sich dabei auch an die Begegnung mit Brecht und den von ihnen bearbeiteten Stoff: »Da fiel mir ein: Das muß um 39 gewesen sein, in Paris, Brecht war auf Besuch aus Dänemark, wir trafen uns bei einem Schriftstellerkongreß, nachher saßen wir zusammen, und da fragte mich der Brecht, wie man halt so fragt, wovon ich lebe. Ich wußte das selber nicht so genau, ich arbeitete an mehreren Arbeiten, es war ja immer eine Frage, wo sie unterbringen, und wie er da so sitzt und ich ihn anschau, denke ich mir plötzlich, der Brecht, das ist doch ein Kleptomane, da mußt du vorsichtig sein, aber ich war es anscheinend doch nicht, denn ich muß ihm doch wohl davon erzählt haben, daß ich für Hans Richter, der in der Schweiz saß, eine Filmstory, eigentlich eine Filmnovelle geschrieben habe. Denn die hat der Brecht dann aufgeschrieben, wie ich aus dem schließen mußte, was mir der junge Mann da von der Aufzeichnung von Brecht berichtete.«<sup>4</sup>

Das Gespräch mit Ernst Schumacher, das unter dem Titel »Mit Anna Seghers in Cecilienhof« 1983 in »Sinn und Form« veröffentlicht wurde, nahm dann aber folgenden Verlauf: »Was war das für eine Filmnovel-

3 Bertolt Brecht: Das Aufgeben des Geschlechts. In: Schriften 1. Schriften 1914–1933. Berlin 1992. S. 539.

4 Ernst Schumacher: Mit Anna Seghers in Cecilienhof. In: Sinn und Form 35(1983)6. S. 1154f.

le?« wollte nun der Brechtforscher genauer wissen. »Ach, ganz was Komisches. Eine Frau, die sich den Arbeitsplatz ihres Mannes erschwandelt, der plötzlich verstorben ist. Sie geht in Männerkleidern, in den Kleidern ihres verstorbenen Mannes an die Arbeit, der Mann, ich glaub, war Portier, es ist die Zeit der Arbeitslosigkeit, sie muß alle Kniffe anwenden, um nicht aufzufallen, aber sie fällt natürlich schließlich doch auf und fliegt hinaus.«<sup>5</sup>

Ob sich Anna Seghers bewußt unwissend stellte oder ihren Gesprächspartner mit einer weiteren Pointe überraschen wollte, kann nach dem nun folgenden Gesprächsverlauf offen bleiben: »Anna drehte mir echt erstaunt, aber mit amüsiertem Lächeln um die Augen, den schief gehaltenen Kopf zu: ›Hab doch gewußt, daß er ein Dieb ist!‹ Ich mußte sie berichtigen: ›Brecht hat diese Geschichte schon um 1933 geschrieben. Veröffentlicht wurde sie freilich erst jetzt, in den ›Geschichten‹, die bei Suhrkamp erschienen sind.‹ Anna schüttelte verneinend ihr Haupt: ›Das hieße ja, daß er sie mir erzählt hat. Aber ich hatte sie in der Zeitung gelesen.‹ ›Brecht auch. Der Ausschnitt liegt im Archiv.‹ Anna lachte: ›Also haben wir beide gestohlen?‹«<sup>6</sup> Weitere Nachfragen ergaben dann, daß die Filmnovelle ihren Weg in die Schweiz zu Hans Richter nahm, um sie »vielleicht doch irgendwo unterzubringen, denn wir brauchten doch Geld und tatsächlich muß er sie irgendwo untergebracht haben, in der ›Baseler Nationalzeitung‹ oder woanders, denn eines Tages bekam ich 100 Francs überwiesen, ein Haufen Geld für uns damals.«<sup>7</sup> In den Seghers-Bibliographien der DDR wird dieser Druck jedoch an keiner Stelle vermerkt.<sup>8</sup>

---

5 Ebenda.

6 Ebenda. S. 1155.

7 Ebenda. S. 1155f.

8 Hinweise auf die Entstehung und den Druck dieses Textes unter dem Titel »Der sogenannte Rendel« in der »National-Zeitung« von Basel (in der Zeit vom 15. bis 21. Mai 1940) finden sich in der Werkausgabe Brechts (Prosa 4. Bd. 19) in reichlichem Maße. Der Text war im Feuilleton dieses Blattes zu lesen und erschien nach dem ersten Druck in fünf Fortsetzungen. Es handelt sich um die umfanglichste Fassung des Stoffes, aber nicht um eine »Filmnovelle«, wie Anna Seghers sich erinnerte. Eine solche Fassung – zunächst in der Art eines Entwurfs – existierte schon 1933 und ist, wie die erst 1978 veröffentlichte Prosafassung »Der Vertrauensposten«, bei der es sich um die kürzere Fassung des Textes handelt, ebenfalls im ersten Exiljahr in Paris geschrieben worden. »Der Vertrauensposten« und das Film-Exposé gelangten offenbar durch Margarete Steffin, die sich damals in Paris aufhielt, in den Nachlaß Brechts. Steffin hatte ein Presse-Büro geplant, das Texte emigrierter Schriftsteller

Die heute interessierende Frage kann folglich heißen: Wie erzählen beide Autoren den authentischen Fall? Woran ist die jeweilige Handschrift der beiden Schreibenden zu erkennen? Wie verhalten sich das Faktische und Fiktive an beiden Erzählungen zueinander?

Was beide Texte rein verbal verbindet, ist das Titelwort: »Vertrauensposten« bei der Seghers, um den begehrten Arbeitsplatz zu charakterisieren, bei Brecht dagegen wird ganz ohne besondere Kennzeichen »Der Arbeitsplatz« in den Rang eines Titelwortes erhoben, bei der Veröffentlichung aber durch einen Doppeltitel erweitert, der auf eine über Anna Seghers hinausgehende Autorintention schließen läßt. Er lautet nunmehr »Der Arbeitsplatz oder ›Im Schweiß deines Angesichts sollst du kein Brot essen‹«. <sup>9</sup> Das auratische Titelwort der Seghers überbietet Brecht, indem er eine gedankliche Anleihe bei der Bibel nimmt und das geläufige Zitat postwendend durch die Veränderung eines einzigen Buchstaben satirisch pointiert: aus »dein Brot« wird »kein Brot«.

Die in der Primärquelle beider Autoren gewählte Berufsbezeichnung »Nachtwächter« erschien beiden wohl mit gutem Grund zu altertümlich und abseitig, nicht mehr geeignet, die Arbeitswelt des 20. Jahrhunderts zu charakterisieren. Schon auf den ersten Blick fällt auf, daß Brechts Erzählung mit sechs Druckseiten – der Stoff hätte für ein Gedicht vom Typ der »Chroniken« gereicht – doppelt so lang ist wie der dreiseitige Zeitschriftenabdruck aus dem Jahr 1978, wo der Text mit dem Vermerk »Eine wiederaufgefundene Novelle aus dem Jahre 1933« abgedruckt wurde, also ein Textvolumen assoziiert, wie es für andere Titel von Anna Seghers, die als Novellen bezeichnet wurden, typisch ist. Aber es ist Brecht, der seine Erzählung im Stil eines Novellen-Chronisten be-

---

vermitteln wollte. Das Seghersche Filmexposé wiederum ging als eine von drei Wirklichkeitsebenen in den 1995 entstandenen Film von Barbara Trottnow ein, der den Titel »Katharina oder Die Kunst Arbeit zu finden« bekam und aus Anlaß des 100. Geburtstages von Anna Seghers von »3-sat« gezeigt wurde. Dort ist im Abspann von einem »Drehbuch« die Rede, an dem neben der Verfasserin auch Hans Richter und Friedrich Kahner mitarbeiteten. Ein Jahr zuvor waren im »Argonautenschiff«, dem Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft (3/1994), die Textfassungen von 1933 und 1949 mit Kommentaren von Alexander Stephan veröffentlicht worden.

- 9 Den erweiterten Titel formulierte Brecht offenbar erst in späteren Jahren. Er greift dabei auf ein Bibelzitat zurück, das er durch eine für ihn charakteristische Entstellung (aus »dein Brot« wird »kein Brot«) ideologiekritisch umfunktioniert. Sowohl bei Brecht als auch bei Seghers steht das Wort »Brot« als verallgemeinerndes Kürzel für die soziale Befindlichkeit der Menschen, deren Geschichte sie erzählen.

ginnt und damit seine sozialkritische Herangehensweise zu erkennen gibt: »In den Jahrzehnten nach dem Weltkrieg wurde die allgemeine Arbeitslosigkeit und die Bedrückung der unteren Schichten immer größer. Ein Vorfall, der sich in der Stadt Mainz zutrug, zeigt besser als alle Friedensverträge, Geschichtsbücher und Statistiken den barbarischen Zustand, in welchen die Unfähigkeit, ihre Wirtschaft anders als durch Gewalt und Ausbeutung in Gang zu halten, die großen europäischen Länder geworfen hatte.«<sup>10</sup> Der Erzähler legt Wert darauf, seine Geschichte als Einzelfall dennoch als für diese Zeit typisch und damit stellvertretend für andere Lebensschicksale glaubhaft zu machen. Deshalb spricht er im Plural von den »Jahrzehnten nach dem Weltkrieg« und meint nicht nur eine deutsche Stadt, sondern die »großen europäischen Länder«, deren »Wirtschaft« einen so »barbarischen Zustand« durch »Unfähigkeit« sicher ebenso hervorbringen könnte. Nicht von ungefähr faßt er diesen komplexen Sachverhalt im zweiten Satz in ein hypotaktisches Satzgebilde, wie es schon aus der 1928 entstandenen Erzählung »Der Soldat von La Ciotat« bekannt ist.

Anna Seghers dagegen beginnt ihren Text umstandslos *medias in res*: mit der Reise eines auch im weiteren Geschehen namenlos bleibenden Mannes, der mit zwei Kindern unterwegs ist und um den sich zunächst niemand im Eisenbahnabteil »bekümmerte«. Der Grund dafür ist un schwer zu finden: »Es war im Abendzug zwischen zwei Ruhrstädten, die Landschaft mit toten Fabrikanlagen war bedrohlich, der Tag war hart, alle waren ausgepumpt.«<sup>11</sup> Wenn auch knapper gehalten als bei Brecht, wird auch hier en passant ein Schlaglicht auf ungute soziale Verhältnisse geworfen. Diese Szenerie hellt sich dann aber auf, als ein »sehr junges Mädchen mit sanftem Gesicht« zugestiegen ist, das als einzige erkennt, daß der »Mann mit den Kindern« krank ist, »daß er zu Tode erschöpft war«. Dann erfährt dieses Mädchen, weshalb dieser Mann mit zwei Kindern unterwegs ist: »Ich habe eine Stelle, Fräulein. Denken Sie doch, eine Stelle. Ich habe fünf Jahre keine gehabt, jetzt habe ich sie. Denken Sie, mir hat ein Freund eine Stelle verschafft. So etwas gibt es. Da muß ich hin, da kann ich nicht krank sein.«<sup>12</sup> Nur die-

---

10 Bertolt Brecht: Der Arbeitsplatz oder »Im Schweiß deines Angesichts sollst du kein Brot essen«. In: Geschichten. Frankfurt am Main 1962. S. 67.

11 Anna Seghers: Der Vertrauensposten. Eine wiederaufgefundene Novelle aus dem Jahre 1933. In: NDL 26(1978)5. S. 11.

12 Ebenda.

sem besorgten Mädchen ist es zu verdanken, daß der kranke Mann das neue Quartier seiner vorausgereisten Frau überhaupt noch erreicht, dann ins Spital kommt und dort innerhalb weniger Stunden stirbt. All das trifft seine Frau, die den bei Anna Seghers gern gehörten Namen Katharina bekam, zuerst mit einem Gesicht »hart« und »böse« und schließlich, als sie die Todesnachricht hört, tränenlos, aber »hart vor Nachdenken«. Das Ergebnis wird schon im folgenden Satz mitgeteilt: »Am nächsten Tag stellte sich im Büro der Fabrikdirektion der neue Nachtwächter vor, ein wortkarger Mensch. ›Das sind die *besten* Wächter.« Seine Papiere waren in Ordnung, er war angenommen.«<sup>13</sup>

Anders als Anna Seghers läßt Brecht auf seine sozial-historische Lagebeschreibung eine ebenso konkrete für die engere Rahmenhandlung folgen. Seine Geschichte spielt im Jahr 1927, die Reise der Familie – er nennt sie Hausmann – führt von Breslau nach Berlin, wo ein Bekannter, der nach Boston übersiedeln wird, ihn im Betrieb noch als seinen Nachfolger vorstellt. Dann erst wird seine Krankheit tödlich, und die beiden Frauen müssen handeln. Bei Brecht heißt die Nothelferin Leidner und wird als eine entlassene Hausangestellte bezeichnet, ist also in einer ähnlichen Situation, wie der seit drei Jahren stellungslose Hausmann. Sie ist es dann auch, die in der Brechtschen Version die Kinder zu sich und die Beerdigungsformalitäten in die Hand nimmt, ehe die verwitwete Frau Hausmann ihren Haushalt auflöst und beide zusammen die Entscheidung treffen, an die Stelle des Mannes zu treten: die Witwe als männlicher Nachfolger für den nun nicht mehr durch ihren Ehemann besetzbaren Arbeitsplatz, die Leidner als dessen Frau, die für die Kinder zu sorgen beginnt und die um eine Person verminderte Familie wieder vervollständigt. Auch der äußerliche Geschlechtertausch gelingt, der Arbeitsplatz ist gesichert und damit auch der Unterhalt der Familie. Durch eine »Verkettung von Verhängnis und Glück« sind sie wieder ins »Leben« – und das heißt bei Brecht in die »Produktion« zurückgebracht worden. Ihre Existenz ist vorerst gesichert. Brecht unterstreicht das Makabere der Situation dadurch, daß er zwischen Beerdigung (an der die Familie in Berlin nicht einmal teilnimmt) und dem Arbeitsantritt von Herrn/Frau Hausmann nur eine kleine Zeitspanne verstreichen läßt. Für Gefühle der Trauer bleibt keine Minute Zeit.

In Brechts Fassung werden die beiden Frauen mit den zwei Kindern in ganz kurzer Zeit zu einer intakten Familie, und der »Wächter«, unter

---

13 Ebenda. S. 12.

dessen Kleidern sich eine Frau verbirgt, lernt auf ebenso erstaunliche Weise, wie eine Frau einen Männerberuf auszuüben hat: mit Zuverlässigkeit und Mut vor allem bei den nächtlichen Rundgängen, wobei es zu Zusammenstößen mit Dieben kommen kann, die normalerweise eine Frau eher scheuen würde. Nach dieser Mitteilung aus dem Berufsalltag setzt Brecht zu einer kommentierenden Textpassage an, mit der er den Gedanken wieder aufgreift, den er schon in seinen Notizen über das Schwinden der Geschlechtsspezifität im Kampf um den Arbeitsplatz festgehalten hatte: »Daß die Hausmann diesen Anforderungen (Zuverlässigkeit und Mut zu zeigen) gerecht wurde« – er hatte sie im Satz zuvor als männliche im Kursivdruck hervorgehoben –, »sie erhielt sogar einmal, als sie einen Dieb ergriffen und unschädlich gemacht hatte (einen armen Teufel, der hatte Holz stehlen wollen) eine öffentliche Anerkennung der Fabrikdirektion – beweist, daß Mut, Körperkraft, Besonnenheit schlechthin von jedem, Mann oder Weib, geliefert werden können, der auf den betreffenden Erwerb angewiesen ist. In wenigen Tagen wurde die Frau zum Mann, wie der Mann im Laufe der Jahrtausende zum Manne wurde: durch den Produktionsprozeß.«<sup>14</sup> Geschah dies »im Laufe der Jahrtausende«, so bewerkstelligt der weibliche Wächter seine Umwandlung in einen männlichen innerhalb weniger Tage. Das heißt: Er führt fortan ein Doppelleben, im Betrieb ist er Mann, in der Familie Frau und Mutter. Ist sie/er im Dienst, ist sie/er – mit Seghers zu sprechen – »hart« (nimmt man noch »böse« als zweites Merkmal hinzu, vermag man im Geiste schon den »bösen« Vetter Shui-ta aus »Der gute Mensch von Sezuan« zu sehen).

Wie schon gezeigt, hat auch Anna Seghers diesen Konflikt in der Gegenüberstellung der jungen und zarten Marie und der innerlich verhärteten Witwe angelegt, die von der langen Arbeitslosigkeit ihres Mannes gezeichnet ist und dadurch Schaden auch im Hinblick auf ihre Psyche genommen hat. Während bei Brecht bis zum alles enthüllenden Unfall die Weiblichkeit des »Wächters« verborgen bleibt, zeigt die Erzählerin, wie zwischen zwei Frauen unterschiedlichen Alters ein Konflikt ausbricht: Marie verliebt sich in den arbeitslosen Georg, obwohl ihre Partnerin sie davor gewarnt hat, weil sie fürchtet, ihr Rollenspiel könnte durchschaut werden. Zudem läßt die Seghers einen neugierigen Nachbarn auftreten, der für einen Augenblick gesehen hat, daß sich unter den

---

14 Bertolt Brecht: Der Arbeitsplatz. S. 69f.

Männerkleidern ein Frauenkörper verbirgt, Enthüllung also im zweifachen Sinn zu befürchten ist. So entsteht ein Mißverhältnis zwischen diesem vorgeblichen »Ehepaar«: Marie, »allzu jung und zart neben dem harten Mann«. Das führt wiederum zu unnatürlichen Verhaltensweisen zwischen der zu Zurückhaltung ermahnten Marie und Georg, der nur ihre Hand und »einen Kuß in der Toreinfahrt« von ihr bekam. Beiden Frauen aber verbietet die Situation, in der sie sich nun befinden, eine andere Alternative als die zu sehen, die Anna Seghers dem Leser vor Augen führt: »Die Reihen der Erwerbslosen wurden immer länger. Da hieß es auf seinem Posten bleiben, auch wenn er hart war.«<sup>15</sup> Wie bei Brecht wird auch hier gezeigt, was diese Familie trotz aller Widrigkeiten nicht zerbrechen läßt, wengleich dies unter dem Druck wirtschaftlichen Zwanges geschieht: »Denn sie waren wegen Brot zusammen.«<sup>16</sup>

Beide Erzähler lassen das Maskenspiel durch einen Unglücksfall im Betrieb, in den der Wächter (Frau Hausmann) verwickelt war, auffliegen (in der Wirklichkeit des Mainzer Falles war es die Steuerbehörde, die dahinterkam). Der Wächter findet sich danach – bei Anna Seghers – in der Frauenklinik wieder. Trotz inständiger Bitten werden seine Papiere an die Fabrik geschickt, und schließlich kommt die Polizei in die Gerberstraße, wo Katharina wohnt. Sie wird im Betrieb entlassen, erhält dann aber, als sich ihre Kollegen für sie einsetzen, anstelle ihres »schweren Postens« einen »leichten«. Sie nimmt ihn an, weil sie keine Wahl hat.

Der Schlußsatz klingt in ein Lob aus, das ihr von den Arbeitern bezeugt wird, die keinen Grund sehen, sich moralisch entrüstet zu zeigen: Sie »achteten sie womöglich mehr als früher«. Im letzten Satz der Erzählung wird sie dann auch wieder als die angesprochen, auf die man sie beruflich zurückgestuft hat: als Frau. »Wenn es nach uns ging, Frau, bekämst du in diesem Leben eine andere Stelle.«<sup>17</sup> Daraus spricht Anerkennung und Gerechtigkeitsinn zugleich.

Brecht verfährt, wie er begonnen hat: Er nennt den Unfall eine »Keselexplosion« und verrät dem Leser, daß der Wächter an »Bein und Rücken« verwundet wurde. Auch er läßt den Mann in der »Frauenkli-

---

15 Anna Seghers: Der Vertrauensposten. S. 12f. Anschließend wird noch einmal das Motiv dieser weiblichen Lebensgemeinschaft als ein aus der Not geborenes hervorgehoben: »Denn sie waren wegen Brot zusammen.«

16 Ebenda. S. 16.

17 Bertolt Brecht: Der Arbeitsplatz. S. 72.

nik« erwachen, mit »tödlichen Schrecken« nicht nur über die Verwundung, sondern vor allem aus Sorge um den Arbeitsplatz. Wie bei der Seghers wird auch hier der »falsche Mann« zum öffentlichen Ereignis. Die Polizei holt sie in ihr Gewahrsam, das sie auch nach ihrer Identifikation als Frau noch in Männerkleidern betritt. Der Erzähler zeigt, wie sehr sie mit ihrer männlichen Rolle verwachsen ist, indem er hinzufügt: »Sie hatte keine anderen mehr.« Die Schlußwendung weicht von der bei Anna Seghers ab: Auf die Entlassung folgt ein kurzzeitiger Berufswechsel ins Kellnerfach. In einem Vorstadtlokal hat »die Hausmann« Arbeit gefunden und lebt nun gleichsam von ihrer Legende, abgelichtet auf Fotografien, »die sie in Hemdsärmeln, Karten spielend und Bier trinkend, als Wächter zeigten und zum Teil erst nach der Entlarvung gestellt worden waren«. <sup>18</sup> Aus einer typisch männlichen Stammtischsicht wird sie nun ein »Monstrum« genannt. Dann läßt sie Brecht in der »Millionenarmee« derer verschwinden, die sich auf dem Arbeitsmarkt zum Kauf als Ware anbieten müssen, um leben zu können. Und der Erzähler kommt noch einmal, anders als die Seghers, auf jene Sentenz zurück, die er schon einmal am Beispiel des Geschlechtertausches formuliert hat: auf den von dieser Arbeitswelt ausgehenden Zwang, »Jahrhunderte alte Gewohnheiten, die schon beinahe wie ewige ausgesehen haben, innerhalb weniger Tage aufzugeben und, wie man sieht, sogar ihr Geschlecht zu wechseln, übrigens größtenteils ohne Erfolg, kurz, die verloren sind, und zwar, wenn man der herrschenden Meinung glauben will, endgültig«. <sup>19</sup>

Der Einzelfall wird ins große Gesellschaftstableau eingeordnet und scheinbar – Brecht zitiert die »herrschende Meinung« – dem Lauf der Welt unterstellt, wie er sich seit Jahrhunderten abspielt.

Die soziale Polemik, die beide Schriftsteller in ihren Erzählungen thematisierten und nach dem täglichen Brot fragen ließ, stellte sich mit dem Jahr 1933, als beide ins Exil gingen, nun auch für sie bedrängender als früher. Nicht wenige Regierungen in den Exilländern trugen dafür Sorge, daß ein Arbeitsplatz für einen aus Deutschland gekommenen Fremden unerreichbar blieb. Für die meisten Schriftsteller, die ihre Verlage und die publizistischen Verdienstmöglichkeiten in Deutschland verloren hatten, ging es mehr denn je (wie Anna Seghers im Gespräch mit

---

18 Ebenda.

19 Ebenda.

Ernst Schumacher wissen ließ) darum, mit »100 Francs« ihr Auskommen zu sichern.

Einen Ort, an den sie sich als Wohnsitz mehr oder weniger fest gebunden hatten, gab es nicht mehr: Die Länder wurden in der Folgezeit öfter gewechselt als die Schuhe. Wie skeptisch sie dem Wort »Heimat« bisher begegnet sein mochten, nun hatten sie keine mehr und lebten in Hotelzimmern oder – wie Brecht – in einem Fischerhaus weitab von den westeuropäischen Kunstmetropolen. Ihr Leben war zu einem Provisorium geworden, und es dauerte nur wenige Jahre, bis der Zweite Weltkrieg sie vor sich hertrieb und einige Jahre mehr nicht abzusehen war, ob es für sie eine Rückkehr nach Deutschland geben würde. Brecht in seinen Gedichten zum Thema Exil und Anna Seghers mit ihrem Roman »Transit« gaben gleichermaßen eindrucksvoll Zeugnis von dieser für sie neuen Lebenserfahrung. Sie öffnete ihren Gesichtskreis für Gestalten, die nicht mehr – wie in »Vertrauensposten« und »Der Arbeitsplatz« – in der Gegenwart lebten und von sich reden machten, sondern ließen nun auch weit aus der Vergangenheit zu ihnen sprechende Helden zu Zeitgenossen werden, in deren Schicksal sie ihr eigenes erkannten. So mag Odysseus zu ihnen gekommen sein, nicht als der aus dem trojanischen Krieg heimkehrende Held, sondern der von den Widrigkeiten einer abenteuerlichen Heimfahrt gezeichnete, der nicht weiß, ob sein Haus oder der Raum daneben noch stehen, ob er diesen Ort wieder so vorfinden wird, wie er ihn verlassen hat.

Ein ständiger Exilbegleiter war Odysseus für Brecht (in seinen einschlägigen Gedichten werden andere Namen genannt) ebenso wenig wie für Anna Seghers. Zu einem Streit über die Quelle, aus der Brecht und Seghers schöpften, konnte es schon deshalb nicht kommen, weil das Gedicht »Heimkehr des Odysseus« in keinen der damals veröffentlichten Gedichtbände aufgenommen wurde und erst aus dem Nachlaß bekannt wurde. Ob Brecht die drei Prosastücke »Drei Bäume« aus dem 1940 in Moskau erschienenen Sammelband der Seghers, in dem »Sagen« vom Räuber Woynok und von Artemis vorgestellt wurden, kannte, ist zu bezweifeln. Beide wußten mit Sicherheit nicht voneinander, daß sie – wieder einmal – *ein* Stoff und eine Gestalt miteinander verband: Diesmal ist es die äußerste Knappheit des Textumfangs: bei Brecht sind es vier Zeilen, bei Anna Seghers nicht einmal ganz zwei Seiten, die »Der Baum des Odysseus« umfaßt.

Dieser Lakonismus erklärt sich bei Brecht aus der zeitlichen Nähe zu jenen Texten, die in den »Svendborger Gedichten« unter dem Titel

»Deutsche Kriegsfiabel« zu lesen waren, also in den Vorkriegsjahren entstanden. Obwohl »Heimkehr des Odysseus« in den Umkreis des Kriegsthemas gehört, zeigt die Überschrift an, daß es nicht um eine Vorkriegs-, sondern um eine Nachkriegsproblematik geht. Heimkehr setzt den zu Ende gegangenen Krieg voraus, der schon zehn Jahre zurücklag, als Odysseus nach seinen Irrfahrten schließlich in Ithaka landete. Auch von den im Epos von Homer mitgeteilten Umständen (den Freiern, die um Odysseus' Frau werben) ist nicht die Rede. Brecht fixiert einen einzigen Augenblick: die bevorstehende Ankunft, den ersten Blick auf den Ort, wo Odysseus einst zu Hause war:

Dies ist das Dach. Die erste Sorge weicht.  
Denn aus dem Haus steigt Rauch, es ist bewohnt.  
Sie dachten auf dem Schiffe schon: vielleicht  
Ist unverändert hier nur mehr der Mond.<sup>20</sup>

So lapidar das Gedicht auf den ersten Blick erscheint, so tiefgründig erweist es sich nach dem zweiten, wenn man sich dabei vergegenwärtigt, was hinter Odysseus liegt. Davon ist sein Blick noch immer verstört. Mehr noch scheint seine Erinnerung an das verblaßt zu sein, was ihn einst in Ithaka umgab. Nun tritt er aus der von Kriegs- und anderen Ungeheuern beherrschten Welt in eine andere ein, in der auch er ein anderer Mensch gewesen ist. Er ist seiner selbst fremd geworden und kommt – die Seghers wird es ausführen – in einer Gestalt zurück, die den Seinen das Wiedererkennen erschwert. Zehn Jahre Abwesenheit haben zudem die »Sorge« wachsen lassen, ob noch Bestand hat, was vorher galt. Deshalb vergewissert sich der Heimkehrer zuerst mit den Augen, daß sich zumindest äußerlich nichts von dem verändert hat, was er kennt: zuerst das Dach – damit steht fest, daß sich sein Haus noch auf festem Grund befindet –, dann der Rauch, der ihm bestätigt, daß es noch bewohnt ist. Wer dort zu Hause ist, wird schon nicht mehr gefragt.

Erst die beiden Folgezeilen lassen nachhallen, worauf sich gründet, was in der ersten Zeile »Sorge« genannt wurde: daß alles anders geworden sein könnte.

Erschrak Herr Keuner einst darüber, als ihm gesagt wurde, er habe sich nicht verändert, so läßt Brecht seinen Odysseus einen Schreck an-

---

20 Bertolt Brecht: Heimkehr des Odysseus. In: Gedichte und Gedichtfragmente 1928–1939 (Bd. 14). Berlin 1993. S. 339.

derer Art erleben: Das einst Gesicherte könnte vom Strom der Zeit weggespült und dadurch grundlos geworden sein.

In Zeiten krisenhafter Wirklichkeitserfahrung werden Rauchzeichen – wie das spätere Gedicht »Rauch« aus den »Buckower Elegien« bestätigt – zu existentiellen Orientierungspunkten, die Gewißheit darüber verschaffen, daß Leben überhaupt noch möglich ist.

In der Erzählung der Anna Seghers, die wohl eher als ein Gleichnis anzusehen ist, läuft der Film einige Meter weiter als bei Brecht und zeigt die Heimkehr als Begegnung zwischen zwei Menschen, zwischen Mann und Frau also, denen das Haus gehört (bei Homer ist es natürlich ein Palast). Von den »Taten des vielgewanderten Mannes« in den zurückliegenden Jahren ist auch bei ihr nicht die Rede, nur die Freier hat er sich und seiner Frau, deren Name nicht genannt wird, noch vom Hals zu schaffen. Weshalb die Heimkehr so lange gedauert hat, erfährt der Leser beiläufig, wenn von »Sirenen«, »Zyklopen« und »Phäaken« gesprochen wird, die der Herr auf Ithaka auf seinen Irrfahrten kennengelernt hat. Daß bei all dem die Götter im Spiel waren, verrät, daß diese Geschichte auf dem historischen Hintergrund mythologischer Überlieferung zu sehen ist. Aber die himmlischen Heroen sind im entscheidenden Augenblick schon ausgeblendet, als »Mann und Frau zum erstenmal wieder am Feuer beisammen (sitzen) wie in den alten Zeiten«. Jetzt beginnt ein ganz und gar irdisches Schauspiel: »Noch einmal werfen die Götter auf dieses Paar einen letzten, schon gleichgültigen Blick. Alles ist ausgespielt worden, um diese Wiedervereinigung zu verhindern, alles, um sie endlich herbeizuführen. Alles Erdenkliche ist geschehen für und gegen die Heimkehr des Mannes. Und das Für hat gesiegt. Da ziehen sich die Götter zurück in ihre ewigen Wohnstätten und überlassen die beiden dem Schicksal.«<sup>21</sup> Es ist nun ein Schicksal, das Mann und Frau allein bestimmen dürfen. Von ihnen hängt es ab, ob ihre »Wiedervereinigung« stattfinden wird. Beide erleben dieses Verlassensein von den Göttern als den Eintritt einer Stille, die als »schrecklich« empfunden wird. Nachdem »alles ausgespielt« worden ist im Wettstreit der Götter, ist nun »alles verstummt«.

Anders und weiter geführt als bei Brecht schildert die Seghers das innere Drama des Heimkehrers, den folglich auch eine andere »Sorge« plagt, die sie ihn »wissen« läßt: »Odysseus wär nicht der, der er ist,

---

21 Anna Seghers: Der Baum des Odysseus. In: Der Bienenstock. Bd. 1. Berlin 1963. S. 232.

wenn er nicht wüßte, was jetzt die Frau denkt: »Dieser Mann *kann* Odysseus sein. Er kann es auch nicht sein.«<sup>22</sup> Es gibt keine untrüglichen Erkennungszeichen, die der Frau Gewißheit verschaffen könnten, wer dieser Mann ist: einer, der »noch frecher als der frechste Freier« auftritt, ein Pirat oder anderes mehr. Obwohl die Erzählerin ihren Helden in seinen Gedanken wissen läßt, was seine Frau denken könnte, weiß er am Ende nicht, ob er erkannt wird oder nicht, zumal er annimmt, daß Penelopes »Herz« nicht den Ausschlag geben wird, der ihr Gewißheit über den Heimkehrer bringt.

Erst danach kommt es zur untrüglichen Offenbarung seiner Identität, als Odysseus das ihm angebotene Bett ausschlägt und seinen Platz nicht am Feuer sucht, sondern dort, wo ihre Liebe begann: wo er einst sein »zukünftiges Haus« baute und alle Bäume bis auf einen rodete, den er zum »Mittelpunkt« seines Hauses bestimmte und in dessen Stumpf er »unser Bett« schnitt.

Daß beide Schriftsteller nach ihrer Heimkehr in das Land, das sie 1933 verlassen mußten, sich alsbald ein Bild von den Menschen machen wollten, die den Zweiten Weltkrieg überlebt hatten und ihr Leben neu gründen und ordnen mußten, haben sie auf unterschiedliche und doch vergleichbare Weise dokumentiert. Brecht tat es, indem er seinen 1949 erschienenen »Kalendergeschichten« eine hinzufügte, die er ein Jahr zuvor geschrieben hatte und bei deren Entstehung der Anekdotenschreiber F. C. Weiskopf als Anreger mitgewirkt hat. Sie trägt den Titel »Zwei Söhne« und gründet sich, wie »Der Arbeitsplatz« und »Der Vertrauensposten« auf eine wahre Begebenheit, wie sie Anekdotenerzähler und Kalendergeschichtenschreiber bevorzugen.

Anna Seghers sammelte ihre damals geschriebenen kleinen Erzählungen unter dem Titel »Friedensgeschichten«, von denen ebenfalls angenommen werden kann, daß sie durch mündliche Überlieferung von jenen Menschenschicksalen erfuhr, denen sie danach erzählend nachging. Drei ihrer Geschichten sind mit Brechts schon der äußeren Form nach vergleichbar, während andere weiter ausholen und – wie »Der Traktorist« – in späteren Jahren als Vorlage für eine dramatische Fassung durch Heiner Müller wieder in Erinnerung gerufen wurden.

Diesmal verbindet die Geschichten der beiden Erzähler nur noch der Zeitrahmen und die Zeitprägung, die ihre Stoffe mitbrachten. Bemer-

---

22 Ebenda.

kenswert dabei ist, daß beide eine Frau zur »Heldin« ihrer Erzählung werden ließen. Bei Anna Seghers ist es eine »Frau namens Anna Nieth«, die im Titel »Die Umsiedlerin« genannt wird und auf dem Dorf ein neues Leben beginnt. Bei Brecht handelt es sich um eine namenlose thüringische Bäuerin, die in den letzten Kriegstagen durch ihr couragiertes Eingreifen ihrem Sohn das Leben rettet.

Beide Erzähler sind – wie bei ihrem *Rencontre* 1932 – wieder in die unmittelbare Gegenwart gewechselt und versuchen sich wieder als Chronisten ihrer Zeit, die Ort und Zeit der Handlung nennen und jeweils eine handelnde Person ins Zentrum des Geschehens stellen. Brecht muß das Schicksal des ersten Sohnes erzählen, um glaubhaft machen zu können, warum sich seine Mutter entschließt, dem zweiten den »Heldentod« zu ersparen und ihn zu seiner Rettung dem »Feind« ausliefert und damit dessen Gefangennahme in die Wege leitet.

Auch in der »Umsiedlerin« hat der Tod seine Spuren hinterlassen: Anna Nieth ist Kriegerwitwe, und bei der Familie Beutler, wo sie »Aushilfsarbeit« annimmt, ist ebenfalls ein Sohn gefallen. Während Brecht darauf bedacht ist, die vergeblichen Versuche der Mutter zu erzählen, ihren Sohn von den fanatischen SS-Leuten fernzuhalten, will Anna Seghers zeigen, welche Schwierigkeiten ihre Umsiedlerin hat, eine neue bäuerliche Existenz zu gründen, solange sie im Hause des einheimischen Bauern lebt, bei dem sie als »Flüchtling« angesehen und entsprechend unfreundlich behandelt wird.

In beiden Geschichten stehen zwei Frauen dafür, daß der Krieg zu Grabe getragen wird und ein besseres Leben in Frieden beginnen kann. Bei aller Unterschiedlichkeit der Themenwahl und der Schreibweise über einen Zeitraum von zwei Jahrzehnten hinweg sind sich Brecht und Seghers darin treu geblieben, was Oskar Maria Graf »die schwere Verantwortung der Zeit und dem Volk gegenüber« nannte.



LÁSZLÓ ILLÉS

## Der Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács 1938–1939 aus heutiger Sicht

### *I. Die gegenwärtige Authentizität der Kontrahenten*

Man möchte sich gern an das genau umrissene Thema halten, aber im Zeitalter der Postmoderne und der heutzutage modisch gewordenen Geschichtsphilosophie der Kontingenz, des Anything goes ist das kaum möglich. Und doch beweist – paradoxerweise – genau dieser vorzügliche Anlaß nach mehr als sechzig Jahren zumindest immer noch die Erinnerungswürdigkeit der Beweisführung, die Anna Seghers und Georg Lukács in ihrem »Briefwechsel«, in einem bis heute lebendigen Kapitel der Herausbildung der marxistischen Ästhetik, dargelegt hatten. Lebendig, habe ich gesagt, da es sich nämlich um mit der damaligen und mit der gegenwärtigen Wirklichkeit fest verbundene Probleme handelt, und wer erinnert sich nicht an jene Worte, die Goethe im September 1823 an Eckermann richtete: »Alle meine Gedichte [...] sind durch die Wirklichkeit angeregt und haben darin Grund und Boden. Von Gedichten aus der Luft gegriffen halte ich nichts.«

Hinter Anna Seghers' Argumentation im »Briefwechsel« steckt unerwähnt, aber um so demonstrativer die tief *erlebte* Wirklichkeit, die auch in ihren beiden Romanen »Das siebte Kreuz« und »Transit« dokumentiert ist. Den Kern, den Wesenszug der – in den Romanen in ihrer Unmittelbarkeit dargestellten, zerrissenen, chaotischen und lebensgefährlichen – Realität bildet die Verbundenheit mit der Humanität, worauf – um es nur andeutend vorwegzunehmen – auch die Argumentation von Georg Lukács von einer anderen Position ausgehend hinzielt.

Es sei daran erinnert, daß eine tiefschürfende Untersuchung des »Briefwechsels« bereits vor zweieinhalb Jahrzehnten durch den so früh verstorbenen Kurt Batt vorgelegt worden ist.<sup>1</sup> Sie zu wiederholen

---

1 Kurt Batt: Erlebnis des Umbruchs und harmonische Gestalt. In: Kurt Batt: Widerspruch und Übereinkunft. Leipzig 1978. S. 265–305.

scheint mir überflüssig zu sein. Ich halte es deshalb für meine Aufgabe, eher über die weitere ideelle Verlängerung dieses Kapitels der marxistischen Ästhetik, über seine Gültigkeit in der heutigen Zeit zu referieren. Ich erachte es am heutigen Tag für angemessen, jene würdigenden Worte von Walter Jens in Erinnerung zu rufen, die genau vor zehn Jahren, anlässlich des neunzigsten Geburtstages von Anna Seghers gesagt worden sind: »Ein einzelner, Georg Heisler [...] führt durch seine pure Existenz die Menschen, die ihm begegnen, zu sich selbst, weckt die innere Kraft in den Standhaften, weckt den – schon beinahe vergessenen – Traum von einer besseren, durch solidarische Verlässlichkeit gewährleisteten Welt, weckt Erinnerungen an Tage des Kampfes und der Hoffnung, weckt den Mut der Schwachen und weckt die Entschlossenheit, sich in der Zeit der großen Anfechtung an jenen ›eisernen Bestand‹ an Humanität zu besinnen, dessen Wegzehr den Charakter eines Brotkrumens hat, der beim Abendmahl die Gemeinschaft der Jünger besiegelt und – im Angesicht des übermächtigen Feindes – Gelassenheit, ja, beinahe heitere Souveränität walten läßt.«<sup>2</sup>

Es ist wohltuend, sich an diese einfühlsame und verständnisvolle Würdigung zurückzuerinnern, besonders wenn man weiß, welchen Anfeindungen die Autorin noch zwei Jahrzehnte zuvor ausgesetzt war, als man sogar versuchte, die Herausgabe ihrer Werke beim Luchterhand-Verlag im Jahre 1962 zu verhindern.<sup>3</sup> Die verleumderischen Behauptungen wurden damals selbst von Marcel Reich-Ranicki kritisiert, und es gereicht der Redaktion der Zeitschrift »Utopie kreativ« zur Ehre, daß sie 1991 die dort geübte Vorgehensweise als »eine unbewußte Übernahme von damals in der DDR gängigen Praktiken« wertete, in ihr nicht »Auseinandersetzung, sondern Verhinderung des weltanschaulichen Disputs, statt Publikationsfreiheit eine neue, von der Willkür einzelner abhängige Zensur«<sup>4</sup> sah.

Es ist sicherlich auch bekannt, daß dem Briefpartner Georg Lukács in seiner Heimat ein ähnliches Schicksal widerfuhr. Nach der Wende haben die Jünger der »siegreichen Redeweise« (Jacques Derrida) von den jahrzehntelang andauernden, hartnäckigen Bemühungen des Philosophen um die Demokratisierung des Sozialismus nichts mehr wissen wollen, ihn des Stalinismus bezichtigt, seine Büste aus der Universität entfernt

2 Walter Jens: Anna Seghers. In: Sinn und Form 42(1990)6. S. 1168.

3 Siehe »Die Welt« vom 1. August 1962.

4 Utopie kreativ (1991)12. S. 88.

und seine Gedenktafel am Hauseingang, wo sich das Lukács-Archiv und die Bibliothek – übrigens auch heute noch andauernd existenzgefährdet – befindet, zerstört. Trauriger vielleicht noch, daß mehrere seiner Schüler, die bei ihm Marxismus und Philosophie studierten, mit seiner Hilfe akademische Karriere machten und gegenwärtig Lehrstühle in den USA, Australien und Ungarn bekleiden, dem Meister den Rücken kehrten und sich demonstrativ von ihm distanzieren.

Liegen dieser Abkehr gewichtige wissenschaftliche Argumente zugrunde? Würde der philosophisch-soziologischen Grundlage des praktizierten Utopie-Versuchs, dem sich die Generation von Anna Seghers und Georg Lukács verschrieben hatten, zwischenzeitlich vollends der Boden entzogen? Ich meine: keineswegs. Das derzeitige Weltgeschehen beweist das Gegenteil. Den Schatten, den man auf Anna Seghers und Georg Lukács auszubreiten versucht, die unwürdige Argumentation gegen sie stammt aus dem Arsenal des Kontrahenten, der die Geschichte der internationalen Arbeiterbewegung, die Geschichte insgesamt und die Gesellschaftsform der gewesenen sozialistischen Staatengemeinschaft pauschal kriminalisieren will. Hinter dieser Schwarzweißmalerei und den vereinfachenden Denkschablonen stehen Schicksale, die sicherlich nicht ohne menschlichen Makel und politisch-kulturpolitische Fehler gewesen sind, aber immerhin mit ihren literarischen und literaturkritischen Bemühungen danach trachteten, Millionen zur Emanzipation zu verhelfen. Obwohl sie mehrmals in Konflikt mit der stalinistischen Orthodoxie gerieten, hielten sie an ihren einstigen Idealen fest, konnten und wollten den Weg in Richtung bürgerlicher Demokratie nicht antreten, der gegenüber nicht nur ein Bertolt Brecht, sondern auch Georg Lukács große Skepsis hegte. Sein spätes Buch »Demokratisierung heute und morgen« legt darüber Rechenschaft ab. Und was Anna Seghers anbelangt, wird ihre Situation von Erich Loest so geschildert: »Die Flucht in eine westliche Öffentlichkeit hätte den Bruch mit ihrer Vergangenheit, ihrer Partei, ihrer Philosophie, ihrer Erfahrung und allen ihren Freunden, mit ihren Büchern und – immer noch – Hoffnungen bedeutet.«<sup>5</sup>

Mit dieser – vielleicht etwas langatmigen – Einleitung möchte ich lediglich klarlegen, wie und warum man auch heute noch die Positionen einer Anna Seghers und eines Georg Lukács für kompetent halten, mit welchem Nutzen man ihre zukunftssträchtigen Argumente hinterfragen kann.

---

5 Ebenda. S. 99.

## II. Das Meritum der Diskussion

Das Hauptanliegen des »Briefwechsels« liegt im Bestreben, gewisse ästhetische Positionen in der Volksfront-Periode zu klären. Nach erbitterten Auseinandersetzungen in der Sowjetunion Mitte der dreißiger Jahre über Vulgärsoziologie, Formalismus usw. fand vor dem dunklen Hintergrund der Shdanowschen Kulturpolitik unter den Emigranten ein breiter Meinungsaustausch über den Expressionismus statt. Zu dieser Diskussion gehörte die – von der Literaturwissenschaft am meisten beachtete – Brecht-Lukács-Kontroverse und in der Abschlußphase, um die Wende 1938/39, der zweimalige Briefwechsel zwischen der in Paris weilenden Anna Seghers und dem in der Sowjetunion lebenden Georg Lukács.<sup>6</sup>

Es erübrigt sich, hier auf das Wesen der Expressionismus- bzw. Realismus-Debatte einzugehen; und auch was den »Briefwechsel« anbelangt, konzentriere ich mich bei der Erörterung auf zwei Punkte, auf Probleme, deren Impulse – meiner Meinung nach – aus der längst Vergangenheit gewordenen Zeit bis zum heutigen Tag reichen und in der grundlegenden Wandlung der Geschichte ihre eigenartige Gültigkeit im wesentlichen bewahrt haben.

Der Drehpunkt des Meinungsaustausches ist die Auslegung der *Unmittelbarkeit* als künstlerische Methode, und zwar in einer *Krisenzeit* unter den zugespitzten Verhältnissen einer gesetzten Totalität. Es steht außer Zweifel, daß nicht nur der Theoretiker, sondern auch die Schriftstellerin gleichermaßen danach strebten, die gegebene Wirklichkeit, das Schicksal der einzelnen Individuen und einer breiten Gemeinschaft in der Sphäre des Künstlerischen treu wiederzugeben. Was ihre Annäherung zu diesem »Auftrag« anbelangt, so schieden sich schon hier die Geister. Erinnert man sich an die Heftigkeit der Debatte sowohl zwischen Brecht und Lukács als auch zwischen Anna Seghers und Lukács, so wird deutlich, daß es hier um wesentliche Probleme der Kunstauffassung ging.

---

6 Der Text erschien zuerst in: Internationale Literatur. Moskau (1939)5. S. 97–121; seitdem in mehreren Veröffentlichungen, u a. in: Georg Lukács: Essays über Realismus. Berlin 1948. S.171–215; Marxismus und Literatur. Hrsg. von Fritz Raddatz. Reinbek bei Hamburg 1969. Bd. 2. S. 110–138; Zur Tradition der deutschen sozialistischen Literatur. Bd. : 1935–1941. Hrsg. von Friedrich Albrecht. Berlin, Weimar 1979. Bd. 2. S. 610–649.

Anna Seghers folgte den Vorstellungen von Tolstoi, wonach der Schriftsteller im Schaffensprozeß durch drei Stufen hindurchgeht. Tolstois Verfahrensweise interpretierend, erklärte sie 1957: »Auf der ersten Stufe nimmt der Schriftsteller die Wirklichkeit unmittelbar, wie ein Kind auf [...] also impulsiv, spontan [...] Auf der zweiten Stufe hat er über das Leben nachgedacht, es wirkt nicht mehr naiv auf ihn, seine Unmittelbarkeit geht verloren [...] Er muß dann die dritte Stufe erreichen, dann sind ihm seine Erkenntnisse selbstverständlich geworden, sie sind ihm in Fleisch und Blut übergegangen. Dann wird er als großer Künstler wieder unmittelbar auf den Leser wirken.«<sup>7</sup>

Beim ersten Hinsehen würde man meinen, daß auch Lukács eigentlich von der Erlebtheit, von der Unmittelbarkeit ausgeht. Die einzige Stelle im Briefwechsel, wo er leidenschaftlich gegen diejenigen protestiert, die seine Schriften wohl lesen, aber nicht verstehen, betrifft eben diesen Punkt. Es gibt aber dennoch einen wesentlichen Unterschied, der eigentlich aus der künstlerischen bzw. theoretischen Sehweise herrührt. *Die Unmittelbarkeit* ist bei Lukács nicht identisch mit der Seghersschen Unmittelbarkeit. Und das ist hier der punctum saliens. Lukács erklärt: »Dieser Begriff der Unmittelbarkeit scheint auf den ersten Blick mit dem Begriff jener Unmittelbarkeit zusammenzufallen, über die Du als über die erste Etappe des Schaffensprozesses sprichst. Aber das stimmt nicht. Unmittelbarkeit bedeutet in meinem Aufsatz nicht eine psychologische Verhaltensart, deren Gegensatz bzw. Weiterbildung das Bewußtwerden wäre; Unmittelbarkeit bedeutet dort ein bestimmtes *Niveau* der inhaltlichen Aufnahme der Außenwelt, ganz einerlei, ob dieses Aufnehmen mit viel oder wenig Bewußtheit geschieht.«<sup>8</sup>

In Wirklichkeit geht es bei Lukács um eben diese *Bewußtheit*, sogar um deren Intensität. Besonders deutlich wird dies, wenn man weiß, daß Anna Seghers sich nicht nur auf den Aufsatz »Es geht um den Realismus« bezieht, sondern auch noch auf einen anderen Lukács-Essay, der zwei Jahre früher in der Zeitschrift »Das Wort« unter dem Titel »Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten« erschien.<sup>9</sup> Hier verrät Lukács, was er unter dem Begriff versteht: nämlich *die*

7 Der Anteil der Literatur an der Bewußtseinsbildung des Volkes. Rede auf dem IV. Deutschen Schriftstellerkongreß 1956. In: Anna Seghers: Über Kunstwerk und Wirklichkeit. Hrsg. von Sigrid Bock. Berlin 1970. Bd. 1. S. 108.

8 Georg Lukács: Essays über Realismus. Berlin 1948. S. 185.

9 Das Wort. (Moskau) (1936)4. S. 72–81.

*Weltanschauung*, die die höchste Form des Bewußtseins ist, und den Niedergang der Literatur sieht er eben »in der Verwaschenheit der intellektuellen Physiognomie«.

Diesen Niedergang befürchtet er also in der Unmittelbarkeit. Man könnte erwidern, daß das Lebenswerk von Tolstoi oder Anna Seghers die theoretische Annäherung von Lukács in Zweifel zieht. Lukács kritisiert hier aber nicht die »begabten und aufrichtigen, großen Schriftsteller [...], die in ihren Werken die wesentlichen Züge der Wirklichkeit wahrheitsgetreu wiedergeben«<sup>10</sup> und bei denen sich der Realismus spontan durchsetzte. Im gesamten Kontext der damaligen bürgerlichen und sozialistischen Literatur liegen die Dinge augenscheinlich anders. Mit welcher Argumentation Lukács seine Unmittelbarkeits-Auffassung verteidigt, sehen wir an seiner Beweisführung der Negativität: »Die einander rasch ablösenden modernen literarischen Richtungen der imperialistischen Periode vom Naturalismus bis zum Surrealismus gleichen einander darin, daß sie die Wirklichkeit so nehmen, wie sie dem Schriftsteller und seinen Gestalten unmittelbar erscheint [...] Aber sie bleiben alle, gedanklich, wie gefühlsmäßig, bei dieser ihrer Unmittelbarkeit stehen, graben nicht nach dem Wesen, das heißt, nach dem wirklichen Zusammenhang ihrer Erlebnisse mit dem wirklichen Leben der Gesellschaft, nach den verborgenen Ursachen, die diese Erlebnisse objektiv hervorbringen, nach jenen Vermittlungen, die diese Erlebnisse mit der objektiven Wirklichkeit der Gesellschaft verbinden. Sie schaffen im Gegenteil – mehr oder weniger bewußt – gerade aus dieser Unmittelbarkeit heraus spontan ihren künstlerischen Stil.«<sup>11</sup>

Die Unmittelbarkeit, das Alltägliche, das Durchschnittliche ist für Lukács Oberfläche, Scheinobjektivität. Ausgehend von Kleist, sind dagegen z. B. Dos Passos oder Döblin bei Anna Seghers Beispiele für Krisenzeiten, wo die Zerrissenheit, die »Unterbrechung« (Ernst Bloch) herrscht und wo Stilbrüche, Übergänge, Experimente rechtmäßig entstehen. Bloch meinte: Lukács »sieht in einer Kunst, die *reale* Zersetzungen des Oberflächenzusammenhangs auswertet und Neues in den Hohlräumen zu entdecken versucht, selbst nur subjektivistische Zersetzung; dar-

---

10 Georg Lukács: Grenzen des Realismus? [Eine Erwiderung an Peter Wieden /d. i. Ernst Fischer]. In: »Deutsche Zeitung« (Moskau) vom 27. Februar 1939. Nr. 47; Neuerdings: Zur Tradition der deutschen sozialistischen Literatur. Bd. 2: 1935–1941. S. 565–571.

11 Georg Lukács: Essays über Realismus. S. 139f.

um setzt er das Experiment des Zerfallens mit dem Zustand des Verfalls gleich.«<sup>12</sup> Es würde zu weit führen, in einem breiteren Kontext der Weltliteratur herauszuanalysieren, inwieweit Bloch und Lukács recht oder unrecht hatten. Feststehen dürfte aber, daß Lukács' Feststellung, wonach »das Chaos die weltanschauliche Grundlage der avantgardistischen Kunst bildet«,<sup>13</sup> sicherlich stimmt.

Seghers befürchtete, daß Lukács dadurch, daß er die Unmittelbarkeit in ihrer Auffassung nicht akzeptierte, der Literatur ein Schema, ein Dogma, eine starre Methode aufzwingen wollte. Lukács' Vorbilder stammten aus der Periode des progressiven Bürgertums, eines Balzac, eines Victor Hugo, eines Dickens, die auch die Scheußlichkeiten des wilden Kapitalismus im 19. Jahrhundert entlarvten. Er verwahrte sich aber dagegen, die Schreibart dieser Autoren seiner Schriftsteller-Generation vorschreiben zu wollen; sein Realismusbegriff zielte darauf hin, daß der Schriftsteller »die wesentlichen Züge der Wirklichkeit wahrheitsgetreu wiedergibt«. In seiner Erwiderung an Peter Wieden, d. h. an Ernst Fischer, der an ihn in der »Pause« der beiden Briefwechsel zugunsten der avantgardistischen Kunst intervenierte, versicherte er, daß er selbst in der phantastischen Dichtung eines E.T.A. Hoffmann den Realismus entdecken könne. »Der gesellschaftlich-menschliche Inhalt,« – schreibt er – »die Wahrheit in der dichterischen Reproduktion seines Wesens: hier ist das Kriterium dafür, ob ein Schriftwerk realistisch ist oder nicht.«<sup>14</sup>

Eine Ironie der Geschichte bestünde darin, heute zu fragen: Ob nicht zu prüfen wäre, wie es mit der Aktualität der von Lukács propagierten kritisch-realistischen Weltsicht aus dem 19. Jahrhundert heutzutage bestellt ist, wenigstens in Mittel- und Osteuropa, wo sich der wilde Kapitalismus modernster Prägung wieder etabliert. So gewönne eine literarische Darstellung und die dazu gehörende kritische Beleuchtung dieser Literatur an Gültigkeit, wie sie Lukács damals vorgeschlagen hat. Wir könnten uns um so mehr in dieser Sache an Lukács wenden, weil ihn die Geschichte durch die »nachholende Revolution« (Jürgen Habermas) eingeholt hat, und weil andererseits die von Brecht empfohlene Lösung,

12 Ernst Bloch: Diskussion über Expressionismus (1938). In: Marxismus und Literatur. Reinbek bei Hamburg 1969. Bd. 2. S. 56.

13 Georg Lukács: Essays über Realismus. S. 151.

14 Zur Tradition der deutschen sozialistischen Literatur. Bd. 2: 1935–1941. Hrsg. von Friedrich Albrecht. Berlin, Weimar 1979. S. 568.

die in der Zusammenfassung seines großen Manifestes über die »Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit« dargelegt ist, in vollem Maße wieder aktuell geworden ist.

### *III. Die Extrapolation der Diskussion in die gegenwärtige Zukunft*

Aus retrospektiver, geschichtlicher Perspektive darf vielleicht festgestellt werden, daß die Diskussionspartner Teilwahrheiten vertraten, die einander in vieler Hinsicht ergänzten. Anna Seghers betrachtete die Welt nicht aus geschichtsphilosophischer Sicht, sondern bevorzugte die für eine künstlerische Darstellung als günstiger erachtete Unmittelbarkeit, die amorphe Lebenswirklichkeit, mit der die Kompliziertheit und Vielschichtigkeit der Prozesse lebendiger, plastischer zu ergreifen und dem Leser darzubieten war. Wie Pierre Radványi, ihr Sohn, sich in einem Interview mit Friedrich Albrecht äußerte: »Die Mutter ging mehr gefühlsmäßig an die Dinge heran.«<sup>15</sup> Die Unmittelbarkeit bedeutete aber auch für sie keine blinde, ziellose Spontaneität, deren Grenzen verschwommen gewesen wären; nein, in der Tiefe der Apperzeption der vielschichtigen Ganzheit waltete auch für sie ein Drang nach Menschlichkeit, nach Solidarität und einer bewußten Stellungnahme gegen die dunklen Kräfte, gegen den Faschismus, der alle humanistischen Werte tödlich gefährdete. In ihr wohnte die von Lukács geforderte »intellektuelle Physiognomie«, trotz der Tatsache, daß in ihren Figuren das Bestreben zum Erreichen dieser Stufe meist nur instinktiv vorhanden war. Zutreffend schreibt sie im Vorwort zur russischen Ausgabe der »Rettung«: »In diesem Buch werden hauptsächlich Menschen mit mangelndem Bewußtsein gezeichnet, Menschen, die noch nicht von unserer Weltanschauung, von der Welt unserer Ideen durchdrungen oder davon kaum berührt sind.«<sup>16</sup>

Georg Lukács hingegen war ein Theoretiker, für den die alltäglichen Eventualitäten fast nichts bedeuteten. Aus Berichten wissen wir, daß seine Frau Gertrud, Andor Gábors Frau, Olga Halpern, und seine Mitarbeiterin Tamara Motyljowa alle Nichtigkeiten der Unmittelbarkeit der Existenz von ihm fernhielten, damit er seine geistigen Kräfte voll der

---

15 Friedrich Albrecht: Gespräch mit Pierre Radványi. In: Sinn und Form 42(1990)3. S. 515.

16 Zitiert bei Frank Wagner: »...der Kurs auf Realität«. Berlin 1975. S. 314.

Theoriebildung widmen konnte. Eine solche Lebensweise bringt Vorteile und Nachteile mit sich. Eine mangelhafte Empfindlichkeit für das Erstere unbedingt; eine erhöhte Neigung zum Letzteren ohne Zweifel. Den wesentlichen Faktoren des Wirklichkeitsflusses kann man aber auch aus dieser Ferne nähertreten, auch wenn dies im ersten Augenblick als *contradictio in adjecto* erscheint.

Eine Studie aus älteren DDR-Zeiten bezeichnet Lukács als Revisionisten in der Literaturwissenschaft, weil er als Vorbild für die sozialistische Literaturentwicklung nicht die proletarischen literarischen Experimente empfohlen hatte, sondern die »monströsen Figuren und Handlungen« der klassischen bürgerlichen Literatur des 19. Jahrhunderts. Dabei wurde übersehen, daß es gerade das Anliegen von Lukács war, der sowjetischen und deutschen proletarischen Literatur durch die Vorbilder der progressiven bürgerlichen Literatur und Philosophie weiterzuhelfen. Das heißt, auch Lukács kämpfte gegen die Handhabung des »verzauberten Besens«, gegen die Schreibart, die Anna Seghers' unangenehme Kontrahenten praktizierten, und deren Methode sie Lukács zuschrieb. Welch unfruchtbares Mißverständnis.

Lukács' Forderung nach einer tiefergreifenden Beleuchtung der Unmittelbarkeit enthält überdies eine Dimension, der bisher nicht genügend Beachtung geschenkt worden ist: der latente, subversive geistige Kampf gegen den Stalinismus. Dies mag überraschend klingen, wenn man bedenkt, wie viele publizistische Anstrengungen unternommen worden sind, um ihn des Stalinismus zu bezichtigen. Billige Argumente sind es, die sich auf seine Lenin-Stalin-Zitate berufen. Seine überzeugenden Beweisführungen für eine traditionsreiche, demokratische und humanistische, ich würde sagen: progressive bürgerliche Kultur in der Atmosphäre des Shdanowismus und der Schauprozesse wären ohne diese Konzessionen unmöglich gewesen. Da wir nicht genügend Zeit haben, diese Problematik zu erörtern, seien hier nur zwei seiner in diesen Kontext gehörenden Schriften erwähnt. Erstens seine glänzende Monographie »Der junge Hegel«, in der er aufzeigte, daß ein Grundzug eines jeden gesellschaftlichen Systems, also sinngemäß auch des Sowjetsystems, das Gesetz des Widerspruchs ist. Zweitens sein Artikel »Volkstribun oder Bürokrat?« aus dem Jahr 1938. (Kurt Batt bezeichnete ihn als das tiefste Niveau des Theoretikers.) Wie wichtig aber die hermeneutische Lesart ist, will ich mit einem kurzen Zitat aus diesem Artikel belegen. Lukács schreibt in Latenz über die sowjetische Kulturpolitik unter anderem: »Dieser objektiven Unmittelbarkeit des Gegenstandes entspricht

notwendig die Beschränkung auf die subjektive Spontaneität des Verhaltens. Alles, was über diese hinausgeht, was auf der Erkenntnis der objektiven Zusammenhänge und Bewegungsgesetze der *ganzen* Gesellschaft beruht, wird ›prinzipiell‹ als nicht ›proletarisch‹, als ›fremdes Element‹ abgelehnt. Die Primitivität des spontanen Reagierens auf unmittelbare Anlässe wird der theoretischen Erkenntnis der Gesamtheit als höhere Form der Subjektivität, als adäquatere Beziehung zur Wirklichkeit gegenübergestellt. Der Appell an die Spontaneität, die Verherrlichung der bloßen Unmittelbarkeit als Forum letzter Instanz zur Bewältigung der Realität ist demgemäß eine kulturelle und ideologische Haupttendenz der imperialistischen Periode.«<sup>17</sup> Verstehe: der Sowjet-Gesellschaft.

So viel zu Lukács' antihistorischem Revisionismus und Stalinismus. Hinzugefügt sollte vielleicht noch werden, daß nur wenig später »Literaturnij Kritik«, sein bevorzugtes Publikations-Organ, eingestellt und er selber im Sommer 1941 vom NKWD für Monate inhaftiert wurde.

Und jetzt ein kurzer Exkurs darüber, wie wichtige geistige Stellungnahmen, Ansichten während der verflossenen Zeit ihr Gesicht, ihre Funktion verändern können, wofür natürlich die Urheber dieser Ideen keinerlei Verantwortung tragen.

Wie steht es zum Beispiel heutzutage, im Zeitalter der Postmoderne, mit der Methode der *Unmittelbarkeit*? Man würde sagen: Die Unmittelbarkeit, das Alltägliche, das Durchschnittliche, das Spontane wird in Literatur und Kunst mit Vorliebe dargestellt. Diese Methode der Weltsicht ist heute in voller Blüte. Lukács' erbitterter Kampf gegen sie war demnach umsonst. Die Unmittelbarkeit diente einst bei Anna Seghers dazu, um in aller Frische und Lebendigkeit die Lebenswirklichkeit zu erfassen, mit dem Ziel, hinter den unmittelbaren Momenten das fürchterliche Gesicht des Faschismus und den spontanen Widerstand gegen ihn vorzuzeigen; bewußt mit halb bewußten oder instinktiv handelnden Figuren auf wesentliche Züge der Zeitgeschichte hinzuweisen.

Was ist aus dieser literarischen Verfahrensweise von Seghers für das Heute übernommen worden? Gibt es heute für die bunte, spielerisch vergnügliche Postmoderne, deren bevorzugte Methode die Unmittelbarkeit ist, keinen ähnlichen gewichtigen gesellschaftlichen Auftrag? Über solche leider außer acht gelassenen Aufträge könnte man stundenlang

---

17 Georg Lukács: Volkstribun oder Bürokrat? In: Internationale Literatur. Moskau (1940) I. S. 84.

referieren. Stellvertretend sei hier nur Jacques Derrida, der prominente Vertreter der Dekonstruktion, zitiert, der in seinem Buch »Spectres de Marx« (Marx' Gespenster) aufgezählt hat, wofür die bürgerlichen Demokratien Verantwortung tragen: die Arbeitslosigkeit, das Heer der Obdachlosen, die Anomalien des Marktes, die Grausamkeit der Auslandsschulden, die Rüstungsindustrie und den Rüstungshandel, das Arsenal der nuklearen Waffen, die Drogenkartelle, den Zustand des internationalen Rechts: »Noch nie in der Geschichte der Erde und der Menschheit haben Gewalt, Ungleichheit, Ausschluß, Hunger und damit wirtschaftliche Unterdrückung so viele menschliche Wesen betroffen. [...] Kein Fortschritt der Welt erlaubt es, zu ignorieren, daß in absoluten Zahlen noch nie, niemals zuvor auf der Erde so viele Männer, Frauen und Kinder unterjocht, ausgehungert oder ausgelöscht wurden.«<sup>18</sup>

Es reicht vielleicht diese kurze Aufzählung des Übels, als eines Tropfens aus der globalisierten Ganzheit, vorgetragen von einem bürgerlichen Wissenschaftler. Unsere unmittelbare Frage lautet deshalb: Wie reagiert die gegenwärtig führende Literaturströmung, die auf die unzusammenhängende Oberfläche, auf die pure Unmittelbarkeit reflektierende Postmoderne, auf diese erschütternden Tatsachen? Weder mit Krisenbewußtsein, noch mit Protest, noch mit Widerstand. Die Methode der Unmittelbarkeit dient heute eher der Affirmation, einer unbekümmerten Heiterkeit, einer sorglosen Weltsicht.

Lukács verlangte in dem »Briefwechsel«, daß der Autor die Oberfläche hinterfragt, mit seinen Forschungen bewußt in die Tiefe geht, die Unmittelbarkeit durchleuchtet, kritisch überprüft, um die Beweggründe und Gesetzmäßigkeiten zu verstehen und erst dann diese Erkenntnis künstlerisch zuzudecken, sinnlich wieder als erlebnishafte Wahrnehmung präsentieren zu können. Dieses Verfahren entsprach seiner Geschichtsphilosophie.

Fragen müssen wir uns, ob die gegenwärtige Geschichtsphilosophie und die gegenwärtige postmodern ausgerichtete Literatur unter dem leuchtenden Stern der Kontingenz überhaupt noch nach solcher Aufdeckung, nach Durchleuchtung strebt? erinnert sich überhaupt noch jemand an die Worte von Anna Seghers: »Es gehört zu meinem Beruf, daß ich sowohl die Leute, die ich darstelle, wie die Leute, die mich lesen, nicht

---

18 Jacques Derrida: Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale. Aus dem Französischen von Susanne Lüdemann. Frankfurt am Main 1995. S. 139.

ratlos sitzen lasse.«<sup>19</sup> Oder gehört der Spruch von Brecht: »Wir bringen dem Unwissenden Einsicht in seine Lage« überhaupt noch zum Metier? (»Die Maßnahme«.) Mitnichten. Es wird sogar in Zweifel gezogen, daß man dies vom Autor verlangen dürfe.

Was die gegenwärtige Geschichtsphilosophie anbelangt, gestatten Sie mir ein einziges, authentisches, aber keineswegs vereinzelt Beispiel herzuholen, um die Situation sinnlich charakterisieren zu können. Kein anderer als ein ehemaliger namhafter Schüler von Lukács, (heute Universitätsprofessor) fragt, über Lukács dozierend, in einem vor kurzem in Deutschland erschienenen Buch, ob die Kulturkritik – die eine wesentliche Rolle bei Lukács spielte – sinnvoll ist? Seine Antwort lautet: »Die Welt ist, wie sie ist. Uns gegeben, wie gegeben. Damit läßt sich nichts machen [...] Warum sich Lukács mit dieser, ich würde sagen, postmodernen Lösung nicht abfinden konnte, ist eine Frage, die ich hier nicht erörtern kann, er vertrat sie nicht noch einmal. Die ›Absolution für alle Frivolitäten‹ wollte er aber auch nicht erhalten. Ihm blieb also nichts anderes übrig, als den Weg der Meisten, den gefährlichen Weg der Kulturkritik zu gehen, der – ich kann es nicht umhin, das sagen zu müssen – *unausweichlich* zum Totalitarismus führt«. Die Kulturkritik macht »den Versuch, die Unterdrückten im Namen dieser Wahrheit gegen die Bösen aufzuhetzen. Diese theoretische Tyrannei der Wahrheit und Gerechtigkeit führt dann unausweichlich zur Hinnahme irgendeiner politischen Tyrannei.«<sup>20</sup> Die »Revolte ist aber nicht nur praktisch hoffnungslos, sie ist auch gefährlich [...] wenn sie sich als soziale Bewegung verwirklichen will.«<sup>21</sup> So weit der weise Professor.

Wie Sie sehen, der Gedankengang des Lukács-Schülers ist eine totale Zurücknahme der Lukácsschen Vorstellungen, die einst auch im Briefwechsel mit Anna Seghers dargelegt wurden. Diese neuerliche postmoderne Ideologie zementiert das wehrlose Ausgeliefertsein des vereinsamten Menschen, sie schlägt die Waffe zur Selbstverteidigung aus der Hand des Individuums. So verwandelt sich der Mensch in einen Gegen-

---

19 Die Aufgaben des Schriftstellers heute. Rede auf der I. Jahreskonferenz des Deutschen Schriftstellerverbandes – 1966. In: Anna Seghers: Über Kunstwerk und Wirklichkeit. Hrsg. von Sigrid Bock. Berlin 1970. Bd. I. S. 160.

20 Mihály Vajda: Ist Kulturkritik sinnvoll? In: Lukács – 2000. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft. Hrsg. von Frank Benseler und Werner Jung. Bielefeld 2000. S. 192f.

21 Ebenda. S. 197.

stand ohne Bewußtsein, er verliert seine intellektuelle Physiognomie, die Lukács in der Literatur mit erinnerungswürdiger Vehemenz forderte.

In den Kreisen der willigen intellektuellen Infrastruktur einer Elite der weltweiten Globalisierung denkt man nicht mehr an die Überwindung der postmodernen Unmittelbarkeit, nicht an die Bewußtheit, die Lukács und Brecht aus verschiedenen Anlässen forderten. Wir erinnern uns unwillkürlich und mit Besorgnis an die Passage im »Doktor Faustus«, wo Adrian Leverkühn in seiner Abschieds-Beichte die Lage der steril gewordenen Kunst so charakterisiert: »Das aber ist manches Sache nicht [... es] läuft wohl der Mensch hinter die Schul und bricht aus in höllische Trunkenheit: so gibt er sein Seel daran und kommt auf den Schindwasen.«<sup>22</sup>

In der kurz bemessenen Zeit versuchte ich darüber nachzudenken, was aus den Ideen geworden ist, die einst Gegenstand einer teilweise scharf, aber freundschaftlich geführten Debatte über Fragen der literarischen Gestaltung und über die Methode der Schreibweise geführt worden sind. Ich sage wenig, wenn ich feststelle, daß der Literaturhistoriker im Zeitalter der literarischen Postmoderne und der gesellschaftlichen Posthumane mit Sorge konstatieren muß, mit was für einem Verlust die heilbringende welthistorische Wende auf diesem Gebiet einhergeht. Natürlich nur bei denjenigen, die Verantwortung für die Aufrechterhaltung des Glaubens an die humanistische Sendung der Literatur fühlen.

---

22 Thomas Mann: Doktor Faustus. In: Gesammelte Werke. Bd. 6. S. 662.



SHIXUN LI

## **Anna Seghers und ihre chinesische Freundin Hu Lanqi**

### *Eine Entdeckung*

Als Frank Wagner, Ursula Emmerich und Ruth Radványi das Buch »Anna Seghers. Eine Biographie in Bildern« erarbeiteten, entdeckten sie eine unbekannte Frau, die mit Anna Seghers Schulter an Schulter saß. Sie spielte mit der kleinen Ruth Radványi, der Tochter von Anna Seghers, und anderen Kindern hinter den Häusern am Fischtal in Berlin-Zehlendorf 1932.

In dem »Kleinen Bericht aus meiner Werkstatt« berichtete Anna Seghers vom Entstehen einer Reportage-Erzählung »1. Mai. Yang Schuh-pou«, die am 1. Mai 1932 in der Zeitschrift »Rote Fahne« veröffentlicht wurde. Anna Seghers hat erzählt, daß sie erst von den chinesischen Emigranten vieles über das moderne China gehört hatte. Hu Lanqi war sicher eine von ihnen. Aber wer war sie, fragte Professor Wagner seinen chinesischen Freund, Professor Du Wentang, als der ihn im Oktober 1993 in Berlin besuchte. Ich war dabei anwesend. Der Name Hu Lanqi war mir ganz fremd. Professor Du Wentang kannte ihn auch nur vom Hörensagen. Unterdessen wissen wir, daß Hu Lanqi eine seltene, eine legendäre Frau war.

### *Eine Revolutionärin*

Hu Lanqi war eine der politischen Emigranten und studierenden Chinesen, die in den zwanziger und dreißiger Jahren in Berlin und Deutschland gelebt und anschließend für die Entwicklung Chinas Bedeutung erlangt haben.

Hu Lanqi wurde 1901 in Chengdu, Provinz Sichuan, geboren. In ihrer Jugendzeit war sie von den freiheitlichen und demokratischen Gedanken der Pekinger Studenten beeinflusst. Um der von der Familie entschiedenen Eheschließung zu entgehen, verließ sie die Heimat. Sie trat

1922 in die »Gesellschaft zum Studium des Marxismus« ein und nahm an der Befreiungsbewegung der Frauen teil. Sie war die Begründerin des ersten »Bundes der Frauen« in Sichuan. 1926 ging sie nach Kanton, dem damaligen Zentrum der Revolution, wo sie die Repräsentanten der Kommunistischen Partei (wie Zhou Enlai, Li Fuchun) und auch die linken Führer der Guomindang (wie He Xiangning, Deng Yanda) kennenlernte. Sie arbeitete dann im Ministerium für Frauen, in dem He Xiangning die Ministerin war. Auf dem Höhepunkt der nationalen Revolution ging sie an die Front und nahm am Nordfeldzug teil. Sie studierte an der Zentral-Militärschule in Wuhan, deren Direktor Chiang Kai-shek war; Deng Yanda und Chen Yi (einer der zehn Marschälle der VR China) waren in der Leitung.

Die politischen Verhältnisse änderten sich, die Zusammenarbeit zwischen der Guomindang und der Kommunistischen Partei brach 1927 ab. Die Linken der Guomindang, wie He Xiangning, Song Qingling, Deng Yanda u. a., emigrierten und lebten in Berlin. Weil Hu Lanqi 1929 in einem Artikel die Nanking-Regierung scharf kritisiert hatte, konnte sie auch nicht mehr in China bleiben. Chiang Kai-shek hat sie und andere ausgewiesen. Das war der Grund, warum Hu Lanqi nach Berlin fuhr.

In Berlin belegte sie an der Universität deutsche Sprachkurse. Mit den Referenzen von Liao Chengzhi und Shi Housheng trat Hu Lanqi im Oktober 1930 in die Kommunistische Partei Chinas ein. Die offizielle Bezeichnung der Organisation hieß »Zirkel für chinesische Sprache bei der Kommunistischen Partei Deutschlands«. Sie gab eine Zeitschrift heraus, die »Rotes Licht« hieß.

Durch He Xiangning lernte Hu Lanqi die Witwe Sun Yatsens, Song Qingling, kennen. Als Song Qingling im Juli 1931 nach China zum Begräbnis ihrer Mutter zurückfuhr, hat Hu Lanqi sie begleitet. Im Oktober desselben Jahres schickte sie Song Qingling mit Hilfe der amerikanischen Journalistin Agnes Smedley wieder nach Berlin, damit sie dort weiter studieren konnte.

Während der Faschismus in Deutschland immer mehr erstarkte, besetzte Japan drei Provinzen im Nordosten Chinas. Um mehr Studenten für die Rettung des Vaterlandes vor Japan zu gewinnen, wurde die »Antiimperialistische Liga der Chinesen in Deutschland« gegründet. Hu Lanqi war die Vorsitzende, Mitglieder waren Wang Bingnan, Jiang Longji, Cheng Qiyang, Liu Simu und andere. Die Zeitschrift der Liga hieß »Antiimperialismus«.

Entsprechend einem Beschluß der Kommunistischen Partei Deutsch-

lands hielt Hu Lanqi im Dezember bei einer antifaschistischen Großveranstaltung im Berliner Sportpalast eine Rede und verurteilte die Verbrechen der japanischen Aggressoren. Maria Riese, Mitglied der Reichstagsfraktion der KPD, sprach ebenfalls. So lernten sie sich kennen. Nach dieser Veranstaltung wurde Hu Lanqi von der deutschen Polizei festgenommen und am nächsten Tag ausgewiesen. Nur aufgrund der Bürgerschaft der Reichstagsabgeordneten Maria Riese und Clara Zetkin durfte sie weiterhin in Deutschland bleiben.

Die chinesischen Studenten in Deutschland sahen sich einer komplizierten Situation gegenüber: Einerseits standen sie unter der Kontrolle der chinesischen Botschaft, die für Chiang Kai-shek eingestellt war. Andererseits wurden sie von Wang Ming und Kang Sheng, den Vertretern der KP Chinas in Moskau, beeinflusst. Diese waren linksradikal und unterschätzten die antifaschistische Einheitsfront. Sie verachteten die linken Persönlichkeiten der Guomindang wie Song Qingling und He Xiangning. Hu Lanqi, die mit ihnen enge Beziehung hatte, wurde daher verdächtigt und aus der Partei ausgeschlossen.

Dagegen legte Hu Lanqi in Moskau und Paris Berufung ein. Im Auftrag der Kommunistischen Internationale schickte die KPD Otto Tomburg, um die Angelegenheit zu untersuchen und zu klären. Auf den Rat von Tomburg und Münzenberg beschloß die KPD, die Wiederaufnahme Hu Lanqis in die KP Chinas zu befürworten.

### *Im deutschen Frauengefängnis*

1933 kam Hitler an die Macht. Viele Mitglieder der kommunistischen Partei und andere fortschrittlichen Politiker wurden verhaftet. Mit Fritz Zinten, einem Mitarbeiter der Redaktion der »Roten Fahne«, wurde Hu Lanqi verhaftet, als sie gemeinsam Flugblätter druckten. Hu Lanqi kam in ein Frauengefängnis in Berlin. Cheng Dengke, der damals Sport studierte, teilte Song Qingling diese Nachricht mit. Song Qingling und Lu Xun protestierten im Namen der »Liga für Menschenrechte« in Shanghai beim deutschen Konsulat dagegen. So wurde Hu Lanqi nach drei Monaten entlassen und kurz darauf abermals aus Deutschland ausgewiesen. Diesmal war der Abschied endgültig. Der Aufenthalt von Hu Lanqi in Deutschland hatte zwar nicht lange gewährt – weniger als drei Jahre – aber er war für ihr ganzes Leben bedeutend geworden, weil er in die Zeit einer historischen Wende fiel. Gerade das Leben in Berlin und der Kampf gegen den Faschismus machten sie zu einer internationalen Persönlichkeit. Hu Lanqi war Menschen verschiedener Schichten

Deutschlands begegnet, von Clara Zetkin bis zum einfachen Arbeiter. Sie hatte als junge Schriftstellerin mit der deutschen jungen Schriftstellerin Anna Seghers Kontakt und mit ihr Freundschaft geschlossen.

Nachdem Hu Lanqi Deutschland verlassen hatte, arbeitete und besuchte sie in Paris eine Schule für Gartenkunst. In dieser Zeit schrieb sie die fragmentarischen Erinnerungen »In einem deutschen Frauengefängnis« nieder, die in der von Henri Barbusse herausgegebenen Wochen-Zeitschrift »Monde« in Fortsetzung erschienen. Hu Lanqi berichtete aus eigenem Erleben über den NS-Terror sowie über den ideenreichen Widerstand von Frauen aus verschiedenen Schichten der Gesellschaft. Die Aufzeichnungen erschienen bald darauf auch in Russisch, Englisch, Deutsch und Spanisch und erregten Aufmerksamkeit in der Welt.

Auch in Paris nahm sie an der antifaschistischen Arbeit teil. Die französischen Behörden zwangen sie deshalb, »innerhalb einer bestimmten Zeit Frankreich zu verlassen«. Wieder mußte sie den Weg des Exils fortsetzen.

1937 ergänzte Hu Lanqi in Hongkong ihre Erinnerungen »In einem deutschen Frauengefängnis«, die in der Zeitschrift »Das Leben der Frauen« in Fortsetzung und anschließend in einer Buchausgabe erschienen. Innerhalb eines halben Jahres wurden drei Auflagen gedruckt.

#### *Eine weitere Wende ihres Lebens*

1934 wollte Hu Lanqi von Frankreich über England nach China zurückkehren, um am Kampf gegen die japanische Aggression teilzunehmen. In London erhielt sie die Einladung, die ihr durch Xiao San (Emi Hsiao, ein bekannter chinesischer Dichter) übermittelt wurde, zum sowjetischen Schriftstellerkongreß. Hu Lanqi fuhr nach Moskau. Dort lernte sie Gorki, Shdanow, Bucharin, Molotow u. a. kennen. Sie wurde Ehrengast der Familie Gorki.

Bald danach wurde Hu Lanqi von Wang Ming nach Hongkong geschickt. Dort arbeitete sie für die Einheitsfront. 1936 kam Hu Lanqi mit dem Vertreter des »Bundes der Revolution« der Guomindang nach Moskau zurück, um mit den Vertretern der KP Chinas Gespräche zu führen. Am 18. Juni desselben Jahres starb Gorki. Als Vertreterin der chinesischen Schriftsteller nahm Hu Lanqi an seinem Begräbnis teil.

Eine Denunziation aus Deutschland bei der Vertretung der KP Chinas in Moskau ließ Hu Lanqi wieder in Verdacht geraten. An der Grenze entging sie nur zufällig der Verhaftung durch den KGB. Über Paris

kehrte sie nach Hongkong zurück. In Hongkong lebte sie weiter in Schwierigkeiten.

### *Der erste weibliche General Chinas*

Am 7. Juli 1937 brach der Krieg gegen Japan aus. Im Auftrag von Song Qingling, He Xiangning und Li Jishen führte Hu Lanqi eine Gruppe von Frauen, die in der Propaganda, in der Erziehung und im Sanitätswesen an der Front tätig war. Wegen ihrer Kühnheit und großen Leistungen wurde sie im Jahre 1939 der erste weibliche General Chinas.

Von November 1941 bis August 1945 arbeitete Hu Lanqi in der Provinz Jiangxi in einer Farm, wo sie Kriegswaisen pflegte und erzog.

Nach der japanischen Kapitulation brach der dritte Bürgerkrieg zwischen der Guomindang und der KP Chinas aus. Jetzt wurde Hu Lanqi Direktor der Tageszeitung »Guizhou Ribao«. Fünf Monate später kehrte sie wieder in die Farm in Jiangxi zurück, weil sie die antikommunistische Propaganda nicht befürwortete.

Anfang des Jahres 1949 trat Chiang Kai-shek zurück. Li Zongren wurde amtierender Präsident. Linke Führer der Guomindang gründeten ein »Revolutionskomitee«. Li Jishen war der Vorsitzende. Er beauftragte Hu Lanqi, vier Befehle zum Aufstand an Provinzkommandeure der Guomindang zu überbringen. Das war eine sehr gefährliche Aufgabe. Hu Lanqi setzte dafür ihr Leben ein und führte den Auftrag aus. Für die Beendigung des dritten Bürgerkriegs hatte sie einen wesentlichen Beitrag geleistet.

### *Rutsch ins tiefe Tal des Lebens*

Hu Lanqi fuhr nach Shanghai, um bei den Feierlichkeiten der Befreiung dabei zu sein. Aber sie geriet schon im Juni 1949, nach der Befreiung von Shanghai, in eine schwierige Lage. Als sie mit Leib und Seele am Aufbau des neuen Chinas teilnehmen wollte, bekam sie weder Arbeit noch Anerkennung ihrer revolutionären Vergangenheit. Hu Lanqi mußte um ihre pure Existenz kämpfen. Sie organisierte Nonnen, die unter Zwang die Klöster verließen, eine Volkskantine zu eröffnen.

Ein Jahr später kam ein alter Freund, den Hu Lanqi in Paris kennengelernt hatte, zu ihr. Er besichtigte mit dem Vertreter des Internationalen Arbeiterverbandes die Volkskantine und besorgte im Sommer 1951 für sie eine Arbeitsstelle als Stellvertreterin der Verwaltungsabteilung an der Technischen Hochschule in Beijing.

Aber Hu Lanqi wurde von 1952 an immer wieder kritisiert. 1957 wurde sie als rechtes Element verurteilt. Sie wurde in einen Wasserkeller gesperrt und arbeitete unter Zwang zuerst in der Werkstatt einer Gießerei, sodann in einer Kokerei in der Nähe der Großen Mauer. Während der »Periode der landwirtschaftlichen Schwierigkeiten (1959–1962)« arbeitete sie auf dem Land und wohnte bei einer Bauernfamilie.

In der sogenannten Kulturrevolution wurde sie nicht nur unzählige Male vor den Massen kritisiert, sondern auch taub geschlagen. Ihre Übersetzungen deutscher Märchen, die sie nach der Zwangsarbeit Wort für Wort niederschrieb, wurden von den Roten Gardisten verbrannt.

### *Ein vergessenes Wiedersehen*

Als Anna Seghers im Jahre 1951 mit einer Delegation der DDR zum zweiten Jahrestag Chinas eingeladen wurde und nach Beijing reiste, traf sie in Ulan Bator zufällig Professor Feng Zhi, der ein bekannter chinesischer Dichter und Germanist war. Anna Seghers fragte ihn nach einigen Minuten schon nach Hu Lanqi und wünschte, sie wiederzusehen. Über das Treffen hat Feng Zhi eine Prosa »Eindruck über Anna Seghers« im November desselben Jahres in der Zeitschrift »Wenyibao« veröffentlicht.

Bei der Übersetzung des Bandes »Anna Seghers. Eine Biographie in Bildern« habe ich immer wieder danach gesucht, ob die Dichterin etwas über diese Begegnung geschrieben hat. Erfolglos. Daher habe ich im Jahre 1994 bei der Anna-Seghers-Tagung in Berlin Pierre Radványi gefragt, ob Anna Seghers damals in Beijing Hu Lanqi wirklich begegnet war? Herr Radványi antwortete sofort mit ja. Anna Seghers habe nach der Rückkehr zu Hause sehr aufgeregt über diese Begegnung mit Hu Lanqi in Beijing erzählt. Da Hu Lanqi vorher keine Erlaubnis bei den Behörden beantragt hatte, wurde sie danach wieder kritisiert. Vielleicht wollte Anna Seghers kein Wort über diese Begegnung hinterlassen, auf daß es Hu Lanqi nicht weitere Belästigungen bereiten würde. Daher wurde das Wiedersehen nach 18 Jahren – eigentlich sollte es ein großes Ereignis werden – gänzlich verschwiegen. Hu Lanqi hat in ihren Erinnerungen ebenfalls nichts darüber geschrieben.

### *Befreiung und Rehabilitierung*

Im April 1975 wurde Hu Lanqi pensioniert. Sie fuhr zu ihrem Adoptivkind, dem Sohn ihrer Schwester, nach Chengdu zurück, von wo sie vor 56 Jahren zur Revolution ausgezogen war.

Erst 1978 wurde Hu Lanqi rehabilitiert. Nun war sie entschlossen, ihre Erinnerungen niederzuschreiben. 1985 und 1987 veröffentlichte der Volksverlag Sichuan zwei Bände ihrer Aufzeichnungen, in denen sie ihr Leben bis zum Jahr 1949 darstellte.

Eines Tages im Jahr 1981 sah sie in Chengdu eine alte Frau, die einen großen Sack von Papierboxen trug. Beide erkannten sich wieder. Die alte Frau war die erste Direktorin der ersten Mädchenschule in Sichuan gewesen. Darauf organisierte Hu Lanqi einen »Verband der Seniores« in Chengdu, so daß die alten Leute dort einen Lebensabend in Gemeinsamkeit verbringen konnten. Hu Lanqi wurde zum Mitglied der Politischen Konsultativ-Konferenz des chinesischen Volkes in Chengdu gewählt. Sie war dann auch im Vorstand der Politischen Konsultativ-Konferenz des chinesischen Volkes der Provinz Sichuan. 1987 war sie von neuem in die KP Chinas aufgenommen worden.

Nach einer Gallenoperation im Sommer 1988 war sie gelähmt. Im Krankenbett erzählte sie ihre Erinnerungen nach 1949 weiter. In dieser Zeit besuchten sie viele alte Freunde. Darunter waren Hu Qiuyuan und seine Frau Jing Youru aus Taiwan, der deutsche Freund Günter Reimann mit seiner Tochter aus den USA. Im Auftrag von Professor Frank Wagner und seiner Frau, Edith Wagner, und Ruth Radványi aus Berlin habe ich am 3. September 1994 Hu Lanqi besucht und ihr ein Exemplar »Anna Seghers. Eine Biographie in Bildern«, in dem das Bild von Hu Lanqi und Anna Seghers veröffentlicht wurde, als Geschenk mitgebracht. Am 13. Dezember 1994 starb Hu Lanqi in Chengdu.

Im Jahr 1995, vor der 4. Konferenz der Frauen der Welt, sind die gesamten »Erinnerungen von Hu Lanqi. 1901–1994« mit Hilfe von Huang Qizao, der Vizepräsidentin des Allchinesischen Frauenverbandes, erschienen.

Anna Seghers und Hu Lanqi sind zwar gestorben, aber die Freundschaft, die sie geschlossen hatten, wird von uns fortgesetzt.

*Literatur:*

Die Erinnerungen von Hu Lanqi 1901–1994. Volksverlag Sichuan. Chengdu 1995;

Anna Seghers. Eine Biographie in Bildern. Aufbau Verlag. Berlin 1994;

Sun Jat-Sen in Bildern. Verlag für Kultur und Geschichte Chinas. Beijing 1986;

Die ausgewählten Werke von Feng Zhi. Verlag für Kultur und Kunst Sichuan, Chengdu 1985.

IRMFRIED HIEBEL

## **Zu einem Aufsatz des Kritikers Franz Carl Weiskopf über die Erzählerin Anna Seghers**

Veröffentlichungen zum 100. Geburtstag von Anna Seghers weisen eine beachtliche Bandbreite auf. Sie reicht von freundlichem Wohlwollen über sachliche Korrektheit bis hin zu diffamierender Bösartigkeit. Man fühlt sich durch sie erinnert an Friedrich Schillers Sentenz über den Herzog von Friedland: »Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt/Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte.«<sup>1</sup> Selbstverständlich lassen sich der berühmte Feldherr des Dreißigjährigen Krieges und die im Kampf um den Frieden engagierte weltbekannte Dichterin des 20. Jahrhunderts nur unter diesem Aspekt miteinander vergleichen. Das allerdings bedeutet, in beiden Fällen spielt nicht nur der Gegenstand, sondern auch der Standpunkt des Betrachters eine entscheidende Rolle. Vor diesem Hintergrund mag es verständlich erscheinen, weshalb ich F. C. Weiskopf als Kronzeugen aufrufe, wenn über Anna Seghers verhandelt werden soll. Der auf diese Weise gewonnene zweifache Blickwinkel, der zudem noch auf den Zeitsprung von einem halben Jahrhundert aufmerksam macht, ist hilfreich, die durch vielerlei neue Erfahrungen verfremdete eigene Sicht auf die Vorgänge und Erscheinungen in der »Literatur des demokratischen Deutschland«<sup>2</sup> wieder auf die ursprünglichen Relationen zurückzuführen. Er zwingt zu einer Rückbesinnung auf die objektiven Bedingungen im damaligen gesellschaftlichen Umfeld. Das ist das Eine. Zum andern aber verspricht die Einführung des kompetenten Zeitzeugen Weiskopf mehr als nur eine Verdoppelung an Er-

---

1 Friedrich Schiller: Prolog zu Wallensteins Lager. In: Schillers Werke in fünf Bänden. Berlin, Weimar 1981. Bd. 4. S. 12.

2 Titel einer Vorlesung von Prof. Dr. Hans Mayer an der Karl-Marx-Universität in Leipzig im Studienjahr 1953/54, der den Sachverhalt aus damaliger Sicht treffend beschreibt, als von einer DDR-Literatur noch nicht die Rede sein konnte.

kenntnisgewinn. Über ihn nämlich lassen sich die Einblicke in das Leben und das Werk der Anna Seghers mit Authentischem bereichern. Beide waren über Jahrzehnte nicht nur freundschaftlich verbunden. Sie befanden sich darüber hinaus auch durch ihr Herkommen aus deutsch-jüdischen Elternhäusern, durch ihre gemeinsamen weltanschaulichen Grundpositionen und parteipolitischen Bindungen, durch die gleiche künstlerische Bestrebung, mit ihrem literarischen Schaffen etwas bewirken zu wollen, nicht nur verstandes-, sondern auch gefühlsmäßig in einer das gegenseitige Verständnis befruchtenden Übereinkunft. Das gilt, auch wenn F. C. Weiskopf, der gewissermaßen als eine Art Architekt seine Romane baute und als erklärter Erneuerer der alten Anekdotenform, mit der er in unserem technischen Zeitalter Präzisionsinstrumente für den Massengebrauch zu schaffen gedachte, ein viel stärker rational geprägtes literarisches Temperament verkörperte als Anna Seghers und deshalb wohl auch mit den Märchen und Sagen der Dichterin nichts Rechtes anzufangen wußte, obwohl er selbst am Beginn der zwanziger Jahre bei seinen ersten Schritten in der Literatur den Einstieg ins Prosaschreiben mit Märchen versucht hatte.<sup>3</sup>

Für beide vom Jahrgang 1900 war der Erste Weltkrieg das dominierende Jugenderlebnis. Nicht so sehr von seinen Voraussetzungen her, die sich aus der Mainzer Perspektive merklich anders ausgenommen haben dürften als aus der Prager. Um so mehr aber von seinen Folgen. Mit der Oktoberrevolution in Rußland war, was heute mit noch so angestrengten Debatten über das Wesen von Diktaturen nicht verdrängt werden kann, eine reale Hoffnung auf Frieden und auf soziale Gerechtigkeit in die Welt gesetzt worden, die seither viele Millionen Lebensläufe auf allen Kontinenten geprägt hat. Um die Themen Frieden und soziale Gerechtigkeit zentrieren sich denn auch das literarische Schaffen von Anna Seghers und Franz Carl Weiskopf, ihnen fühlten sich beide moralisch und im politischen Handeln verpflichtet, nicht aus einer vorübergehenden Mode heraus wie bei manch anderen Schriftstellern, sondern zeitlebens und mit vollem persönlichen Einsatz – bis zur Gefährdung der eigenen Existenz. Die Anna Seghers von den Freunden vorbehaltlos und von den Gegnern widerwillig attestierte Menschlichkeit, der man überall

---

3 Weiskopf veröffentlichte in: Die Saat, Reichenberg 1922, Hefte 3, 15, 16 und 17 »Das Märchen vom gescheiten Bruder«, »Das Märchen vom kleinen Küchenjungen«, »Das Märchen von den schlechtgemachten Menschen«, »Das erste Märchen vom Schnee« und »Das andere Märchen vom Schnee«.

in ihrem literarischen Werk begegnet, hat hier ihren Ursprung ebenso wie Weiskopfs Credo, die Literatur müsse den Menschen helfen, besser und menschenwürdiger zu leben.<sup>4</sup>

Eine detaillierte Aufzählung aller Gemeinsamkeiten auf ihren biographischen Stationen in Berlin am Ende der zwanziger Jahre als Mitglieder der Kommunistischen Partei Deutschlands oder des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller, im Exil, wo sie als Mitherausgeberin in Paris und er als ein Organisator im Hintergrund der in Prag erschienenen Zeitschrift »Neue Deutsche Blätter« tätig waren, oder schließlich zu Beginn der fünfziger Jahre wiederum in Berlin als Mitglieder der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, des Schriftsteller-Verbandes und der Akademie der Künste würde hier zu weit führen. Erinnert sei jedoch als beispielhaft für ihre Beziehungen zueinander daran, daß Weiskopf in den Exiljahren in New York mit seinen intensiven Bemühungen maßgeblichen Einfluß darauf genommen hat, daß dort der Roman »Das siebte Kreuz« veröffentlicht worden ist, der die literarische Weltgeltung der Schriftstellerin begründete. Anna Seghers lebte zu dieser Zeit mit ihrer Familie in Mexiko in arger finanzieller Bedrängnis.

Ausführlich geäußert hat sich Weiskopf über »Die Erzählerin Anna Seghers« in einem Artikel der Zeitung »Neues Deutschland« von Anfang Februar 1954. Der Beitrag wurde zwei Jahre später, nach seinem frühen Herztod, entsprechend den Hinweisen des Verfassers für eine Auswahl seiner literaturkritischen Arbeiten, in den Band »Literarische Streifzüge« aufgenommen.<sup>5</sup> Dieses Faktum bezeugt, daß sich der Autor für diesen Aufsatz eine fortdauernde Beachtung gewünscht hat.

Angelegt ist er als eine kritische Tagesarbeit. Mit ihr sollte der Sammlung von Prosastücken aus dreiundzwanzig Jahren, die der Aufbau-Verlag unter dem Titel »Der Bienenstock« als Bände VII und VIII der gesammelten Werke in Einzelausgaben von Anna Seghers herausgebracht hatte, die gebührende Aufmerksamkeit einer breiten Öffentlich-

4 Siehe F. C. Weiskopf: Nachbemerkung zu: Weiskopf, Menschen, Städte und Jahre: »daß die schöne Literatur nicht nur dazu da ist, um zu unterhalten (denn unterhalten soll sie, gilt doch heute wie zu Voltaires Tagen der Satz, daß Langeweile literarischer Hochverrat ist), sondern auch dazu, um gleich ihren Schwestern, der Philosophie und der Politik, den Menschen zu helfen, besser, erkenntnisreicher und freudreicher, menschenwürdiger zu leben.«

5 F. C. Weiskopf: Die Erzählerin Anna Seghers. In: »Neues Deutschland« vom 11. Februar 1954 sowie F. C. Weiskopf: Literarische Streifzüge. Berlin 1956. S. 142ff.

keit gesichert werden. Weiskopfs Betrachtung sprengt allerdings das gängige Rezensionsschema insofern, als es an gewichtigen Stellen inhaltlich darüber hinausführt und, anscheinend beiläufig, auch auf Wertungen werkübergreifender Art abzielt. Auf die Einordnung der Schriftstellerin in den nationalliterarischen Zusammenhang etwa. So wies er sehr betont darauf hin, daß sich Anna Seghers mit ihren Arbeiten der kleinen epischen Form in jene glänzende Tradition einreihet, die von Grimmelhäuser über Kleist, Hebel, Hoffmann und Keller, über Storm und Raabe bis zu Thomas Mann und eben bis zu ihr hinführt.<sup>6</sup> Oder auf ihre besondere künstlerische Begabung und Neigung, in erzählerischer oder novellistischer Manier zu schreiben, von der nicht zuletzt, in förderlicher wie in mitunter problematischer Weise, auch das Romanwerk bestimmt wird. Die außergewöhnliche literarische Qualität und Wirkung des Romans »Das siebte Kreuz« erklärte er unter diesem Gesichtspunkt damit, daß durch den glücklichen Zugriff der Autorin auf die paßgerechte Romanstruktur ein ganzer Novellenkranz formvollendet seinen angemessenen Rahmen gefunden habe, der das Werk mit einem zusätzlichen Zauber umgibt, während beim Roman »Die Toten bleiben jung« mit einem ähnlichen Gestaltungsprinzip – es geht um die Verknüpfung aller Handlungsstränge mit dem Fall des gleich zu Beginn getöteten Soldaten Erwin – Brüche im Romanbau gleichsam vorprogrammiert und konstruiert erscheinende Bezüge zwischen Menschen und Begebenheiten förmlich herausgefordert worden seien.<sup>7</sup> Beiden Feststellungen läßt sich mit stichhaltigen Argumenten kaum widersprechen. In ihnen manifestiert sich aber zudem noch ein Grundzug des damaligen Umgangs der sozialistischen Schriftsteller miteinander. Sachliche Kritik zu üben oder zu respektieren gehörte nach ihrem Verständnis zum Beruf. Weder ihre ideologische noch ihre politische Übereinstimmung hinderte sie, künstlerisch begründete Einschränkungen zu formulieren oder Lob auszusprechen. Weiskopfs kritische Anmerkung zum Roman »Die Toten bleiben jung« liefert dafür ein anschauliches Beispiel, das gegen die von anderer Seite zwar oft wiederholte, aber trotzdem unzulässig simplifizierende Behauptung steht, unter dem »totalitären Regime« in der DDR habe sich die Literatur willig von der Politik als Magd mißbrauchen lassen, und alle künstlerischen Belange seien zudem lediglich als eine Funktion der Ideologie betrachtet worden.

---

6 Siehe ebenda. S. 142.

7 Siehe ebenda. S. 143.

Unbestritten bleibt freilich, daß die antifaschistischen Schriftsteller, nicht zuletzt Anna Seghers und F. C. Weiskopf, seinerzeit einem mehrfachen Druck ausgesetzt waren. Die noch frische und schmerzhaft Erinnerung an Faschismus und Zweiten Weltkrieg, die beide als logische Folgen der inneren Widersprüche des kapitalistischen Systems betrachteten, bestärkte sie in ihrem Wollen, an der Einrichtung alternativer humaner Gesellschaftsverhältnisse mitzuwirken. Das war der von ihren Erfahrungen und Erkenntnissen, kurz, der vom Verstand her diktierte innere Druck, dem sie sich als Vertreter einer öffentlich wirkenden Instanz mit moralischer Verpflichtung ausgesetzt sahen. Hinzu kam der äußere Druck der sich zum Kalten Krieg steigenden Ost-West-Auseinandersetzung mit ihrer Diskreditierung jeder Literatur als Ideologie, deren Vertreter ihre antifaschistische Gesinnung mit der bisher noch nirgendwo überzeugend widerlegten marxistischen These verbanden, daß menschenwürdige Lebensverhältnisse für alle Menschen immer nur gegen die Kapital-Interessen erstritten werden können. Dieser Druck auf die Schriftsteller war natürlich selber hochgradig von Ideologie bestimmt, von einer diametral entgegengesetzten freilich. Es geht hier nicht um eine historische Rechtfertigung der Verhaltensweisen dieser Schriftsteller, sondern lediglich um die Feststellung, daß die Forderung nach einer von Ideologie unabhängigen Literatur ebenso unsinnig erscheint, wie die nach deren Politikferne in ihren Inhalten und Bindungen. Literatur geht nicht ohne das Leben. Das Leben nicht ohne Politik. Wie soll dann Literatur möglich sein, die sich vollkommen fern hält von Politik und ohne erklärten Standpunkt die Vorgänge in der Welt zu beschreiben und zu bewerten versucht? Ein dritter Druck sei schließlich noch erwähnt, der die Schriftsteller oftmals in eine Lage zwischen Baum und Borke brachte. Er ging aus von den häufig überzogenen Forderungen der eigenen Genossen in Staatsfunktionen an die Schriftsteller, mehr zu tun für die nach den zwölf Jahren Hitlerherrschaft unerläßliche ideelle, geistige und moralische Neuorientierung des Volkes, als die Literatur zu leisten imstande war. Die Frage, inwieweit die schöne Literatur überhaupt und mit welchem meßbaren Ergebnis zur Erziehung der Menschen beitragen kann, soll hier unerörtert bleiben. Anna Seghers und Franz Carl Weiskopf jedenfalls schrieben ihre Werke im festen Glauben an eine solche Wirkungsmöglichkeit. Weiskopf zum Beispiel meinte, die Aufgabe der Literatur sei es, zu erziehen, zu bilden und zu unterhalten, denn Langeweile käme einem literarischen Hochverrat gleich. Obwohl die Besichtigung allein schon unseres Zeitalters mit den zwei großen und den vielen

kleineren Kriegen, dem faschistischen Rückfall in die Barbarei und dem Stalinismus mit seinen menschenfeindlichen Strukturen und Aktionen im Hinblick auf den Erfolg eher pessimistisch stimmt, vermag andererseits aber auch niemand zu sagen, wie sich die allgemeine Weltlage heute ausnehmen würde, wenn es den literarischen Beitrag im Kampf um ein menschenwürdiges Leben für alle Menschen nicht immer auch gegeben hätte. Besser sicher wohl kaum.

Vor diesem Hintergrund erscheint es verständlich, weshalb Weiskopf damals mit dem Blick gerade auf jene Erzählungen von Anna Seghers, die stofflich in der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart wurzeln – genannt seien »Die Saboteure« und »Die Rückkehr« –, zu einer ebenso intensiven Diskussion in Leser- und Fachkreisen aufrief, wie sie »Der Mann und sein Name« bereits hinter sich hatte. »Dabei könnte«, wie er wörtlich ausführte, »insbesondere am konkreten Beispiel studiert werden, was die Erzählung – im Gegensatz zum großen Roman, der eine viel längere Wachstumszeit braucht und schon darum mit den schnell vorwärtsstürmenden Tagesereignissen nicht Schritt halten kann – dazu befähigt und bestimmt, die eigentlich *operative Gattung* im Bereich der *epischen Literatur* zu sein; jene Gattung, mittels derer der Schriftsteller die Probleme von heute, während sie gewissermaßen noch heiß sind, gestalten kann. (Gestalten, das heißt: mit den ihm gemäßen künstlerischen Mitteln darstellen, anstatt bloß zu ihnen in einer Erklärung ›Stellung zu nehmen(!)«<sup>8</sup> Auffällig an dieser Äußerung sind die durch Klammern hervorgehobene Erläuterung seiner Auffassung von »gestalten« sowie seine Zurückhaltung bei der Beurteilung der künstlerischen Qualität dieser Erzählungen. Bei allen drei politisch zweifellos nützlichen Arbeiten hätte er nämlich neben literarisch gut gelösten Passagen und gedanklich weiterführenden Ansätzen bei der Darstellung von Veränderungen im Bewußtsein der Hauptfiguren – erwähnt seien hier nur das als Grundmotiv in vielen ihrer Erzählungen auftauchende Verhältnis der Menschen zur Arbeit sowie deren Streben nach Wissen und Bildung als eine Voraussetzung für die Erweiterung der individuellen Erkenntnis- und Erlebnisfähigkeit – auch etliche Mängel in der Gestaltung benennen, beklagen und erklären müssen, die einer deutlich überanstrengten erzieherischen Absicht geschuldet sind: den Gang der Handlung unterbrechende Erklärungsversuche zu gesellschaftlichen

---

8 Ebenda. S. 146.

Zusammenhängen und Hintergründen zum Beispiel oder ein aufgesetztes Heldenpathos, um politische Vorbilder zu kreieren, dazu noch psychologisch nur schwer nachvollziehbare Abschweife ins Politische, wenn es vordergründig um die zwischenmenschlichen Beziehungen geht, die dadurch konstruiert erscheinen und den Eindruck von Brüchen in der Personendarstellung hinterlassen.

Übrigens, die nicht allein von Marxisten anerkannte Bedeutung der Arbeit für den Prozeß der Sozialisierung des Menschen, die Anna Seghers vor allem auch in den Erzählungen »Die Rückkehr« und »Der Mann und sein Name« mit dem Blick auf das Wesen der Erscheinung künstlerisch umzusetzen versucht hat – wo sonst auch sollte sie unter den gegebenen Bedingungen nach verlässlichen Anhaltspunkten suchen, um den Bewußtseinswandel von inhumanen Wertvorstellungen zu einem mitmenschlichen Denken, Handeln und Fühlen nachvollziehbar gestalten zu können –, regt bis heute zum Nachdenken beispielsweise über das Phänomen der Massenarbeitslosigkeit an, deren Folgen weit über die bloßen ökonomischen Auswirkungen hinaus als vielgestaltige geistige und moralische Deformationen im individuellen wie im gesellschaftlichen Bereich festzustellen sind.

Erinnert werden muß schließlich auch noch, daß die Erzählung »Der Mann und sein Name« mit ihrer Problematisierung der Wiedereingliederung ehemaliger Mitläufer und aktiver Helfer des Hitler-Regimes in ein nach neuen Prinzipien organisiertes Zusammenleben der Menschen vor einer Kulisse der westdeutschen Entnazifizierungskomödie spielt und geschrieben wurde, hinter der mit dem Anspruch auf Rechtsstaatlichkeit im Streit um juristische Formalien zumeist die Gerechtigkeit erfolgreich zu Fall gebracht wurde. SS-Führer oder ihre Witwen, ehemalige Nazi-richter und Staatssekretäre erhielten hohe Pensionen zugesprochen, nachweisbar mitschuldige Wehrwirtschaftsführer bekamen lächerliche Strafen, die Opfer aber gingen meist leer aus. Die gegenwärtige Debatte um eine finanzielle Wiedergutmachung an den ehemaligen NS-Zwangsarbeitern in Deutschland erinnert mit einer fatalen Genauigkeit an diesen historischen Vorgang.

Franz Carl Weiskopf hat auch auf den weltumspannenden Rahmen hingewiesen, in dem sich das Erzählwerk der Anna Seghers stofflich bewegt. Es bindet Geschichten zusammen, die in Mexiko spielen und auf den westindischen Inseln, am Ufer des Jangtse in China oder in Europa, vom Brandenburgischen in Deutschland bis zur Karpatenukraine. Es behandelt historisches Geschehen und aktuelle Vorgänge. Als seine

Lieblingsprosa bezeichnete er »Crisanta«, die ebenso schlicht wie ausdrucksstark erzählte Geschichte eines mexikanischen Waisenmädchens, in dessen Schicksal das Massenschicksal des ganzen Volkes aufgehoben zu sein scheint, ausgestattet mit allen Freuden und Leiden, mit der Hoffnung, dem Tretrad der miserablen Lebensumstände irgendwie doch noch entrinnen zu können, und getrieben von einer übermächtigen Sehnsucht nach Geborgenheit in jenem Blau, das als Geheimnis ihr ganzes Leben umhüllt und den Leser in Spannung hält bis zum Schluß. Poetischer Zauber und ideeller Gehalt sind in dieser Erzählung so meisterhaft miteinander verwoben, die Situations- und Personendarstellung mit sparsamen Mitteln so perfekt gehandhabt und das Ganze in einer einfachen Sprache so natürlich vorgetragen, daß Weiskopf in ihr sehr wahrscheinlich seine eigene Idealvorstellung von literarischer Gestaltung verwirklicht sah. Nur ein Beispiel für die kunstvolle Verarbeitung sei hier benannt. Im Vorspann der Erzählung, aber durchaus schon in ihrem Fluß, begründet Anna Seghers die Wahl ihrer Hauptfigur, des einfachen Mädchens aus dem Volke, obwohl sie ebensogut auf berühmte, wenn auch in Europa weitgehend unbekannte mexikanische Revolutionsführer hätte zurückgreifen können, um von Mexiko zu erzählen. Dabei bietet sie dem Leser gewissermaßen nebenbei als Bildungsgut historische Fakten und knappe Charakteristiken der Volkshelden Hidalgo, Morelos und Juárez an, die sich im jahrhundertelangen Kampf gegen wechselnde Fremdherrschaften hervorgetan hatten. Organisch darin eingebettet vermittelt sie eine Erkenntnis aus dem Erfahrungsschatz ihrer marxistischen Weltansicht, ausgedrückt in vier sachlichen Sätzen: »Er (Juárez) vertrieb zur Zeit Napoleons III. die neue, die französische Fremdherrschaft, die man seinem Volk aufgepropft hatte. Er verstand, die nationale Befreiung allein nützte den armen Bauern noch wenig. Er trat unerbittlich und unbestechlich gegen die eigenen Großgrundbesitzer auf. Die armen Bauern bekamen durch seine Gesetze Land.«<sup>9</sup>

»Crisanta« bezeichnete Weiskopf als sein Lieblingsstück. Die »mit feinsten Meisterschaft komponierte Erzählung«<sup>10</sup> »Der Ausflug der toten Mädchen« aber hielt er für die Krone der vorliegenden Sammlung, bei deren Lektüre er das gleiche intensive Entzücken verspürt habe wie in der Kindheit beim Anhören von Märchen, die seine Phantasie zum Schwingen brachten.<sup>11</sup> Wahrscheinlich verführte ihn diese Empfindung

9 Crisanta. In: Anna Seghers. Erzählungen 1945–1951. Bd. X. Berlin 1977. S. 243.  
10 F. C. Weiskopf: Literarische Streifzüge. S. 146.

sowie sein Unverständnis für die literarischen Ausflüge der Dichterin ins Märchenland, die sich ja tatsächlich auch vielen anderen unbefangenen Lesern ohne ausführliche Deutungsmuster nur schwer erschließen, zu der Feststellung, daß er nicht wisse, ob Anna Seghers auch diese Erzählung zu ihren Märchen zählt. Es will also fast so scheinen, als äußere sich die literarische Meisterschaft der Anna Seghers eben gerade darin, daß sie mit ihren Romanen und Erzählungen sowie mit den Märchen bei verschiedenen Menschen ganz verschiedene Saiten zum Klingen bringt. Die in der Erzählung »Der Ausflug der toten Mädchen« von einem zarten Schleier aus leiser Wehmut im Erinnern an vergangene Zeiten umhüllte und mit immer wieder anderen Bezügen in Traumsequenzen reflektierte widerspruchsvolle Realität der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts allerdings rührt in ihrer kunstvollen Darstellungsweise auf eine so besondere Weise an den Verstand und an das Gefühl der Leser, daß es keine Überwindung kostet, hier vom Zauber der Poesie zu sprechen.

Es wäre erstaunlich, hätte Weiskopf in seiner Kritik nicht auch die Frage nach dem Verhältnis des Schriftstellers zu seinen Lesern angesprochen, die Anna Seghers für sich mit der bekannten Formel zu beantworten versucht hat, daß Autor und Leser im Bunde sind und gemeinsam versuchen, auf die Wahrheit zu kommen. Er selbst schrieb seine Bücher unter dem Vorsatz, der Schriftsteller müsse es sich schwer machen, damit es der Leser leicht habe. Beide Auffassungen drücken zwar gleichermaßen die Absicht aus, mit dem literarischen Schaffen Wirkung erzielen zu wollen. Im Hinblick auf die vom Leser abgeforderten Voraussetzungen jedoch wies Weiskopf nicht unberechtigt auf die Vor- und die Nachteile der mit ihrer Bündnis-Vorstellung korrespondierenden Schreibweise hin. Er meinte, eigene Gedankenarbeit bei der Lektüre, aktive Partnerschaft der Leserphantasie seien unerläßliche Vorbedingungen für den richtigen Genuß bei fast allen Seghersschen Erzählungen. Die Zusammenarbeit zwischen Autor und Lesern indessen sei nicht immer ganz einfach, da die Erzählerin Handlung und Ausdrucksweise bis zum äußersten verdichte und den Leser oft nur ahnen lasse, was die Helden denken oder tun.<sup>12</sup> Diese Feststellung ist bedenkenswert vor allem in bezug auf die Erzählungen mit den aktuellen Themen. Eröffnen hochgradige Verdichtung und strenger Stil durch die von ihnen gepräg-

---

11 Siehe ebenda. S. 147.

12 Siehe ebenda.

ten und mit hartem Stift gezeichneten Situations- und Milieuschilderungen einerseits auf vielen Ebenen weite Spielräume für die Phantasie der Leser, so beschneiden sie andererseits wiederum die Möglichkeiten der Dichterin, Persönlichkeitsentwicklungen oder Bewußtseinsveränderungen ohne jede Beschädigung der inneren Logik zu präsentieren. Funke in »Die Rückkehr« und Rentzlow in »Der Mann und sein Name« bieten sich dafür als Beispiele an. In der Literatur läuft eben stets alles darauf hinaus, Inhalt und Form, Gegenstand und Darstellungsweise in die höchstmögliche Übereinstimmung zu bringen. Dann hat es der Leser immer leicht, auch wenn ihm ein gerüttelt Maß an gedanklicher Mitarbeit und Phantasie abverlangt wird.

ANTONIA OPITZ

## **Der Abschied des erfindungsreichen H. M. von der klugen Penelope**

Unter den wenigen Briefen, die im Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft »Argonautenschiff« bisher publiziert worden sind, befindet sich ein Dokument, das Wesentliches zu dem hier zu behandelnden Thema »Anna Seghers und Heiner Müller« erhellt: der Glückwunsch Heiner Müllers zum 80. Geburtstag der Schriftstellerin. Die Lebenssituation beider hat sich im Vergleich zu den zurückliegenden Jahrzehnten gleichsam verkehrt. Jetzt, das heißt am 18. November 1980, war Müller der erfolgreiche, international angesehene Autor, der – wenn auch nicht unbehelligt – auch in der DDR publiziert und gespielt werden konnte, Anna Seghers dagegen die durch persönliches Schicksal, den Tod ihres Mannes und Krankheit Geprüfte, die sich ermüdet und wohl auch resigniert aus der Öffentlichkeit zurückzog. Müller, der die vielfach geübte stille Solidarität der Seghers aus den früheren Jahren nicht vergessen hatte, griff nun zur Feder, nicht um zu trösten, sondern, um das seit langem fällige Bekenntnis endlich abzulegen:

»Heute, an Ihrem 80. Geburtstag, erlebe ich das schreckliche Gefühl, daß ich nach allem, was ich ›mir herausgenommen‹ habe, Ihnen nichts geben kann als diesen gestammelten Ausdruck meines Dankes und meiner Bewunderung für Ihr großes episches Werk, das länger dauern wird als das Gewölk der Phrasen und das Geschrei der Märkte.«<sup>1</sup>

Man achte auf die würdevolle Anredeform. Kein »Du«, und schon gar nicht die Vertraulichkeit der in der DDR vielfach benutzten und abgenutzten Formulierung »unsere Anna«. Im Text waltet das Medium, in dem sich beide Briefpartner verständigen können: die verdichtende Dichtersprache. In dem Wortspiel Müllers »mir herausgenommen« steckt erstens die präzise Bezeichnung seiner Methode, Wirklichkeit, zu

---

1 Zitiert nach: Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft. Jg. 1996. S. 11.

der ja auch die Dichtungen anderer zählen, als Material zu nutzen. Zweitens benennt das Wort die Haltung zum Original: die Berufung auf das Recht des Jüngeren, frei und respektlos mit dem Übernommenen umzugehen. Den Höhepunkt erreicht dieser höchst artifizielle Brieftext – beinahe schon Gedicht – im letzten Satz, in dem Müller die Bedeutung des Lebenswerkes der Anna Seghers zusammenfaßt. Mittels zweier bedeutungsschwerer Metaphern wird dieses weit über die Gegenwart erhoben: denn es überdauert sowohl das Gewölk der Phrasen im realen Sozialismus als auch die Allmacht des Marktes in einem von Müller ebenfalls als Irrweg in der Geschichte der Menschheit angesehenen Turbokapitalismus.

Wie die handschriftlichen Eintragungen der Seghers unter dem Text zeigen, hat der Brief die Jubilarin erreicht. Im Bett liegend, hat sie offenbar erste Gedanken für eine Antwort notiert, wohl damit später eine Mitarbeiterin den Brief schreibt. Warum die Notizen mitten im Satz abbrechen, wird man wohl nie erfahren, auch ist es noch nicht bekannt, ob Müller überhaupt eine Antwort erhalten hat. Charakteristisch für die Seghers ist aber der Ansatz des brüchigen Textes. Nicht auf den Briefanlaß geht sie ein, sondern auf den Erfolg der Inszenierung der »Bauern«: des Stückes, das in der heftig diskutierten Erstfassung den Titel ihrer eigenen Erzählung »Die Umsiedlerin« getragen hatte und zum Teil als gemeinsames geistiges Kind gelten darf: »Gratuliere zum Theater-Erfolg. Freue mich.«<sup>2</sup>

Der Zusammenhang zwischen dem Stück »Der Auftrag« und der Erzählung der Anna Seghers »Das Licht auf dem Galgen«, auf den auch Müller im ersten Teil seines Briefes zu sprechen kommt, ist allgemein bekannt und von der Literaturwissenschaft auch vielfach analysiert worden. Gründlichere Kenner beider Lebenswerke wissen auch darum, daß der Dramatiker schon sehr zeitig, am Beginn seiner Laufbahn, ein sehr hellhöriger und nachdenklicher Leser vor allem der Erzählungen der Anna Seghers war. Das alles würde aber noch nicht über die in der Literatur des 20. Jahrhunderts besonders häufigen Textbeziehungen hinausweisen, die die literaturwissenschaftliche Forschung mit dem – heutzutage schon wieder nicht mehr ganz modernen – Begriff »Intertextualität« zu bezeichnen pflegt. Spätestens aber seit Müllers Autobiographie »Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen« erschienen ist und

---

2 Ebenda.

vereinzelt auch neue Briefdokumente auftauchen, scheint das Bild, das die Literaturwissenschaft über die Beziehung dieser beiden Autoren bisher produziert hat, ergänzungsbedürftig. Das gemeinsame Buch von Jost Hermand und Helen Fehervary »Mit den Toten reden. Fragen an Heiner Müller«, vor kurzem erst publiziert, ist auch ganz offenbar von dieser Erkenntnis getragen. Die amerikanische Germanistin behandelt dort in drei umfangreichen Kapiteln die Beziehungen zwischen dem Werk der Seghers und dem von Müller und geht dabei von folgender Grundthese aus: »In der Fülle der Müller-Statements und der vielen Beiträge über Müller fehlt stets der Name einer Schriftstellerin, die einen entscheidenden Einfluß auf seine Sprache, seinen Stil, seine Bildlichkeit, seine politische Orientierung sowie die mythische Topographie seiner Werke hatte – nämlich der von Anna Seghers.«<sup>3</sup>

Obwohl Fehervary mit einer Fülle von nachweisbaren oder auch nur postulierten Kongruenzen ihre Aussage zu belegen sucht, vermag ich ihre These von einem entscheidenden Einfluß der Anna Seghers auf Heiner Müllers Gesamtwerk nicht zu teilen, denn Müller war dazu ein viel zu selbständiger Denker und originärer Dichter. Ich frage also in meinem kurzen Beitrag nach dem Charakter der zweifelsohne regen Beziehungen. Im Gegensatz zu Fehervary, die ihre Argumentation anhand einer vielschichtigen vergleichenden Analyse der einschlägigen epischen Texte der Seghers und der Dramentexte von Müller entwickelt, stütze ich mich bei meiner Beweisführung ausschließlich auf die lyrischen Aussagen von Müller zum Thema. Sie umfassen einen Zeitraum von ungefähr vierzig Jahren und formulieren – so meine These – in der lyrischen Sprache eigenen extremen Verdichtung den Grundcharakter dieses Diskurses.

Nach dem Tod der Anna Seghers hat Müller sie auf Dichters Art geehrt: Er schrieb für sie ein Abschiedsgedicht – er schenkte ihr, könnte man sagen, einen Versdiamanten –, in dem alle Facetten ihrer Beziehungen eingeschmolzen waren und bei entsprechender Betrachtung aufscheinen. Bekannt geworden ist dieses Gedicht in der Öffentlichkeit 1990, damals noch unter dem Titel »Epitaph«, als es auf der Gedenkfeier zum neunzigsten Geburtstag der Anna Seghers von Stephan Hermlin verlesen wurde.

---

3 Helen Fehervary: Landschaften eines Auftrags. In: Jost Hermand/ Helen Fehervary: Mit den Toten reden. Fragen an Heiner Müller. Köln, Weimar, Wien 1999. S. 160.

## Epitaph

...  
 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.<sup>4</sup>

Die Feier fand zu einem Zeitpunkt statt, als die Demontage der Autorität der Schriftstellerin, die durch die öffentlichen Lesungen Walter Janikas aus seinem Buch »Schwierigkeiten mit der Wahrheit« eingeleitet wurde, voll im Gange war. Eingerückt in diesen historischen Kontext, liest sich Müllers Gedicht als bittere Bilanz vor allem des Seghersschen – aber auch des eigenen – Lebenswerkes. Der lyrische Sprecher konstatiert die Auslöschung und weist den historischen Platz der Seghers als einen verfehlten aus. Allein das dichterische Werk könnte, in die Waagschale geworfen, diese Bilanz ins Positive ausschlagen lassen, aber auch dieses ist verdorben und beschädigt. Eine Rettung ist nicht in Sicht, denn auch Odysseus ist gescheitert und wird nicht heimkehren. Zugegebenermaßen ist dies eine düstere Lesart dieses Gedichtes, die von der radikalen Zerschlagung oder Umkehrung des Mythos als den für Müller typischen Umgang mit ihm ausgeht. Doch ist diese Lesart durchaus nicht die einzig mögliche. Es gibt gute – philologische – Gründe dafür, das Gedicht aus dem oben geschilderten historischen Kontext herauszulösen und in anderen Kontexten neu zu lesen.

Nach dem gegenwärtigen Stand der Erschließung des Nachlasses können die lyrischen Texte Müllers nicht genau datiert werden. Der von Frank Hörnigk herausgegebene Band 1 der Werkausgabe, der die Gedichte enthält, kann noch keine Kommentare bieten. Immerhin besitzen wir aber eine noch von Müller autorisierte Ausgabe der Gedichte aus

---

4 Heiner Müller: Epitaph (Faksimile der Handschrift). In: Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft. Jg. 1992. S. 6.

dem Jahre 1992, in der dieser die lyrischen Texte, mit dem Jahr 1949 beginnend, Dezennien zuordnet. Das Abschiedsgedicht für die Seghers wird dort in das mit »1979...« beginnende Jahrzehnt eingereiht – also nicht in das mit der Jahreszahl »1989...« einsetzende. Es weist im Vergleich zu dem von Hermlin vorgetragenen Text neben einigen orthographischen auch zwei ganz entscheidende inhaltliche Veränderungen auf: Der Titel lautet nun »Brief an A. S.« statt »Epitaph«, und dem Text ist eine zusätzliche – die vorletzte – Zeile zugefügt: »Im Rücken Gelächter«,<sup>5</sup> die mit Sicherheit Müllers lapidaren Kommentar zum hämischen Umgang der Sieger mit dem zusammengebrochenen Sozialismus sowie der kampagnenartigen Demontage aller diesem – in welcher Weise auch immer – verbundenen Autoren darstellt.

Müllers Gedicht ist also als offener Text zu verstehen. Es wird an ihm ständig gearbeitet, je nach historischem Ort und persönlicher Befindlichkeit des lyrischen Sprechers überschrieben, es werden Stellen gelöscht, hinzugefügt und verknüpft. Die Einordnung in die Gedichtgruppe »1979...« und der später geänderte Titel »Epitaph« sprechen dafür, daß der Gedichtkeim vielleicht schon unmittelbar nach dem Tod der Anna Seghers im Sommer 1983 entstanden sein könnte. Die Situation der Seghers in ihren letzten Lebensjahren, z. B. ihre Isolierung, nachdem sie sich, aus Treue zur bewußt gewählten Ideologie ihres Lebens, geweigert hatte, sich öffentlich zu dem Protest der Schriftsteller gegen die Ausbürgerung Biermanns zu bekennen, würde eine solche Hypothese unbedingt zulassen. Der offenbar bei der Zusammenstellung des Gedichtbandes von 1992 eingesetzte neue Titel »Brief an A. S.« bedeutet eine Akzentverschiebung, sie hebt den Aspekt der fingierten Diskurssituation deutlich stärker hervor und nimmt dadurch den abschließenden Charakter der Gedichtaussage erheblich zurück. Das Gedicht öffnet sich nun, die in ihm angelegten reichen kontextuellen Bezüge werden sichtbar.

Bei näherer Betrachtung schimmert im Grund des Gedichtes zuerst das Muster der Erzählung »Der Baum des Odysseus« von Anna Seghers auf, ihrer schöpferischen Adaption der berühmten Erkennungsszene zwischen Odysseus und Penelope im Dreiundzwanzigsten Gesang der »Odyssee«. Anna Seghers betonte dort nicht das Motiv der ersehnten und endlich geglückten Heimkehr nach Ithaka, sie konzentrierte sich damals, 1940 in Paris, gänzlich auf das Problem, wie einst – nach allem

---

5 Heiner Müller: Gedichte. Berlin 1992. S. 87.

was geschehen war und noch geschieht – zwei Menschen sich werden begegnen und erkennen können. Nach dem Verhallen der Kämpfe sitzen bei ihr Mann und Frau allein einander gegenüber. Die aktive Rolle in ihrem Gespräch fällt – wie auch in Müllers Brief an die Seghers – nicht Penelope zu. Sie spricht nur einen einzigen, nämlich den prüfenden Satz; den Figurentext beherrscht Odysseus, der ihre Ängste errät, beschwichtigt und schließlich widerlegt, indem er sich auf ihr gemeinsames Geheimnis beruft.

Dem geheimnisvollen Grund von Müllers Gedicht verleiht allerdings vor allem der reiche Bezug zu Homers »Odyssee« das besondere Feuer. Allgegenwärtig ist im ganzen Text vor allem natürlich der Dreiundzwanzigste Gesang, mit dem langen, würdevoll klugen Gespräch der beiden Ehegatten, durchaus nicht nur über Identität und Treue, sondern auch über das Vergangene, die gemeinsame Gestaltung des Lebens und über die Zukunft. Man muß allerdings die gesamte »Odyssee« heraufbeschwören können, damit sich die ungeheure Tiefendimension der Müllerschen Verse erschließen kann. Denn nur wenn man um die von Odysseus vielfach gerühmte einmalige Webkunst der Penelope weiß, versteht man den Vergleich der Seghers mit Penelope wirklich. Und nur wer Penelopes List kennt, die Fertigstellung eines Leichentuchs aus weißem Leinen für Laertes als Frist für ihre Wahl unter den Freiern zu setzen, und um diese Entscheidung hinauszuzögern, nachts das Gewebe wieder aufzutrennen, nur der wird mit Schauern das Entsetzliche an der Umkehrung in den Zeilen erkennen: »Aber die toten Mädchen hängen an der Leine auf Ithaka, vom Himmel geschwärzt, in den Augen die Schnäbel«. Und schließlich hält die unerschöpfliche »Odyssee« auch dafür eine sehr differenzierte Erklärung bereit – und damit zugleich für die Tragik der historischen Position der Seghers –, warum die frechen Freier wirklich unabweisbar waren.

Um den Gedichtschluß »während Odysseus die Brandung pflügt / am Bug von Atlantis« erfassen zu können, muß der Text erneut in ein anderes Licht gerückt werden. Eigentlich signalisierte dies schon die zweite, nachdenkliche Zeile »was immer das heißen mag«, die ja die gleiche Frage stellt, auf die Dante in der »Göttlichen Komödie« die Antwort gesucht hat: Was ist das Schicksal des Menschen nach dem Tod, wo ist sein Platz im Jenseits? Und genau genommen diskutierte – bezogen auf den historischen Ort und die künstlerische Leistung der Anna Seghers – auch der Hauptteil des Gedichtes, der oben in seinem Zusammenhang mit Homers »Odyssee« beleuchtet wurde, diese Frage.

Im Falle der letzten Zeilen – die den Tod des Odysseus gestalten – ist der Geltungsbereich der Homerschen Welt nicht aufgehoben, aber eingeschränkt. Müller sah Odysseus schon sehr zeitig – noch vor Arendt und Mickel – auch im Danteschen Licht: als einen an der Maßlosigkeit seiner Unternehmungen und seines Erkenntnisdranges Scheiternden.

Schon in seinem frühen, also aus dem Jahrzehnt »1949 ...« stammenden, Gedicht »Ulyss« heißt es:

In der Hölle der Neugierigen brennt er  
Dante hat ihn gesehen, mit anderen Flammen.<sup>6</sup>

Der Gedichtschluß in »Brief an A. S.« zitiert und paraphrasiert dann auch den Bericht des Odysseus aus dem Sechszwanzigsten Gesang der »Göttlichen Komödie«. Auf ihrer Wanderung durch die Hölle begegnen dort Vergil und Dante auch seiner Flamme, die – von Vergil befragt – über die letzte mutige Entdeckungsfahrt mit den Gefährten und über den Untergang berichtet:

Da ist vor uns ein Berg emporgestiegen  
In dunkler Ferne; der schien so gewaltig,  
Wie ich es nie zuvor gesehen hatte.  
Wir freuten uns, doch ward es bald zum Unheil,  
Denn von dem neuen Lande kam ein Strudel  
Und schüttelte des Schiffes Vorderseite.  
Dreimal ließ er's mit allen Wassern kreisen,  
Beim vierten Male ging das Heck nach oben,  
Der Bug nach unten, wie's dem Herrn gefallen,  
Bis über uns die Wogen sich geschlossen.<sup>7</sup>

Wie stets bei seiner Arbeit am Mythos, zerschlägt Müller auch den vom Seefahrer und Heimkehrer Odysseus radikal. Den wundersamen Berg, den neu entdeckten Erdteil, der diesen einst betört hat, um ihn dann zu vernichten, gibt es nicht mehr. Auf den Meeresboden gesunken, gleicht dieser einem großen Schiff, und dem vom Meer nun endgültig besieigten Odysseus bleibt nur übrig, an dessen Bug die Brandung zu pflügen.

---

6 Ebenda. S. 41.

7 Dante Alighieri: Die göttliche Komödie (Deutsch von Hermann Gmelin). Stuttgart 1993. S. 315.

Beschädigt ist auch der Ruf der treuen Penelope. Dennoch: In den Trümmern des Mythos funkelt Hoffnung auf, sobald man sich auf das Feuerspiel der Worte einläßt. Denn das schier unerschöpfliche, uralte Bild vom die Brandung pflügenden Odysseus enthält bei Müller neben dem Moment des Scheiterns auch das der Bewegung. Wie auch der – schon in der »Odyssee« geheimnisvoll vieldeutige – Schlaf der Penelope keineswegs nur Tod oder Untreue, sondern auch die Möglichkeit des Erwachens in sich birgt.

Als ich in meinem Text das zugegebenermaßen altertümliche Wort »Versdiamant« positionierte, habe ich eine bewußte Entscheidung getroffen. Ohne Schwierigkeiten wäre nämlich auf Müllers Gedicht auch das von Jean Genette stammende Bild »Palimpseste« – das Wort meint ein mehrfach überschriebenes Pergament – anzuwenden gewesen, womit wir uns dann sogleich in den Fährten modernster Intertextualitätsforschung bewegt hätten. Mir schien es aber beim Durchprobieren, daß beim Operieren mit Begriffen wie Hypotext und Hypertext, Transformation und Adaption, Zitat und Pastiche – den Basiskategorien dieser Forschungsrichtung zur immer präziseren Bestimmung der Textbezüge – das Feuer in Müllers Gedicht langsam erlosch. Und gänzlich unpassend zu dieser programmatisch eisigen Sphäre des kühlen, unverbindlichen Spiels mit Texten erwies sich auch die Antwort, die ich auf meine eingangs gestellte Frage gefunden habe. Nein, es handelte sich nicht um einen entscheidenden Einfluß der Anna Seghers auf Heiner Müller, vielmehr um ein Jahrzehnte andauerndes, über die Werke vermitteltes Gespräch. Es war das »schöne Gespräch«<sup>8</sup> zwischen zwei – im Mythos zutiefst beheimateten – Künstlern, die sich im Denken wie in der Kunst als ebenbürtig erkannt und gefühlt haben. Ein Gespräch – ganz wie in den Gesprächen zwischen Odysseus und Penelope – über Irrfahrten und Abenteuer, Vergangenheit und Regelung der gemeinsamen Dinge in der Gegenwart, über Liebe und Treue, über Aufbruch und Scheitern, über Leben und Tod. Ein in den Werken aufgehobenes und auf uns gekommenes Gespräch, dessen besondere Kostbarkeit darin gründet, daß die an ihm Beteiligten unterschiedliche Generationserfahrungen in ihren Diskurs einbrachten.

---

8 Thomas Mann: Joseph und seine Brüder. In: Ders.: Romane und Erzählungen. Bd. 3. Berlin 1954. S. 117.

HELMUT RICHTER

## »Der Mann und sein Name« Von der Erzählung zum Film

Als man mich fragte, ob ich zu dieser Geburtstagsfeier etwas beisteuern möchte, habe ich leichtfertig spontan zugesagt, obwohl mir klar war, daß mein Beitrag den wissenschaftlichen Reingewinn des Kolloquiums keineswegs steigern würde. Aber die Jubilarin war ja vielen Autoren der DDR nicht in erster Linie die weltberühmte Kollegin, sie war ihnen schlicht und einfach »Anna«; dem Respekt war Verehrung zugewachsen und der Verehrung Liebe. Bewunderung für alle diejenigen von ihren Werken, die unstrittig als vollendet galten, Zuneigung für die Ermutigung, die sie den Jüngeren zukommen ließ durch herzlichen Zuspruch und durch die *anspornende* Disziplin, mit der sie, vor allem während der beiden ersten Nachkriegsjahrzehnte, die *Ungunst des Gegenwartsstoffs* in immer neuen Versuchen zu überwinden trachtete. Lassen Sie also diese Liebe als Rechtfertigung gelten für die Unbedenklichkeit, mit einem so schmalen und so gefährlich eitlen Thema wie »»Der Mann und sein Name«. Von der Erzählung zum Film« vor Sie hinzutreten.

Denn im Grunde will ich Ihnen tatsächlich nur erzählen, wie mir durch die Dramatisierung der seltsamen Geschichte des SS-Mannes Walter Retzlow der Mut zuwuchs, eine eigene Arbeit wieder anzupacken, derentwegen ich die Brücken zum Fernsehfunk der DDR eigentlich schon abgebrochen hatte. Es ging hierbei um die Verfilmung meines Hörspiels »Alfons Köhler«, und die jahrelangen Querelen hatten mir die Hoffnung ausgetrieben, es könnte Erich Honecker mit seiner Machtübernahme wirklich eine allgemeine Liberalisierung eingeleitet haben. Zu Recht hatte der Volksmund die vollmundige Ankündigung, daß die Zeit der Tabus nun vorbei sei, vernichtend dementiert: Der Generalsekretär habe nicht gesagt, hieß es, daß nun keine Tabus mehr existierten, er habe in seiner hellsichtigen Art nur festgestellt, daß es keine *Tabus* gäbe. Immer wieder löste die berühmte These, daß eine Idee zur materiellen Gewalt werden könne, wenn sie die Massen ergreift, diese

zyklischen Schübe kulturpolitischen Angstbeißens aus, unter dem gerade das *Massen-Medium* Fernsehen besonders zu leiden hatte.

Aber nun fragte man mich im Frühjahr 1980, ob ich nicht trotz der gestörten Beziehungen Lust auf den Seghers-Stoff hätte. Der Film hatte ursprünglich zu Annas Achtzigstem fertig sein sollen, aber ein erster Versuch war mißglückt, und nun sollte ich den zweiten unternehmen. Konnte ich nein sagen? Natürlich nicht, denn es träumt ja in jedem von uns ein kleiner Nothelfer, und zudem erweckte das schmeichelhafte Friedensangebot die Hoffnung, es könnte sich mit dem ehrenvollen Auftrag ein Zwischenschritt machen lassen auf das umkämpfte eigene Projekt hin.

Allerdings war mir die Seghers-Erzählung gar nicht mehr so richtig gegenwärtig. Ein paar Aspekte der öffentlichen Rezeption hatte ich noch im Kopf, über die ich mich 30 Jahre zuvor einprägsam genug geärgert hatte. Damals war ich Student an der Leipziger Arbeiter- und Bauernfakultät, und in meinem Tagebuch klingt das so: »Ein gewisser Wolfgang Joho wirft der Seghers vor, daß sie einen echten und wesentlichen, typischen Konflikt ›unserer Zeit‹ nicht bis zur äußersten, harten Konsequenz durchführte, was offenbar bedeuten soll, daß die ›politisch reife‹ Katharina das Liebesverhältnis mit Retzlow hätte lösen müssen. Dieser Joho sieht offenbar einen Widerspruch zwischen dem Verhalten der Partei (Ausschluß Retzlows) und dem Verhalten der Genossin Katharina.«

Aber auch der Standpunkt eines Kollektivs von Literaturstudenten der Humboldt-Universität (Kollektivmeinungen waren groß in Mode) sagte mir überhaupt nicht zu: »Die sind tatsächlich der Meinung, daß die neuen Verhältnisse auch neue Liebesbeziehungen schaffen, und daß die Liebe zweier Menschen Aufgaben stellt, vor denen bewußte Menschen heute nicht mehr zurückweichen.«

Nun war meine private Lebens- und Studienplanung damals mehr auf die Naturwissenschaften hin ausgerichtet als auf die Literatur, aber jenen öffentlichen Disput verfolgte ich doch mit brennendem Interesse, weil ich, Sie ahnen es längst, ebenfalls in eine solche ganz neue Liebesbeziehung geraten war. Ein zauberhaftes, politisch aber leider *absolut reifes* Mädchen (es gehörte der FDJ-Fakultätsleitung an) hatte sich ohne mein Zutun in mich verliebt, und was normalerweise ein großer Glücksfall ist, das wurde mir nun zur ideologischen Beschwerlichkeit. Offenbar erfaßte ich das grundsätzlich Neue in der zeitgenössischen Liebe nicht. Kants Aufklärungsbuch »Die Aula« ist ja leider erst 1964 erschienen, und als mir nun in endlosen Sitzungen alles Unklare klar-

gemacht werden sollte, hinderte meine politische Blindheit mich, zu sehen und einzusehen. Jedenfalls klingt der entsprechende Reflex meines Tagebuches keineswegs wie das berühmte *Heureka* des guten alten Archimedes, es heißt da: »Ist denn diese verdammte Liebe wirklich das Wichtigste in dieser verdammten Geschichte?«

Aber nun zog ich das Buch 30 Jahre später erneut aus dem Regal. Es war immer noch das Exemplar der Ausgabe von 1953, auf dem Vorsatzblatt die inzwischen fragwürdig gewordene Widmung für Mátyás Rákosi. Ich las die 162 Seiten in einem Zuge und schrieb an meinen Dramaturgen: »Ich finde, die Geschichte kann allenfalls ein Anlaß für einen Film sein: »nach Motiven der Erzählung von A. S.« könnte es heißen. Wenns aber die Darstellung einer heiligen Kuh werden soll, dann müßte ich passen. Die Erzählung ist nicht gerade stark in der stofflichen Substanz und vielfach geradezu unerträglich im Ton.«

Um diese Schroftheit zu begründen, will ich jetzt wenigstens das Gerüst meines eigenen Projekts skizzieren. Das Hörspiel »Alfons Köhler« war schon 1976 ausgestrahlt worden und hatte bereits damals da und dort Bewußtseins-Frieseln hervorgerufen. Hans Bentzien, der auf seiner bemerkenswerten Odyssee durch die Stellwarten der Kulturpolitik gerade im Rundfunkkomitee angekommen war, hatte die Produktion durchgesetzt, in zeitlicher Nachbarschaft übrigens zu Aitmatows »Aufstieg auf den Fudschijama«. Überhaupt war ja das DDR-Hörspiel (nach der Lyrik) das problemhaltigste literarische Genre des Landes. Beim Funk ließ sich mit einem heiklen Stoff fast immer »etwas machen«. Obrigkeitlichen Maßstäben zufolge war die Zuhörerschaft nämlich beruhigend klein. Aber sie belief sich auf immerhin 80 bis 250tausend, und offensichtlich übersah man, daß es sich dabei vorwiegend um sogenannte Multiplikatoren handelte. Die filmische Umsetzung solcher Stoffe war dann freilich immer eine Gratwanderung und endete nicht selten mit einem Absturz.

Ich hatte meinen Alfons Köhler als Erstgeborenen eines Bauernhofes erdacht. Als ihn sein Vater zu einem Offenbarungseid erpreßt, geht das Erbrecht auf den Zweitgeborenen über. Durch die Sozialisierung der Landwirtschaft kehren sich die Verhältnisse um, Alfons wird Vorsitzender der örtlichen LPG. Als er sich weigert, die Milchkühe in eisigen Offenställen unterzubringen (»Von der Sowjetunion lernen, heißt *siechen* lernen!«), wird er geschäft. Er geht zum Bau, macht erneut Karriere und ist am Anfang des Films Parteisekretär einer Großbaustelle. Allerdings stimmen Rolle und innere Verfassung wiederum nicht überein.

Aus falschem Rollenverständnis hat er bereits die Liebe seines Lebens scheitern lassen, und nun treibt ihn die Frage um, ob er mit der Aufdeckung eines schwerwiegenden technischen Fehlers der Partei mehr Schaden zufügen würde, als durch dessen weiteres Verschweigen. Das klingt heute nicht mehr besonders aufregend, aber es war, denke ich, damals oft eine der individuellen Kernfragen. Köhler empfindet die Situation als Dilemma und will sich dem zunächst durch Flucht in die Krankheit entziehen. Während der entscheidenden Beratung steht er unvermittelt auf, geht zum nächsten Aktenschrank und pinkelt hinein. Am Ende des Films ist er wieder in die herrschende Klasse abgestiegen und darf auch keinen Parteibeitrag mehr bezahlen. Soviel zum Umriß des umstrittenen Projekts, und nun sollte und wollte ich eine Geschichte adaptieren, deren moralischer Innenraum dem einer gotischen Kathedrale gleicht und die Partei-Repräsentanten den Säulenheiligen in ihm. Alfons Köhler und den Segherschen Walter Retzlow an einen Tisch zu bekommen, das schien mir keine Schwierigkeit zu sein, die würden sich bestimmt sofort verstehen, aber wie war das mit ihren entscheidenden Bezugspersonen? Wie sollte ich die in mir zusammenbringen?

Glücklicherweise hat mir dann ein anderer Seghers-Text eine mögliche Perspektive vermittelt. Es handelte sich dabei um die Rede, die Anna 1950, auf dem II. Deutschen Schriftstellerkongreß, gehalten hat. Hauptsächlich war dieser Beitrag ja bekanntlich ein hinreißendes Plädoyer für den pfleglichen Umgang mit jungen Talenten: »Ist das die richtige Kritik, die richtige Selbstkritik«, fragte sie anklagend, »die dazu führt, daß die Menschen paralysiert sind und nicht mehr weiterarbeiten?« Aber dann folgt, Sie erinnern sich alle, eben auch diese Stelle: »Neulich, als Ehrenburg hier war, hat jemand an ihn die Frage gestellt, wie es in der Sowjetunion mit der künstlerischen Freiheit, mit der Verantwortung usw. steht. Da hat er gesagt: Der Künstler in der Sowjetunion hat vor demselben Verantwortung wie in jedem Lande auf der Welt. Er fühlt sich vor seinem Gewissen verantwortlich.« Das war eine schöne Antwort, finde ich, und Anna hätte sie, mit Verlaub gesagt, ruhig so stehen lassen können. Aber nein, ganz ohne erkennbare Not fügte sie hinzu: »Dazu sage ich noch, daß zu unserem Gewissen die Partei gehört, unser Volk, die Zukunft, der Sozialismus. Das ist ganz selbstverständlich, daß das zu unserem Gewissen gehört [...] Diese Verantwortung vor dem Gewissen des Volkes bedeutet sein eigenes Gewissen. Sonst soll er natürlich nicht schreiben oder nicht malen.« Das klang nun

nicht mehr ganz so schön, und irgendwann in den siebziger Jahren hatte ich den Kommentar »entsetzlich« auf den Seitenrand geschrieben.

Ich hatte mich auch zuvor schon vor mancher solchen, zu meinem Anna-Bild partout nicht passenden, Äußerung gefragt, was wohl der Anlaß dazu gewesen sein mochte. Gut, im eben zitierten Fall sollte vielleicht das ziemlich heftige Plädoyer für die junge Kunst politisch abgesichert werden, kann ja sein. Oder vielleicht wollte Anna, um der Wahrheit willen, man brauchte ja nur den Namen Isaak Babel zu denken, behutsam darauf hinweisen, daß es mit der künstlerischen Freiheit in der Sowjetunion doch auch nicht ganz so einfach war, durchaus möglich. Oder sie meinte eben, daß nach dem Dritten Reich ein deutscher Schriftsteller eine ganz besondere, ganz besonders schwierige Aufgabe hatte, denkbar war auch das. Aber es drängte sich eben trotzdem das Wort »Fiktion« auf. Das so stark bemühte »Gewissen des Volkes«, des deutschen Volkes, konnte sich nach der beklemmenden Bekundung im Goebbelschen Sportpalast doch noch gar nicht so grundlegend gewandelt haben, um als oberste Gewissens-Instanz zu taugen. Und zudem setzte das überaus rigide Diktum auch eine moralische Intaktheit »der Partei« voraus, die man gemeinhin nur bei himmlischen Heerscharen vermutet. Wie kam die Verehrte dazu? Hatte die ehemalige West-Emigrantin im östlichen Deutschland unter einem besonderen Legitimierungszwang zu leiden? Oder wurde sie gar von einer speziellen Form der jüdischen Urangst vor dem Pogrom bedrängt? Immerhin hatte man nur ein Jahr vor ihrem Eintreffen in Mexiko dem Erzfeind Stalins, Leib Bronstein, alias Lew Dawidowitsch Trotzki, einen Eispickel in den genialen Schädel gerammt. Beschämenderweise bin ich solchen dunklen Anmutungen nie nachgegangen, ich kann sie mir auch heute noch nicht beantworten.

Aber damals, beim Wiederlesen der Rede und meiner selbstgerecht negativen Bewertung und im Zusammenprall des Seghersschen Stoffes mit dem eigenen, da hatte ich plötzlich keine Mühe, die mich immer noch quälende Verschlimmbesserung der Ehrenburgschen Meinung einfach als ein Stück *sehnsüchtig vergegenwärtigter* Utopie anzusehen. Ich bemerkte, daß jene beiden Gewissens-Pole (Volk und Partei) genau den Rahmen aufspannten, der dann mit der Geschichte des Walter Retzlow, alias Heinz Brenner, ausgefüllt worden war. Den Titel »Der Mann und sein Name« konnte man durchaus auch lesen als »Das Volk und sein Ruf«. Und dieses grundsätzliche Menschheitsvertrauen, das Vertrauen auch in das eigene, soeben so fürchterlich gestrauchelte Volk, fiel

mir plötzlich auch wieder ein, war ja bei der Seghers kein politisch intendiertes Nachkriegsprodukt, es kam vielmehr von weit her. War nicht beispielsweise dieser Walter Retzlow auch eine Art Weiterführung des Gärtnerlehrlings Helwig aus »Das siebte Kreuz«, dessen ganz natürlicher, gewissermaßen ideologiefrei geprägter moralischer Instinkt ihn seine von Georg Heisler gestohlene Jacke verleugnen heißt und so dem Flüchtenden *ganz entscheidend* weiterhilft? Anders wäre die Flucht an diesem Zeitpunkt beendet gewesen!

Und hatte sich dieser erstaunliche Vertrauens-Vorschub für das Volk denn nicht tatsächlich ausgezahlt? Gab es denn in der DDR des Jahres 1980 nicht einen grundsätzlichen, wenn auch individuell vielleicht zu wenig reflektierten Antifaschismus und daraus folgend immer noch einen großen *Goldenen Fonds* von sozialistischem Gestaltungswillen, von allgemeinnützigem Schöpferum? Auch wenn man sich inzwischen schon fragen mußte: Wie lange noch?

Freilich schnitt in diesem Lichte der andere Gewissens-Pol (der Heisler-Pol gewissermaßen) tragischerweise nicht mehr ganz so gut ab wie im Jahre 1950. Von dem unbegrenzten Kredit, der fünf Jahre nach Öffnung der KZ, sechs Jahre vor dem XX. Parteitag der KPdSU eingeräumt worden war, schien zumindest ein großer Teil schon aufgebraucht zu sein. Wieviel im Ganzen, das würde vielleicht deutlich werden, wenn man den Seghersschen Ansatz eben nicht als Fiktion abtat, sondern ihn auch 30 Jahre später noch Wort für Wort ernst nahm. Vielleicht würde das Erschrecken darüber, wie weit sich »die Partei« von wesentlichen Positionen entfernt hatte und wie weit die sozialistische Revolution hinter ihren Idealen zurückgeblieben war, doch noch eine Rückbesinnung bewirken. Nun, ich weiß, das war rührend gedacht, aber das klassische Projekt *Fürstenerziehung* geisterte halt immer noch durch unsere Köpfe.

Natürlich mußte das Drehbuch dann auf viele der oft sehr gußeisernen Dialoge der Erzählung verzichten, und natürlich war durchweg nach szenischen Lösungen zu suchen, um allzu Didaktisches übertragbar zu machen. Aber zu erhalten waren möglichst viele der beschreibenden Passagen, die auch in dieser Erzählung in diesem betörenden Novellenton daherkommen. Ich führte dazu eigens einen Sprecher ein, der dann mit dem trefflichen Kurt Böwe fabelhaft besetzt worden ist. Solche Kostbarkeiten an Lakonie also wie die folgende, die dem Film (im Unterschied zum Buch) als Exposition diente: »Der Krieg war niedergebrannt. Er rauchte noch und veraschte noch auf dem halben Erdteil. Und tausend Städte lagen in Trümmern. Die Erde war klatschnaß von Blut.

Erschöpfte Armeen zogen über sie hin, Banden und Flüchtlingshorden. Aus aufgebrochenen Zuchthäusern und Konzentrationslagern zogen Gefangene heimwärts in ihre zwanzig, dreißig Nationen [...]«

Bekanntlich ist das Drehbuch von Vera Loebner in Szene gesetzt worden, die einigen der hier Anwesenden schon im legendären Hörsaal 40 begegnet ist, allwo sie sich mit ihnen um die besten Plätze zu Hans Mayers Füßen gestritten haben mag. Vera Loebner trug vor allem durch die Umsetzung des berühmten Anna-Sounds in eine sensible Bildsprache und durch die überaus glückliche Besetzung der Rollen dazu bei, daß das heikle Vorhaben diesmal doch zu einem ganz passablen Ende kam. Henryk Goldberg, damals einer der führenden Filmkritiker des Landes, schrieb zum Beispiel: »Anna Seghers veröffentlichte ihre Erzählung 1952, Regisseurin Vera Loebner und ihr Szenarist Helmut Richter nahmen diese zum Anlaß eines Fernsehfilms, der zu einer durchaus eigenständigen Kunstleistung wurde.«

Für die Hauptrolle hat Vera Loebner den damals nur Insidern bekannten Ulrich Mühe von Karl-Marx-Stadt nach Berlin gezogen, und er war eine ideale Wahl. Noch wichtiger war es freilich, den richtigen Mann für die Rolle des Lohmer zu finden. Da mußte ein Schauspieler her, der das besagte *Parteigewissen* authentisch, das hieß, als glaubhafte Haltung eines Menschen aus Fleisch und Blut herüberbringen konnte. Rolf Ludwig übernahm diese Aufgabe schließlich, und dieser wundervolle Komödiant hat die wirklich schon sehr diffizile Rolle intelligent mit einem Ernst gespielt, der meinem Gefühl nach unabweislich war.

Und was wurde nun aus der Liebesgeschichte, deren öffentliche Erörterung mich in meiner Jugendzeit so tief erschüttert hatte? Nun, wir haben sie genau so karg und tastend vorgeführt wie es der Text tut, so daß *das Neue* nicht wie ein Steinschlag daherkommt. Die verbale Zukunftsgewißheit des Buch-Schlusses haben wir allerdings nicht übernommen. Und natürlich hatte diese bedeutende Abänderung nichts mit meiner Biographie zu tun, ich meine mit dem Umstand, daß jenes Mädchen, das nichts Geringeres vorhatte, als die Oktober-Revolution in mir auszulösen, bald darauf nach Leningrad zog und ihre Liebe einem Würdigeren schenkte, nein, das war der Grund für den Eingriff nicht, wir meinten aber, daß *zehrende Ungewißheit* ein noch stärkerer poetischer Schlußimpuls sein könnte als die originale tröstliche Sicherheit. Übrigens war Gesine Laatz die Katharina, und die Kritik würdigte ihre Leistung so: »Diese Sehnsucht nach ein wenig Wärme, nach einem festen Lebensraum, seine Verletzlichkeit verbinden ihn mit dem Mädchen Katharina,

das Gesine Laatz feinnervig und einprägsam interpretierte. Auch in ihrer Figur, ihrem Gestus, war auf künstlerische Weise das Schicksal einer Generation erfaßt.« Die Erzählung endet bekanntlich mit den Worten: »Bald werden die beiden zusammen leben [...] Sie werden sich liebhaben. Es wird nicht leicht sein.« Im Film aber sieht man nur, daß Walter Retzlow nach seinem Gefängnisaufenthalt zwar immer wieder zu einem bestimmten Bahnhof geht und auf die Rückkehr von Katharina *hofft*, aber über die stimmigen Bilder hinweg heißt es in originalem Seghers-Text: »Wenn in der Fabrik ein paar Leute über Walter zu reden begannen, dann fing ihr Gespräch mit Urteilen über den Mann an, über die teilweise bekannten Begebenheiten. Dann ging es meistens zu anderen Dingen über, zum Beispiel, was aus ihm im Westen geworden wäre. Man hätte ihn dort als Flüchtling aus dem Osten gefeiert. [...] Daß er hier verfolgt worden war, egal warum, das hätte ihm dort zum Nutzen gereicht. Was er hier allen Grund gehabt hatte, zu verschweigen, das hätte er dort an die große Glocke hängen können [...]. So kamen sie im Lauf des Gesprächs von dem Schicksal des einzelnen Mannes auf das Schicksal des Volkes.« Und ich denke, auch das war einer guter Schluß. Der eingesprochene Text liegt gewissermaßen quer zur hoffenden Empfindung, er staut sie und läßt sie anschwellen und wird dadurch selbst in seiner ganzen erstaunlichen Klarheit sichtbar. Und das war, schien uns, am Beginn der achtziger Jahre geradezu essentiell wichtig. Auch dies der Versuch eines Ansporns zur Rückbesinnung auf einen hoch bedeutenden Antritts-Anspruch. Denn zu der Zeit hatte in der DDR das Nachdenken über die Entscheidungsfrage, wo denn nun das bessere Deutschland läge, auch bei Menschen wieder begonnen, die zuvor schon längst mit sich im reinen gewesen waren. Und seltsamerweise ist dieses Nachdenken auch zehn Jahre nach der Wiedervereinigung, zehn Jahre nach der anscheinend endgültigen Antwort immer noch Mode. Beispielsweise werden die herrschenden Medien nicht müde, nachweisen zu wollen, daß jener Teil Deutschlands, den Annas Walter Retzlow aus *antifaschistischen* Gründen erwählte, jetzt ein besonders fruchtbarer Boden für Neofaschismus sei. Und so ist es natürlich auch kein Wunder, daß keiner der öffentlich-rechtlichen Sender, die für das sogenannte Beitrittsgebiet zuständig sind, den Film jetzt aus dem Archiv geholt hat.

Ein Jahr nach »Der Mann und sein Name« ist dann tatsächlich auch mein »Alfons Köhler« gesendet worden. Mit einem wunderbaren Reimar Baur in der Titelrolle. Die Konzessionen, die Peter Vogel, der Regisseur, und ich natürlich machen mußten, wurden in meinen Augen

mehr als wettgemacht durch das hinzugekommene Lied, dessen Text ich wohlweislich erst ganz zuletzt auf die Melodie einer Volksweise geschrieben hatte. Es ist durch die prachtvolle Uschi Brüning anrührend eingesungen worden und zieht sich wie ein Leitmotiv durch den ganzen Film: »Wohin sind all meine Träume / Wohin ist mein großer Traum / Ich sitze und sinne und säume / Und höre mein Leben kaum...« Es ist ja immer so, daß die grundsätzliche Abwehr von Kritik die Kritik ins Grundsätzliche treibt.

1994 ist der Film vom Ostdeutschen Rundfunk Brandenburg erneut gesendet worden, und in dem nachgestellten Interview wollte man vor allem wissen, wie dieser Film überhaupt habe »durchkommen« können, welche Bundesgenossen ich gehabt hätte, und ich hoffe, es erscheint Ihnen nicht anmaßend, daß ich auf die eben geschilderte Weise auch Anna Seghers zu diesen Bundesgenossen zähle. Freilich ist »Alfons Köhler« an jenem glühend heißen Augustabend, an dem die meisten der potentiellen Zuschauer an den Badestränden lagen und liegen blieben bis spät in die Nacht hinein, eher beerdigt als gesendet worden. Und als Grabplatte hatte man für teure Devisen einen Westkrimi eingekauft, den man im soeben geschaffenen *Zweiten Programm* zur gleichen Zeit abknattern ließ. Wer, wen? Das war wohl im Jahre 84 nicht mehr die Frage?

Als »Der Mann und sein Name« Ende Mai 1983 über den Sender ging, da lag Anna Seghers bereits im Krankenhaus, und soviel ich wußte, lag sie auch bereits im Koma, und doch erfüllte mich ein zwar ganz und gar irrationales, aber doch ganz starkes Glücksgefühl, daß wir den Film noch zu ihren Lebzeiten senden konnten.



ANNEMARIE MIETH

**»Faßt einen Gegengedanken,  
ändert die Zusammenhänge«  
– Zum Umgang mit Texten von  
Anna Seghers im Literaturunterricht heute**

Nur einmal habe ich Anna Seghers persönlich erlebt: Professor Hans Mayer hatte sie in den Hörsaal 40<sup>1</sup> eingeladen. Zwei Sätze der Schriftstellerin habe ich wörtlich in Erinnerung behalten. Der erste war ein Verbot und besagte, daß wir sie nicht danach fragen sollten, weshalb ihr Roman »Das siebte Kreuz« (und nicht das »siebente«) heiße. Natürlich lautete die eigentliche Botschaft, die sie uns übermittelte: Stellt Fragen an mich, aber interessante, wichtige, streitbare.

Und der zweite Satz, der mir im Laufe der Jahrzehnte immer wieder in den Sinn gekommen ist, war eine Feststellung und betraf Hans Mayer. Nach einem halb schelmischen, halb bedeutungsvollen Seitenblick auf ihn wandte sie sich uns Zuhörern zu und sagte: »Sie haben einen guten Lehrer.« Hans Mayer, der Universitätsprofessor, der hoch über uns stehende Wissenschaftler, erhielt das simple Lob, ein guter Lehrer zu sein, und uns, den Studierenden, wurde ebenso simpel wie unumstößlich klar gemacht, welches Glück wir damit hatten!

Lehrende und Lernende, Schreibende, Fragende, Sprechende und Zuhörende – das sind Konstellationen, für die ich seither besonders sensibel bin, wenn ich Texte von Anna Seghers lese. Es sind Strukturen und Inhalte, die sie für den unterrichtlichen Umgang besonders produktiv machen, und zwar dann, wenn sie als das verstanden und vermittelt werden, worin ihre Stärke liegt: als Denkanstöße, als Möglichkeit, eigene Gefühle zu erproben und zu überprüfen, als Lösungsvorschläge für

---

1 Während meiner Studienzeit an der Karl-Marx-Universität Leipzig konnte ich mehrfach von den Einladungen bedeutender Persönlichkeiten des literarischen Lebens durch Professor Hans Mayer in den legendären Hörsaal 40 profitieren; die Begegnung mit Anna Seghers fiel meines Wissens in das Jahr 1957 oder in das Jahr 1958.

individuelle und gesellschaftliche Konflikte, als Impulse, die eigene Phantasie spielen zu lassen, als Kommunikations- und Handlungsangebote.

Das Zitat im Titel meines Beitrags, die Forderung »Faßt einen Gegengedanken, ändert die Zusammenhänge«, stammt jedoch nicht von Anna Seghers. Es stammt von einer Germanistin und Schriftstellerin, die ich auch nur einmal persönlich erlebt habe<sup>2</sup> und die in mir einen Stachel des Widerspruchs, eine unbequeme Aufforderung, weiter und neu zu denken, hinterlassen hat: Ruth Klüger – bekannt geworden mit dem 1992 erschienenen Buch »weiter leben. Eine Jugend«. Klüger reflektiert darin die Problematik autobiographischer und fiktionaler Berichte vom Überleben in faschistischen Konzentrationslagern und schreibt: »Und das wird nun auch zum Problem meines Rückblicks. Wie kann ich euch, meine Leser, davon abhalten, euch mit mir zu freuen, wenn ich doch jetzt, wo mir die Gaskammern nicht mehr drohen, auf das Happy-End einer Nachkriegswelt zusteure, die ich mit euch teile? Euch davon abhalten, als wären sie etwa Nachtrag und Bestätigung von Anna Seghers' ›Das siebte Kreuz‹, ein Roman, der von der Kritik zwar als das ›schönste Buch über das Dritte Reich‹ bezeichnet worden ist, dessen Schönheit sich jedoch darin ausdrückt, daß die gelungene Flucht des Einzelnen, das Überleben des Einen von sieben, für den Triumph, den Sieg des Ganzen, des Guten steht. Wie kann ich euch vom Aufatmen abhalten? Denn den Toten ist damit nicht geholfen. Faßt einen Gegengedanken, ändert die Zusammenhänge. Bedenkt [...]«<sup>3</sup>

Was Klüger des Bedenkens für notwendig hält, führe ich nicht aus. Mir erscheint der Gestus wichtig und die rezeptorische Klammer, die sie von der Wirkungszeit des Seghersschen Romans zur Wirkungszeit ihres Buches setzt – und zwar mit Blick auf die Leser, die jeweiligen Rezipienten, und das heißt immer auch mit Blick auf die jeweiligen Schülerinnen und Schüler, denen das Werk von Anna Seghers im Unterricht angeboten wird – oder auch nicht.

Nicht nur angeboten, sondern als obligatorischer Lese- und Lernstoff abgefordert wurde den Schülern der DDR ein relativ umfangreicher

2 Im Februar 1996 lernte ich Ruth Klüger an der University of Irvine/California kennen, wo sie bis heute als Professorin für Germanistik tätig ist.

3 Ruth Klüger: weiter leben. Eine Jugend. München 1994. S. 140. – Über den unterrichtlichen Umgang mit dem Buch siehe u. a. das »Gespräch mit Ruth Klüger« in der Zeitschrift »Deutschunterricht« 53(2000)4. Pädagogischer Zeitschriftenverlag Berlin. S. 245–250.

Kanon Seghersscher Werke. Der Lehrplan der zehnklassigen allgemeinbildenden polytechnischen Oberschule aus dem Jahre 1987<sup>4</sup> schrieb fest:

Klasse 5: Ein ganz langweiliges Zimmer, Hörspiel;

Klasse 6: Die Tochter der Delegierten, Erzählung;

Klasse 8: Der erste Schritt, Erzählzyklus *oder* eine andere Erzählung; in den Unterrichtshilfen von 1986 wurde »Das Obdach« vorgeschlagen;

Klasse 9: Die große Reise der Agathe Schweigert, Fernsehfilm nach einer Erzählung aus der Sammlung »Die Kraft der Schwachen«;

Klasse 10: Das Duell, Erzählung, ebenfalls aus der Sammlung »Die Kraft der Schwachen« *oder* eine andere Erzählung.

Der Lehrplan für die Abiturstufe (1979)<sup>5</sup> führte die obligatorische Begegnung mit folgenden Texten fort:

Klasse 11: »Das wirkliche Blau. Eine Geschichte aus Mexiko«;

Klasse 12: »Das siebte Kreuz«, Roman.

Bei dieser auf den ersten Blick faszinierenden langfristigen Sequenz sollte der »Gegengedanke gefaßt« werden, daß die Lehrpläne – als staatliche Dokumente – zu jedem Text detaillierte Erziehungs- und Bildungsziele mitlieferten und daß diese in den sogenannten »Unterrichtshilfen« für die Hand des Lehrers aufbereitet wurden, und zwar im Sinne eindeutiger, für alle Rezipienten geltender Interpretationsschwerpunkte und Lesarten.

Die Suche nach Anna Seghers und ihren Werken im Sächsischen Lehrplan von 1992 ist schwieriger – zumal die Stofffülle insgesamt, das Angebot an Texten ungleich größer geworden ist, so daß an die Belesenheit und die Auswahlfähigkeit der LiteraturlehrerInnen, die ja zugleich der Interessenlage und den Leseerfahrungen der SchülerInnen Rechnung tragen sollen, hohe Anforderungen gestellt werden. Im Lehrplan für die Mittelschule<sup>6</sup> gibt es nur eine direkte Nennung, nämlich in den Literaturempfehlungen für die Jahrgangsstufen 7/8 den Verweis auf

---

4 Ministerrat der DDR, Ministerium für Volksbildung: Lehrplan Deutsche Sprache und Literatur Klassen 5 bis 10. Volk und Wissen Volkseigener Verlag Berlin 1987.

5 Diess.: Lehrplan Deutsche Sprache und Literatur Deutsch Abiturstufe. Volk und Wissen Volkseigener Verlag. Berlin 1979.

6 Sächsisches Staatsministerium für Kultus: Lehrplan Mittelschule Deutsch. Klassen 5 bis 10. Dresden 1992.

die Erzählung »Das Obdach« und auf die »Sagen von Artemis«. Sie könnten auch (oder vielleicht sogar besser) in den Komplexen »Literatur der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts« (Klasse 9) bzw. »Literatur der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts« (Klasse 10) angeeignet werden; dort fehlen Hinweise auf Texte von Anna Seghers gänzlich.

Die Analyse des Lehrplans für Deutsch am Gymnasium<sup>7</sup> erbringt ein etwas umfangreicheres Ergebnis:

Klassen 7/8: »Das Obdach«, »Sagen von Artemis« (Literaturempfehlungen);

Sekundarstufe II, Grundkurs Klasse 11: »Aufstand der Fischer von St. Barbara« (als Beispiel für proletarisch-revolutionäre Literatur in der Weimarer Republik) *und* Auszüge (!) aus dem Roman »Das siebte Kreuz« sowie Erzählungen (als Beispiele für Literatur im Exil).

Namentlich genannt wird die Autorin weiterhin im Leistungskurs 12/1, »Deutschsprachige Literatur nach 1945«, in dem es um das »Aufgreifen von Entwicklungslinien und Leistungen der deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende«, insbesondere um ihre »Geschichtlichkeit und Formenvielfalt« geht und Anna Seghers zusammen mit Johannes R. Becher, Bertolt Brecht, Stefan Zweig, Thomas Mann und Lion Feuchtwanger aufgelistet wird. Im gleichnamigen Grundkurs 12/1 liegt der Behandlungsschwerpunkt auf der »Literatur der Rückkehrer« und deren Stellung in West und Ost; Anna Seghers erscheint hier neben Bertolt Brecht, Johannes R. Becher, Thomas Mann, Alfred Döblin und Arnold Zweig.

Soweit die direkten Verweise im gegenwärtig gültigen Sächsischen Lehrplan. Das Jubiläumsjahr der Autorin war Anlaß für mich, eine Befragung nach ihrer tatsächlichen Präsenz im Literaturunterricht Leipziger Schulen durchzuführen; diese kann zwar keinen Anspruch auf Signifikanz erheben, ist aber doch aufschlußreich. Die Fragen lauteten:

1. Welche Texte von Anna Seghers behandeln Sie laut Sächsischem Lehrplan in welchen Jahrgangsstufen?
2. Welche Texte würden Sie gern darüber hinaus in den unterrichtlichen Umgang einbeziehen (eventuell: mit welchen speziellen Zielen und Methoden)?

---

7 Dass.: Lehrplan Gymnasium Deutsch, Klassen 5 bis 12. Dresden 1992.

3. Gibt es an Ihrer Schule Aktivitäten aus Anlaß des 100. Geburtstages von Anna Seghers?

Bei der 1. Frage wurden, in der Reihenfolge ihrer Häufigkeit, »Das Obdach«, »Das siebte Kreuz« (mehrfach mit der Forderung verbunden, es als Ganzschrift, nicht nur in Auszügen zu lesen), »Das Schilfrohr« und »Das wirkliche Blau« genannt (nicht also die »Sagen von Artemis« und »Aufstand der Fischer von St. Barbara«). Die 2. Frage wurde nicht von allen Teilnehmern beantwortet; die Ausnahmen beziehen sich auf »Transit« mit der Begründung, am Beispiel dieses Textes die Schwierigkeiten des Lebens von Exilanten zeigen zu können, und auf »Überfahrt« mit dem Hinweis, daran eine Genrebestimmung durchführen sowie das Motiv der Identitätssuche vertiefen zu können. Die 3. Frage wurde von allen Beteiligten verneint; aus Gesprächen ging hervor, daß der 100. Geburtstag von Anna Seghers gar nicht im Bewußtsein der DeutschlehrerInnen war.

Ein ernüchternder Blick in den gegenwärtigen Schulalltag? Wohl eher eine der berufstypischen Herausforderungen an Literaturdidaktiker, an Deutschlehrerstudenten, an Schulpraktiker und Forscher, Wege zu erkunden, um Anna Seghers und ihrem Werk in einem übervollen Lehrplan, aber vor allem in der Lebens-, Lese- und Lernwelt der heutigen Kinder und Jugendlichen einen Platz zu geben, der sie bereichert: der sie zu selbständigen Entdeckungen ermutigt, der sie Gedanken und Gegengedanken fassen läßt, der sie Zusammenhänge zu verstehen und zu verändern anregt. Und: Wege, die den Lehrenden und Lernenden alternative Möglichkeiten des Umgangs mit Texten von Anna Seghers erschließen. Ohne Systematik oder Geschlossenheit anstreben zu wollen, möchte ich einige Beispiele dafür aus meiner Lehr- und Forschungsarbeit beschreiben. Es handelt sich um

- die Integration der Lernbereiche 1 und 3 in der Orientierungsstufe, das heißt die Verbindung der Rezeption von Sachtexten in Klasse 5 mit der verfremdeten Präsentation des Hörspiels »Ein ganz langweiliges Zimmer«;
- eine Anleihe an die SchreibLeseDidaktik beim produktiven Umgang mit der Erzählung »Das Obdach«;
- ein Projekt zu Funktion und Wirkung von Lehrersprache, in das neben anderen fiktionalen Texten »Das Duell« aus der Erzählung »Die Kraft der Schwachen« einbezogen wurde;
- und um einen Vorschlag für die selbsttätige Erschließung umfangreicher Texte zum Thema Holocaust in der Sekundarstufe II nach

dem Gaudigschen Prinzip der Arbeitsteilung und Arbeitszusammenführung<sup>8</sup>, in dem der Roman »Das siebte Kreuz« einen zentralen, genre- und zeitenübergreifenden Platz inne hatte.

In schulpraktischen Übungen während des Wintersemesters 1999/2000 hatte ich mit einer Gruppe Lehramtsstudierender in einer 5. Gymnasialklasse innerhalb des Lernbereiches 1 »Mündlicher und schriftlicher Sprachgebrauch« das Teilgebiet »Erschließen geschriebener Sachtexte« sowie aus dem Lernbereich 3 »Umgang mit literarischen Texten« Ausgewähltes zum Thema »Mensch und Natur« übernommen. Als Drehpunkt zwischen beiden Sequenzen wählten wir das Hörspiel »Ein ganz langweiliges Zimmer« (unter anderem auch deswegen, weil die Gattung Hörspiel noch immer stiefmütterlich im Literaturunterricht behandelt wird bzw. unterrepräsentiert ist).<sup>9</sup> Anna Seghers stellt in diesem kleinen Kunstwerk eine Mutter in einer allbekanntesten Situation dar: Ihr etwa zehnjähriger Junge will nicht einschlafen und bittet um eine Gute-Nacht-Geschichte. Hörbar müde und überanstrengt reagiert die Mutter anders als erwartet – sie setzt auf die Phantasie, die Kreativität des Jungen und fordert ihn auf, sich selbst eine Geschichte zu erzählen, zum Beispiel von dem Zimmer, in dem er jetzt gerade liegt. Seinen Einwand, es sei »ein ganz langweiliges Zimmer«, läßt sie nicht gelten. Und tatsächlich entpuppt sich dieses, und zwar in den Träumen des Jungen, als höchst interessant, ja international und sogar ein wenig bedrohlich. Anna Seghers nämlich wählt zum Strukturprinzip des Textes den Auftritt aller jener arbeitenden Menschen, die an der Herstellung des Bettes, des Bettlakens, des Schwammes, des Schrankes usw. im Zimmer des Jungen beteiligt waren: Eine alte Weberin aus Deutschland, ein halbnackter Taucherjunge aus Italien, Erzbergleute aus Schweden usw. kommen und nehmen das zurück, was der Junge als langweilig und unbedeutend bezeichnet hat, so daß er schließlich ziemlich jämmerlich auf dem Fußboden landet. Seine Hilferufe nach der Mutter verhallen ungehört und werden von den ungebetenen Gästen verspottet. Diese Konstellation war auch für die SchülerInnen unserer 5. Klasse spannend. Sie

8 Der Arbeitsschulpädagoge und Leiter der II. Höheren Mädchenschule in Leipzig Hugo Gaudig (1860–1923) empfahl das Prinzip der Arbeitsteilung und Arbeitszusammenführung beim unterrichtlichen Umgang mit umfangreichen Ganzschriften in höheren Klassen, um die individuelle Selbsttätigkeit der Schülerinnen und die werkadäquate Kooperation innerhalb der Klassengemeinschaft zu fördern.

9 Anna Seghers: Ein ganz langweiliges Zimmer. Hörspiel. SCHOLA 870091.

wurde jedoch zunächst, also beim ersten Hören, mit der Befähigung zur Rezeption von Sachtexten in Verbindung gebracht, indem die SchülerInnen ein Arbeitsblatt mit lückenhaften Angaben erhielten, das sie ergänzen sollten, indem sie die Sachinformationen, die die Autorin zahlreich und detailliert gibt, aufnahmen und notierten. Die eigentliche Problemstellung für die erlebnisbetonte und wertende Rezeption aber ergab sich aus dem Verhalten des Jungen einerseits und dem der internationalen Gäste andererseits: Anna Seghers nämlich läßt sie zum Schluß Mitleid mit dem Jungen haben, weil er einen gewissen Erkenntnisprozeß vollzieht, und er bekommt alle seine Sachen zurück. Da es der unterrichtenden Studentin aber gerade um die Vertiefung, die Problematisierung dieses Erkenntnisprozesses ging, verfremdete sie die Erstaufnahme, sparte den Schluß des Hörspiels aus und ließ ihn von den Kindern selbst gestalten. Im Gegensatz zur Autorin war die Mehrzahl der Ansicht, der Junge müsse einen nachhaltigen Denkkzettel erhalten, er dürfe die Sachen nicht wiederbekommen, da er »sonst nie lernen würde, wie wertvoll die Dinge in seinem Zimmer in Wirklichkeit sind«. Die Meinung, er solle die Sachen zurückerhalten, wurde deutlich weniger vertreten.

Insgesamt erwies sich bei der beschriebenen Unterrichtssequenz die Verbindung der Rezeption von Sachinformation mit der Bereitschaft, genau und geduldig zuzuhören – eine kommunikative Fähigkeit, die weit über den Deutschunterricht hinausweist – sowie der eigenständigen Wertefindung und Standpunktbildung als sehr konstruktiv und zeitintensiv. Und sie brachte der 5. Klasse die Begegnung mit Anna Seghers als einer Schriftstellerin, die viel weiß und mit sich reden läßt, die »über den Tellerrand guckt« und Gegengedanken herausfordert.

Die Eigenwilligkeit ihrer Kommunikationsangebote und die Unverwechselbarkeit ihres Schreibens kommen im folgenden Versuch zum Tragen, den ich in einem Seminar zur SchreibLeseDidaktik machte, um eine individuelle produktive Annäherung an die Erzählung »Das Obdach« zu erproben.<sup>10</sup> Die Studierenden erhielten den ersten Satz unvollendet mit

---

<sup>10</sup> Die Anregung zu diesem Versuch entnahm ich dem Lese- und Arbeitsbuch »Lesen. Darstellen. Begreifen 12/13. 2. Teil«, hrsg. von Franz Hebel. Verlagsgesellschaft Cornelsen Bielefeld 1990. S. 50. – Daß das Weiter- oder auch Umschreiben ihrer Texte durch SchülerInnen durchaus im Sinne von Anna Seghers war, geht u. a. aus dem Briefwechsel hervor, den die Autorin mit Schulklassen hatte. So empfahl sie beispielsweise, die Geschichte des deutschen Jungen aus der Erzählung »Das Obdach«

der Aufforderung, ihn so weiterzuschreiben, wie sie den Fortgang der Handlung und den ästhetischen Charakter des Textes vermuteten. Die Autorin beginnt ihre Erzählung mit den Worten: »An einem Morgen im September 1940, als auf dem Place de la Concorde in Paris die größte Hakenkreuzflagge der deutsch besetzten Länder wehte und die Schlangen vor den Läden so lang wie die Straßen selbst waren, erfuhr eine gewisse Louise Meunier, Frau eines Drehers, daß [...]«

Die Schreibenden (und späteren Lesenden) vollendeten:

- ihre Freunde, einfache Arbeiter wie sie selbst, verhaftet worden waren ...
- sie binnen kurzem obdachlos würden, denn sie müßten ihre Wohnung deutschen Wehrmachtsangehörigen zur Verfügung stellen ...
- ihr Mann von der SS erschossen worden sei ...
- die nächste Zusammenkunft ihrer Widerstandsgruppe aus Sicherheitsgründen verschoben wird ...
- ein Arbeitskollege ihres Mannes, der gegen den braunen Terror gekämpft hatte, verraten und deportiert wurde ...

Bei Anna Seghers aber erfährt die Protagonistin, »daß man in einem Geschäft im XIV. Arrondissement Eier kaufen könnte«.

Immer wenn ich von der feministischen Literaturwissenschaft höre, Anna Seghers sei nicht zu den Vertreterinnen weiblichen Schreibens zu rechnen, fällt mir diese Einfärbung der Geschichte ein, diese sehr mütterliche, hausfraulich-alltägliche Wendung hin zum »dürren Boden des gewöhnlichen Lebens«, wie es im Roman »Das siebte Kreuz« heißt<sup>11</sup>, und ich bin zum Widerspruch geneigt. Für die jugendlichen Rezipienten ist dieser Segherssche »Gegengedanke« – die Vollendung des Satzes, die verhindert, daß der Leser vorschnell denkt, daß er allzu geradlinige Schlüsse zieht – zumindest verblüffend. Sie trägt dann besonders intensiv für die Art des Schreibens, für das auch hier anklingende Motiv der »Kraft der Schwachen« bei, wenn sie die Geschichte nach ihrer eigenen Fortsetzung des Einleitungssatzes weiterschreiben bzw. konzipieren und dann lesen, wie die Autorin jenen einfachen, »Macht und Glanz des

---

selbst weiterzuschreiben oder sich Gedanken darüber zu machen, wie sich Georg Heislers Lebensweg wohl entwickeln könne. Siehe dazu Hella Dietz: Anna Seghers und ihre jungen Leser. Bemerkungen zu einem Briefwechsel. In: Deutschunterricht. Volk und Wissen Berlin 43(1990)1. S. 20–26.

11 Siehe Anna Seghers: Das siebte Kreuz. Aufbau-Verlag Berlin 1959. S. 94.

gewöhnlichen Lebens«<sup>12</sup> widerspiegelnden Schlußabsatz vorbereitet: »Du hast ihn bereits aufgenommen.«<sup>13</sup> Louise Meunier richtet ihn an ihren Mann, indem sie sich von ihm wendet.

Zur Sammlung »Die Kraft der Schwachen« aus dem Jahre 1965 gehört die Erzählung »Das Duell«: ein Duell zwischen Lehrern und ein sprachliches Duell, das aus dem unterschiedlichen Gebrauch der Lehrersprache erwächst.<sup>14</sup> Die Wirkung von Lehrersprache – aus empirischen Untersuchungen weiß ich, daß dies ein brennendes Problem für junge Menschen ist, das sie sowohl in der fiktionalen Gestaltung, als Sujet literarischer Texte, als auch in ihrem eigenen Schulalltag bewegt. Die Affinität von Sprachgebrauch und Gewaltausübung ist den Schülern 9. und 10. Klassen beispielsweise aus der Erzählung bzw. der Verfilmung »The Wave« von Morton Rhue (1981) bekannt, die von einem »Unterrichtsversuch, der zu weit ging«, so der Untertitel, handelt: Ein Geschichtslehrer in Palo Alto in Kalifornien legt mit erschreckendem Erfolg die Möglichkeit faschistoiden Denkens und Verhaltens bloß, indem er seine SchülerInnen auf die nationalsozialistische Führer- und Gefolgschaftssprache einchwört. Auf der Sekundarstufe II begegnet den SchülerInnen der demütigende, ja zerstörerische Gebrauch von Lehrersprache mehrfach, wenn sie sich mit der Literatur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts befassen: bei Heinrich Manns »Professor Unrat« und dessen gnadenloser, mit Hilfe sprachlicher Mittel ausgeübter Jagd auf die Schüler; in den Hanno-Kapiteln von Thomas Manns »Buddenbrooks«, wo sich Lehrersprache – je nach Typ – durch Kommandokraft, in beständig ironischem Ton oder begleitet von dauerndem höhnischen Lächeln äußert und der Kommunikationsanteil der Schüler lediglich komplementär zugelassen sowie in kurzen, scharfen, mit Schneidigkeit vorgetragenen Antworten abgefordert wird. Im Teilbereich »Literatur der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts«, in dem auch Anna Seghers' Erzählung Platz finden kann, sei auf Alfred Anderschs »Schulgeschichte« vom Oberstudiendirektor Himmler verwiesen, dem »Vater eines Mörders« und seiner »mit offenem Hohn« geladenen, »so spöttisch wie nur

---

12 Ebenda. S. 50.

13 Anna Seghers: Das Obdach. In: Lesen. Darstellen. Begreifen 12/13. 2. Teil. Hrsg. von Franz Hebel. Bielefeld 1990. S. 53.

14 Siehe zu den folgenden Ausführungen Annemarie Mieth: »Gewalt« durch Lehrersprache? In: Angelika Corbineau-Hoffmann/Pascal Nicklas (Hrsg.): Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt. Beispiele aus philologischer Sicht. Olms Verlag Hildesheim 2000. S. 37–54.

möglich« gebrauchten Stimme, die er wie ein Scharfschütze gegen die Zöglinge einsetzt.<sup>15</sup>

Im Vergleich mit diesen literarischen Zeugnissen – und dies könnte eine anspruchsvolle Aufgabe für heutige SchülerInnen innerhalb eines entsprechenden Projektes sein – leistet Anna Seghers' Text ein Mehrfaches. Er bringt mit Karl Bötcher eine Lehrerfigur ein, die literaturhistorisch bzw. motivgeschichtlich gesehen selten geblieben ist: eine positive, den Schülern zugewandte, ihre Sprache hilfreich einsetzende und mit großer Geduld lehrende Persönlichkeit (meine bereits angedeuteten empirischen Erhebungen besagen, daß SchülerInnen aller Altersstufen eben diese Eigenschaften von den Lehrenden am dringendsten erwarten). Aber der Text bringt noch mehr ein: die Zeit des Aufbruchs nach 1945, die Zeit der Bildungschancen für junge Arbeiterinnen und Arbeiter, die Möglichkeiten des Hochschulstudiums ohne prallen Geldbeutel. Um das zu realisieren, brauchte es Menschen, die gegen jene Nachfolger eines Unrat oder Himmler auftraten, die jenem Hochschulprofessor Winkelried widerstanden, der kein »guter Lehrer« war: der seine Sprache »wie ein Gaukler« oder »Akrobat« einsetzte und seinen Lieblings- bzw. Vorzugsschülern die zu vermittelnden Kenntnisse wie »farbige Bälle«, den übrigen Lernenden jedoch »wie dem Hund die Knochen« zuwarf.<sup>16</sup> Für mich bleibt es eine der berührendsten humanistischen Botschaften der Anna Seghers, daß sie Karl Bötcher, den Vertreter der »Kraft der Schwachen«, zwar sterben, seinen kleinen Sohn jedoch – als eine der vielen Zuhörer-Figuren in ihrem Werk – am Ende angestrengt den Erzählungen über seinen Vater und dessen Lehrer-Sein lauschen läßt.

Lehrer wie Karl Bötcher, Frauen wie Louise Meunier – es gibt sie auch in zahlreichen anderen Texten der Autorin. Und es führt zu interessanten Entdeckungen, wenn man das Buch, dessen Platz innerhalb des schulischen Kanons am wenigsten umstritten scheint, den Roman »Das siebte Kreuz«, einmal nach diesen fiktionalen Gestaltungen liest bzw. lesen läßt – die Vielzahl und die Vielfalt wird überraschen: Franz Marnet zum Beispiel arbeitete erfolgreich als Kurs-Lehrer, Dr. Kreß wirkte ebenso an der Arbeiterabendschule; auch Lehrer als blinde, idealistische Handlanger des nazistischen Staates bildet Anna Seghers ab, so in dem

---

15 Siehe Alfred Andersch: Der Vater eines Mörders. Eine Schulgeschichte. Aufbau-Verlag Berlin 1981. S. 48 und 59.

16 Siehe Anna Seghers: Das Duell. In: Die Kraft der Schwachen. Neun Erzählungen. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar 1968. S. 102f.

jungen und – wie Georg Heisler scheint – »guten Lehrer«,<sup>17</sup> der ihm die gefährliche Überfahrt mit der Fähre ermöglicht. Noch reichhaltiger sind die Entdeckungen, liest man den Text auf der Suche nach Frauengestalten. Mehr als 25 Frauen und Mädchen sind es – unterschiedlich eng mit Georgs Flucht verbunden, aber alle ein eigenständiges Schicksal, ein Stück damaliger Lebenswelt einbringend: von Miniaturen, die Anna Seghers einstreut (so die Jüdin Dora Katzenstein oder die alte Bäuerin und ihre Schwiegertochter Anna auf dem Bauernhof in Buchenau) über Bilder von Ehefrauen und Müttern, ohne deren Da-Sein die Männer kaum die Kraft oder die Möglichkeit gefunden hätten, Georg zu helfen (so Elsa, die kindhafte Frau Hermanns), über Obdach Gewährende – auch dieses Motiv ist mit Gewinn wiederzuentdecken – (so Frau Bolland, die einmal »ein Kind während einer Streitigkeit zu den ihren genommen hatte«, oder Liesel, Pauls Frau, die Georg wohl doch »aufgenommen« hätte), bis hin zu mitkämpfenden, versteckt Widerstand leistenden Frauen (so Hilde Wallau, von der es heißt, sie habe »bei der Flucht ihre Hand im Spiel gehabt«, oder Gerda Kreß, in deren Leben es nach Stille und Versteinerung wieder Raum für das »Verändern« gibt, nachdem sie und ihr Mann Georg bei sich versteckt haben).

Aber natürlich bleibt »Das siebte Kreuz« in erster Linie ein literarisches Zeugnis über faschistische Konzentrationslager, über Anfänge des Holocaust. Das Schreiben – und das Lesen – solcher Literatur ist heute nicht einfacher geworden, sondern vielschichtiger, differenzierter in bezug auf die Frage von Tätern und Opfern, von Schuld und Mitschuld. Und wenn Ruth Klüger in den eingangs zitierten Worten aus ihrem autobiographisch gefärbten Buch »weiter leben« die Forderung stellt, man müsse auch nach Anna Seghers noch weiter lesen und weiter schreiben, so steht sie damit nicht allein da. Außer ihrem eigenen Buch möchte ich zwei Veröffentlichungen nennen, die von den jugendlichen Rezipienten eine sehr verantwortungsvolle, um Verstehen und wertenden Standpunkt ringende Lesehaltung verlangen und die nicht nur die Jahre des Faschismus selbst, sondern vor allem auch die nachfolgenden Jahrzehnte in die kritische Reflexion einbeziehen:

1966 veröffentlichte David Ben-Dor, Sohn eines jüdischen Arztes und seit 1945 in Israel lebender Autor, die »Geschichte eines Mitschuldigen«, das heißt die Geschichte seines Überlebens in den Lagern dank

---

17 Alle Zitate beziehen sich auf die oben angegebene Ausgabe des Romans von 1959.

des Umstandes, daß er zum Träger der »Schwarzen Mütze« wurde, des Zeichens der Privilegierten und der Folge von Kollaboration und relativer Mittäterschaft. Die Lebenssituation, die ihn fünfzig Jahre nach seiner Befreiung aus dem KZ Dachau dazu bringt, dieses Geständnis niederzuschreiben, ähnelt Konstellationen, die wir von Anna Seghers kennen: Es braucht zugleich fordernde wie verständnisvolle Zuhörer, junge Menschen, die den Älteren das Erzählen, den authentischen Bericht abfordern, die wissen und lernen wollen. »Ermutigt durch ihr Verständnis«, so schreibt Ben-Dor, »begann ich Vorträge zu halten; ich erzählte jungen Menschen, wie es wirklich gewesen war; wie wir, wenn wir uns nicht bestimmte Regeln und Grundsätze für unser Leben zu eigen machen, bald beginnen, mit den Wölfen zu heulen und schließlich selbst einer von ihnen zu werden.« Und so widmet er das Buch (auch) seiner »Tochter Nili – die zu wissen verlangte«.<sup>18</sup>

Ähnlich konzipiert, in der Figurenkonstellation allerdings noch zugespitzter, der 1995 erschienene Roman »Der Vorleser« des Berliner Juristen Bernhard Schlink mit einer KZ-Aufseherin als Protagonistin, deren Verhalten der Erzähler nicht entschuldigen, wohl aber verstehen möchte: »Ich wollte Hannas Verbrechen zugleich verstehen und verurteilen. Wenn ich versuchte, es zu verstehen, hatte ich das Gefühl, es nicht mehr so zu verurteilen, wie es eigentlich verurteilt gehörte. Wenn ich es so verurteilte, wie es verurteilt gehörte, blieb kein Raum fürs Verstehen. Aber zugleich wollte ich Hanna verstehen; sie nicht zu verstehen, bedeutete, sie wieder zu verraten. Ich bin damit nicht fertig geworden. Beidem wollte ich mich stellen: dem Verstehen und dem Verurteilen. Aber beides ging nicht.«<sup>19</sup>

Die Problemlage ist deutlich – sie ist aktuell, sie ist möglicherweise stärker übertragbar auf das, was unsere SchülerInnen heute fragen oder vertreten, als die Problemlage in den Romanen »Das siebte Kreuz«, in Bruno Apitz' »Nackt unter Wölfen« oder Peter Edels »Die Bilder des Zeugen Schattmann«. Heißt das, diese seien nur als literaturhistorische Zeugnisse einzuordnen, seien in ihrer Aussage unvollständig, unwahr, gar trivial, wie ein gewisser Literaturpapst den Roman von Bruno Apitz abzuqualifizieren versuchte? Wer sie so liest, stellt sich selbst ein Armutzeugnis und seinem literaturhistorischen Verstehen eine schlechte

18 David Ben-Dor: Die schwarze Mütze. Geschichte eines Mitschuldigen. Reclam Verlag Leipzig 2000. S. 136 und 7.

19 Bernhard Schlink: Der Vorleser. Diogenes Verlag Zürich 1997. S. 151f.

Note aus. Aber eines ist ebenso klar und unabdingbar – und dies muß besonders auch der Literaturunterricht heute leisten: Bücher, Texte, Autoren und Autorinnen sind in ihrer zeitübergreifenden Kommunikation, ihrer gegenseitigen Aufnahme und Ergänzung, in ihrem fortgesetzten Fragen und Suchen nach Antwort zu erleben und zu werten. »Gegengedanken« zu fassen sowie neue, veränderte »Zusammenhänge« zu akzeptieren und zu durchdenken – das wurde von Ruth Klüger vorgeschlagen, aber, so meine ich, nicht gegen, sondern durchaus im Sinne von Anna Seghers.



WLADIMIR SEDELNIK

## **Das Utopische und das Reale im Werk der Anna Seghers oder Von der Unvergänglichkeit der humanistischen Werte**

Wenn man das wieder zur Hand nimmt, was über Anna Seghers vor Jahrzehnten geschrieben wurde, darunter auch das bei uns Entstandene – die Arbeiten von Galina Snamenskaja, Natalja Leites, Tamara Motyljowa, Lidia Jurjewa,<sup>1</sup> so entsteht meistens der Eindruck, daß wir es mit einer Dichterin zu tun haben, die vollkommen durchsichtig und sozusagen absolut diesseitig sei, in der bewährten realistischen Erzähltradition verwurzelt und dem Prinzip der Parteilichkeit der Literatur ungebrochen treu. Also eine ganz unproblematische Natur, die, mit der progressivsten aller Weltanschauungen ausgerüstet, alles von vornherein wußte, keine Zweifel kannte und vom »modernistischen«, d. h. modernen Weltempfinden weit entfernt war. Man betrachtete ihre Evolution als etwas ganz und gar Geradliniges, von Anfang an Vorbestimmtes, nach einem *realen*, erreichbaren Ziel Strebendes. Die Werke, die in diese Betrachtungsweise nicht hineinpaßten, wurden als kleine Abweichungen vom magistralen Entwicklungsweg abgetan oder als interessante, aber im Grunde unwesentliche »Bereicherung« eben dieses Weges traktiert. Der tragische Aspekt ihres Werks – und daß Anna Seghers eine tragische Figur im deutschen Schrifttum des XX. Jahrhunderts ist, genauso wie die Gestalten von Gorki, Majakowski oder Scholochow im russischen, kann heute kaum bezweifelt werden –, dieser Aspekt wurde praktisch nie und niemals berührt, zumindest ist das mir unbekannt. Auch der offensichtliche Umstand wurde ignoriert, daß jeder schöpferische Mensch, in wel-

---

1 Galina Znamenskaja: Anna Zegers. Moskva 1953; Natal'ja Lejtes: Romany Anny Zegers. Perm' 1966; Tamara Motyljeva: Anna Zegers. Ličnost i tvorčestvo. Moskva 1984; Lidia Jur'eva: Anna Zegers. In: Istorija literatury GDR. Moskva 1982.

cher Zeit ihm auch zu leben und zu schaffen gegönnt wäre, in der Regel zwei Biographien haben müßte – die äußere und die innere. Das bedeutet keine Entzweiung, keine Spaltung der Persönlichkeit, das ist die Folge der widerspruchsvollen und geheimnisvollen Wechselwirkung zwischen dem Bewußten und dem Unbewußten, die Folge der Willfährigkeit, die sich im Prozeß der Bewußtbarmachung des unmittelbar Erlebten unter dem Druck der Verhältnisse zeigen kann. Nun muß es zugegeben werden, daß die innere Biographie von Anna Seghers bis jetzt bei weitem nicht genügend erforscht ist, obwohl die ersten Versuche, die »inneren Bezüge« ihres Werks zu erläutern, schon vor etwa zehn Jahren erschienen sind. Ich meine in erster Linie die Arbeiten von Friedrich Albrecht über die Menschengestaltung und Todesproblematik bei Anna Seghers, die in den »Weimarer Beiträgen« publiziert waren. Im ersten Aufsatz bin ich auf eine Bemerkung gestoßen, die mir richtig und zugleich provokativ zu sein schien, nämlich daß dem Werk der Schriftstellerin, so klar und eindeutig auf den ersten Blick, ein Geheimnis zugrunde liegt: »Denn Geheimnisse, Rätsel und Überraschungen bieten sich hier auf Schritt und Tritt, und wenn man sie bemerkt hat, so hat man sie doch zu wenig hinterfragt.«<sup>2</sup>

Nun, daß sie, diese überraschenden Geheimnisse, sich »auf Schritt und Tritt« bieten, ist vielleicht etwas zu stark gesagt, aber sie kommen doch nicht selten vor, und das gibt einem zu denken. Zum Beispiel daran, daß manches in ihrem Werk, besonders in Erzählungen mit phantastischer, märchenhafter oder traumhafter Grundlage, sie solchen Dichtern existentiell-tragischer Orientierung näher bringt wie Franz Kafka oder Rainer Maria Rilke. Viele von ihren Gestalten, auch in großen Romanen, nicht nur in Erzählungen, sind nicht typisch, nicht aus einzelnen Zügen oder Bruchstücken der realen Leute komponiert, wie es in der realistischen Literatur oft der Fall war, sondern sie sind Wunschfiguren, verwandelte Gestalten, die, wenn sie nicht negativ wirken mußten, etwas Utopische, Erwünschtes in sich hatten, wie freilich fast alle »positiven Helden« in der Literatur des sozialistischen Realismus. Sie selbst hat ja einmal bemerkt, das meiste, was sie geschrieben habe, »stellt [...] eine Art Verwandlung dar«.<sup>3</sup> Ich bin mit Friedrich Albrecht, der das

2 Friedrich Albrecht: Woher sie kommen, wohin sie gehen. Zu Problemen der Menschengestaltung bei Anna Seghers. In: Weimarer Beiträge 35(1989)1. S. 8.

3 Anna Seghers: Bücher und Verwandlungen. In: Aufsätze, Ansprachen, Essays 1954–1979. Berlin, Weimar 1984. S. 345.

Phänomen der Verwandlung bei Anna Seghers untersucht hat, völlig einig, wenn er schreibt, daß die humanen Konstellationen der Dichterin von der zeitgenössisch-sozialen Erfahrungsbasis ablösbar sind. Das zu ignorieren wäre absolut falsch. Ich glaube aber, diesen Begriff müßte man *nicht nur* im sozial-politischen oder äußerlich-biographischen Sinne interpretieren, sondern auch im allgemein menschlichen, zeitlosen, existentiellen. Dann wird er auch das Kafka-Motiv der »Verwandlung« wenn nicht umfassen, so doch berühren, dessen mitleidig humaner Gehalt nicht zu übersehen ist. Schrieb doch auch Rilke in der neunten Duineser Elegie, sich an die *unsichtbare*, also utopische, noch nicht (oder schon nicht mehr) existierende Erde wendend: »Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender Auftrag?« Weil in diesem »Auftrag« etwas Rettendes für uns, die Vergänglichsten, steckt. Rettendes nicht im physischen Sinne, sondern im sittlichen, denn es bedeutet Widerstand – Widerstand gegen den Lauf der Zeit, dessen Unvernünftigkeit sich in den letzten Lebensjahren der Anna Seghers immer offensichtlicher erwiesen hatte und den (vermeintlich) endgültigen Zusammenbruch der Aufklärung markierte, auf derer ideellen Grundlage der Sozialismus aufgebaut wurde, ein Riesenbauwerk mit derb-realen, wie es schien, festen Mauern und Wänden, das nun auf einmal zusammenstürzte, weil sein Fundament defekt war. Das Reale hat sich plötzlich als unreal, als utopisch, als nicht zu erreichender schöner und edler Traum erwiesen, was für alle linksstehenden Intellektuellen und Kulturschaffenden eine Tragödie war.

Anna Seghers hat das nicht erlebt, aber sie spürte bestimmt das Annähern der tragischen Ereignisse, ihre Unvermeidlichkeit – und reagierte mit der Änderung der Schreibweise, die manchem als etwas Abwegiges erschien, für sie aber einen (verspäteten) Neubeginn bedeutete. Sie wußte von Anfang an, daß es gefährlich sei, nur auf der Vernunft aufzubauen. In ihrer bekannten Polemik mit Georg Lukács, gegen seine Überschätzung des Methodischen, des Vernunftmäßigen protestierend, wies sie auf die außerordentliche Wichtigkeit der unmittelbaren, unbewußten, also gefühlsmäßigen Wahrnehmung der Wirklichkeit hin – das schien ihr die Vorbedingung des künstlerischen Schaffens von hohem Rang zu sein. Wer unerlebte Welt schildert, der macht sie für den Leser unnachlebar – und das führt zu Schrecklichem, mindestens in den Augen von Anna Seghers: zur Entzauberung der Welt. Daher ihr ständiger Hang zur Verzauberung, zur märchenhaften Verwandlung der Wirklichkeit,<sup>4</sup> die allmählich ihren realen Gehalt zu verlieren begann, was sie, die der

Realität ins Auge zu sehen gewohnt war, nicht übersehen konnte und was sie innerlich beunruhigte, weil es schwer zu vereinbaren war, diese Wirklichkeit als real und standhaft darzustellen und gleichzeitig der Sorge um Fülle und Farbigkeit der Literatur freien Lauf zu geben, darum, daß durch methodische Strenge »nichts Lebendiges, Neues mitbeschädigt wird«.<sup>5</sup>

Diese Eigenschaft des schöpferischen Duktus von Anna Seghers hat Christa Wolf sehr treffend charakterisiert: »In allen Geschichten und Romanen der Seghers ist da jemand, der süchtig nach einer roten, glühenden, brausenden Wirklichkeit ist, nach etwas ganz und gar ›Unkleinbürgerlichem‹, Revolutionärem, nach der Essenz der oft matten, blassen Alltags, nach dem schmackhaften Kern der oft faden Frucht, von der wir alle essen müssen. Wenn ich sie recht verstehe, ist für sie diese Sehnsucht, welche die verschiedensten Zeitalter miteinander verbindet, das eigentlich Menschliche, Dauernde.«<sup>6</sup>

Was mich an diesem Zitat fasziniert, sind seine abschließenden Worte über »das eigentlich *Menschliche, Dauernde*« der Sehnsucht nach einer besseren, schöneren Wirklichkeit als die, in der wir unser Leben fristen müssen. Das besagt, daß die Prophezeiungen vom Versagen der Vernunft (die noch schrecklichere Ungeheuer gebiert, als die Unvernunft), vom Absterben der Utopie und Scheitern der Aufklärung etwas voreilig waren. Max Frisch hatte nicht ganz recht, wenn er kurz vor seinem Abgang bitter feststellte, am Ende der Aufklärung stehe nicht der Kantsche »mündige« Mensch, sondern das Goldene Kalb. Nun ist das Kalb da, es ist heute nicht zu bestreiten, aber da sind auch die, obwohl noch in der Minderheit, die den Mut haben, sich ihres *eigenen* Verstands zu bedienen und dem Kalb Widerstand zu leisten. Und derselbe Max Frisch hatte völlig recht, als er in seiner berühmten Solothurner Rede im Mai 1986 für die Wiederbelebung der Aufklärung plädierte. »Ich weiß mich solidarisch mit allen, die wo immer in der Welt [...] Widerstand leisten [...] mit dem Ziel, daß der Geist der Aufklärung sich durchsetzt und zwar zeitig genug: nicht als historische Reprise, sondern

4 Bei uns hat darauf als einer der ersten Pavel Toper hingewiesen in seinem Buch »Ovladenie real'nostju«. Moskva 1980. S. 213.

5 Anna Seghers: Briefwechsel mit Georg Lukács (1938–1939). In: Über Kunst und Wirklichkeit. Berlin 1970. S. 184.

6 Christa Wolf: Zeitschichten. In: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche 1959–1985. Band I. Berlin, Weimar 1986. S. 357.

durch historische Erfahrung erweckt zu neuen und anderen Versuchen eines Zusammenlebens von mündigen Menschen. Und Ansätze dazu gibt es. Viel Zeit bleibt unserer Gattung vielleicht nicht, kein Tausendjähriges Reich nochmals und weltraumweit. Ohne einen Durchbruch zur sittlichen Vernunft, der allein aus Widerstand kommen kann, gibt es kein nächstes Jahrhundert, fürchte ich. Ein Aufruf zur Hoffnung ist heute ein Aufruf zum Widerstand.«<sup>7</sup>

Er zweifelte also nicht daran, daß die Aufklärung, das abendländische Wagnis der Moderne, weitherum gescheitert ist, weil man »nicht wissen, sondern glauben möchte. Zum Beispiel an Sachzwänge«. Seine Enttäuschung über den Lauf der Welt aber hatte nichts zu tun mit Preisgabe oder Widerruf einer Hoffnung. Ich glaube, Anna Seghers hätte, wenn sie damals noch am Leben gewesen wäre, ihren Schweizer Kollegen in diesem (und nicht nur in diesem) Punkt unterstützt, obwohl sie Kommunistin war und er sich einen bürgerlichen Humanisten nannte, denn der Humanismus der beiden hatte viele gemeinsame Züge. Zu gut wußte sie, daß die Vernunft nicht ein Trugbild sein kann. Zu gut war ihr der Unterschied bekannt zwischen verschiedenen Arten und Varianten der menschlichen Vernunft und Unvernunft, das bezeugen fast alle ihre Werke. Sie würde sich bestimmt fragen, welche Vernunft oder wessen Vernunft nun Fiasko erlebt hatte, sie würde sich bestimmt hüten, ihren Traum von einer besseren, gerechteren Lebensordnung zu widerrufen und die Hoffnung auf eine menschenwürdige Zukunft aufzugeben. Denn »Träumen ist ja auch Denken« (George Steiner in der »Zeit«). Wir sind heute Zeugen der Rehabilitierung des Traumhaften, des Phantastischen und Utopischen. Nun beginnt man wieder zu verstehen (auch bei uns in Rußland), daß ohne utopische Elemente das wissenschaftliche Denken und das künstlerische Schaffen überhaupt nicht möglich sind. »Das Scheitern der sozialrevolutionären Utopie hat utopische Vorstellungen nicht insgesamt obsolet gemacht«, behauptete – und wie es sich erwiesen hat, mit Recht – Heinz Abosch Mitte der neunziger Jahre, als der Kreuzzug gegen die Vernunft gerade noch Triumphe feierte.<sup>8</sup> Und das gibt uns die Hoffnung, daß die besten Werke von Anna Seghers, ihre Romane und Erzählungen, in erster Linie »Transit«, »Das siebte

---

7 Max Frisch: Am Ende der Aufklärung steht das Goldene Kalb. Rede zum 75. Geburtstag. In: »Die Weltwoche« (Zürich). Nr. 20 vom 15. Mai 1986.

8 Siehe Heinz Abosch: Ende der Utopie? In: »Neue Zürcher Zeitung« vom 26./27. März 1994.

Kreuz«, »Der Ausflug der toten Mädchen«, »Sagen von Unirdischen« und viele andere wieder verlangt und gelesen werden, auch bei uns in Rußland. Es muß leider zugegeben werden, daß ihre Werke bei uns seit Ende der achtziger Jahre sehr wenig gelesen und praktisch nicht wieder aufgelegt wurden. Zwar beträgt die Zahl der früheren Auflagen ihrer Bücher über fünf Millionen Exemplare, aber die neuen Lesergenerationen brauchen neue Ausgaben, neu ediert, neu eingeleitet und erläutert, und die bleiben – vorläufig – aus.

Und daß sie auch im 21. Jahrhundert gelesen wird – neben Max Frisch und Heinrich Böll, Graham Green und Louis Aragon, Pablo Neruda und Gabriel García Márquez, um die ersten Besten zu nennen –, daran zweifle ich nicht. Zu groß ist das humanistische Potential ihres Schaffens, zu tief hat sie sich in soziale Verflechtungen ihrer Zeit und in schmerzhafteste Probleme der menschlichen Existenz hineingebohrt, um das alles außer acht zu lassen.

Im Unterschied zu Frisch, Green oder García Márquez war sie Parteimitglied und verpflichtet, sich der Disziplin unterzuordnen, und das schadete manchmal ihrem künstlerischen Schaffen. Der Dichter ihres Formats muß keiner äußeren Instanz gehorchen außer der eigenen inneren Stimme, sie aber, wie es aus ihrer Rede auf dem I. Deutschen Schriftstellerkongreß 1947 (»Der Schriftsteller und die geistige Freiheit«) herauszulesen ist, mißtraute ein wenig dieser inneren Stimme oder Flamme oder Wunderlampe des Künstlers, weil sie fürchtete, so ein Schriftsteller könnte damit »auch eine halbe Wahrheit, sogar eine Lüge außerordentlich zum Glühen bringen«.<sup>9</sup> Um zur echten inneren Freiheit vorzudringen, meinte sie, müßte man auf viele kleinere Freiheiten verzichten, auch wenn sie verlockender zu sein scheinen als die Freiheit selbst. Nun, was echt oder unecht, groß oder klein, wahr oder falsch ist, entscheidet letzten Endes die Zeit. Auch wir, die wir da sitzen, können diese Frage verschieden beantworten. Nur eines müssen wir uns nicht erlauben: Anna Seghers nachträglich zu belehren. So war die Zeit, in der sie lebte, in der auch manche von uns lebten, und die große Epikerin hat nie und nimmer in den erbitterten Kämpfen dieser Zeit ihre menschliche Würde, ihre humanistische Einstellung irgendwelchen unedlen Zielen geopfert. Die Wunderlampe ihres Talents richtete sie auf für sie wichtige Aspekte der Wirklichkeit, denn sie hoffte ehrlich ihre

---

9 Anna Seghers: Die Tendenz in der reinen Kunst. In: Über Kunst und Wirklichkeit. Berlin 1970. S. 73.

Mitmenschen weiterzubringen in der Bewußtarmachung der schicksals-schweren Dinge. Bis zur letzten Konsequenz setzte sie sich für »dignité humaine«, die menschliche Würde, ein. »Denn »dignité humaine« bedeutet nicht bloß Erhabenheit, sie bedeutet das Anrecht jedes einzelnen auf Freiheit im Denken und Fühlen und Handeln.«<sup>10</sup>

---

10 Ebenda. S. 199.



## ANHANG

### **Friedrich Albrecht** **Arbeiten zu Anna Seghers (Auswahl)**

Die Erzählerin Anna Seghers 1926–1932. Berlin, Rütten & Loening 1965 (= Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft. Hrsg. von Werner Krauss und Walter Dietze, 25). – 2., durchgesehene Auflage 1975.

Das Bild des Arbeiters und seine Wandlungen im Werk von Anna Seghers. In: Friedrich Albrecht: Deutsche Schriftsteller in der Entscheidung. Wege zur Arbeiterklasse 1918–1933. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag 1970. S. 380–453 (= Beiträge zur Geschichte der deutschen sozialistischen Literatur im 20. Jahrhundert, 2). – 2. Auflage 1975.

Anna Seghers (zu ihrem 65. Geburtstag). Mitteilungen der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin 6/1965. November/Dezember. S. 8.

Die Kraft der Schwachen. In: Sinn und Form 18(1966)3. S. 1042–1050.

Variationen eines unerschöpflichen Themas. Zu Anna Seghers' Erzählung »Das wirkliche Blau«. In: »Neues Deutschland« vom 6. Dezember 1967.

Nachwort in: Anna Seghers: Erzählungen. Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag 1968. S. 593–605 (Bibliothek der Weltliteratur). – 2. Auflage 1974.

Unangreifbar, unverletzlich. Eine neue Erzählung von Anna Seghers (»Überfahrt«). In: »Neues Deutschland«. Beilage Literatur Nr. 6 vom 9. Juni 1971.

Neue Erzählungen von Anna Seghers. Zu dem im Aufbau-Verlag erschienenen Band »Sonderbare Begegnungen«. In: »Neues Deutschland« vom 25. Juli 1973.

Originaleindruck Hercules Seghers. In: Über Anna Seghers. Ein Almanach zum 75. Geburtstag. Hrsg. von Kurt Batt. Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag 1975. S. 29–53.

Kurt Batt: Anna Seghers. Versuch über Entwicklung und Werke. Rezension. In: Weimarer Beiträge 21(1975)11. S. 159–169.

Anregungen zur Rezeption. Anna Seghers: »Erzählungen«. Bände IX–XII der Gesammelten Werke. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar. In: Neue Deutsche Literatur 26(1978)11. S. 130–140.

Nicht mit dem Blick auf die Nachwelt geschrieben. Anna Seghers – Wieland Herzfelde. Ein Briefwechsel 1939–1946. Rezension. In: DDR-Literatur '85 im Gespräch. Hrsg. von Siegfried Rönisch. Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag 1986. S. 223–231.

Woher sie kommen, wohin sie gehen. Zu Problemen der Menschengestaltung bei Anna Seghers. In: Weimarer Beiträge 35(1989)1. S. 5–31.

Zwischen den Grenzpfählen der Wirklichkeit. Zur Todesproblematik bei Anna Seghers. In: Weimarer Beiträge 36(1990)1. S. 118–139.

Zur Gliederung des epischen Raumes bei Anna Seghers (Referat, gehalten auf der Berliner Anna-Seghers-Konferenz, März 1990). In: Literaturhistorische Streifzüge. Für Hans Mayer von Schülern der Leipziger Zeit. Hrsg. von Alfred Klein, Klaus Pezold und Werner Schubert. Rosa-Luxemburg-Verein Leipzig 1996. S. 243–254.

Gespräch mit Pierre Radványi. In: Sinn und Form 42(1990)3. S. 510 bis 525.

»Der gerechte Richter« von Anna Seghers (Rubrik »Für und Wider«). In: Weimarer Beiträge 36(1990)11. S. 1793–1797.

Flucht aus der Gegenwart oder: Was ist die wirkliche Wahrheit? (Gespräch mit Regine Möbius über Anna Seghers). In: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel vom 15. Januar 1991. S. 162–167.

Anna Seghers' Hörspiel »Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431«. (Vortrag, gehalten vor der Gesellschaft für Exilforschung. Metz 1991. Unveröffentlicht.)

Anna Seghers in der Literaturkritik des Exils. In: Die deutsche Literaturkritik im europäischen Exil (1933–1940). Veröffentlichung des Centre d'Etude des Périodiques de Langue Allemande, Université de Metz. Hrsg. von Michel Grunewald). Bern 1993. Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften. S. 181–201 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Kongreßberichte, 34).

Versteinerte Welt. Zu Anna Seghers' Novelle »Der Führer«. *Recherches Germaniques*. Strasbourg. Nr. 28 (1998). S. 139–162.

– Desgleichen in: *Argonautenschiff*. Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft Berlin und Mainz e. V. Nr. 8 (1999). S. 144–163 (gekürzt und durchgesehen).

Das letzte Buch. Zu Anna Seghers' Zyklus »Drei Frauen aus Haiti«. In: *Weimarer Beiträge* 45(1999)3. S. 348–367.



## Personenverzeichnis

- Abosch, Heinz 169  
Aitmatow, Tschingis 143  
Albrecht, Friedrich 7 9 13–37 46f.  
52 74 104 107f. 166 173–175  
Amado, Jorge 13 35  
Andersch, Alfred 159f.  
Aplitz, Bruno 162  
Aragon, Louis 170  
Archimedes 143  
Arendt, Erich 139
- Babel, Isaak Emmanuilowitsch 145  
Balzac, Honoré de 107  
Barbusse, Henri 118  
Batt, Kurt 6 101 109 174  
Baur, Reimar 148  
Becher, Johannes Robert 72 154  
Ben-Dor, David 161f.  
Benjamin, Walter 73  
Benn, Gottfried 8  
Benseler, Frank 112  
Bentzien, Hans 143  
Berger, Christel 26  
Bläss, Petra 9 11  
Bloch, Ernst 36 106f.  
Bock, Sigrid 26 48 51 105 112  
Böll, Heinrich 170  
Böwe, Kurt 146  
Braun, Volker 5  
Brecht, Bertolt 8 19 26 85–99  
103f. 107 112f. 154  
Bredel, Willi 50  
Brüning, Heinrich 53  
Brüning, Uschi 149  
Bucharin, Nikolai 118
- Cheng Dengke 117  
Cheng Qiying 116  
Chen Yi 116  
Chiang Kai-shek 116f. 119
- Corbineau-Hoffmann, Angelika 159  
Courts-Mahler, Hedwig 8
- Dakowa-Axentieva, Nadeshda 9  
Dante Alighieri 31 138f.  
Deng Yanda 116  
Derrida, Jacques 102 111  
Dickens, Charles 107  
Diersen, Inge 7 14 27  
Dietz, Hella 158  
Dietze, Walter 173  
Döblin, Alfred 154  
Dostojewski, Fjodor Michailowitsch  
13 15 22 34f. 58  
Droste-Hülshoff, Annette von 42  
Du Wentang 115  
Dwinger, Edwin Erich 23
- Eckermann, Johann Peter 101  
Edel, Peter 162  
Ehrenburg, Ilja Grigorjewitsch 144f.  
Eichendorff, Joseph von 34  
Emmerich, Ursula 115
- Fehervary, Helen 135  
Feng Zhi 120 122  
Feuchtwanger, Lion 14 154  
Fischer, Ernst (Pseudonym: Peter Wieden) 106f.  
Franco Bahamonde, Francisco 30  
Frisch, Max 78 168–170  
Fukoyama, Francis 40
- Gábor, Andor 50 108  
García Márques, Gabriel 170  
Gaudig, Hugo 156  
Genette, Jean 140  
Gladewitz (Lange), Richard 56  
Gmelin, Hermann 139  
Goebbels, Joseph 145

- Görne, Annemarie 86  
 Goethe, Johann Wolfgang von 15 101  
 Goldberg, Henryk 147  
 Gorki, Maxim (eigtl. Alexej Maximowitsch Peschkow) 118 165  
 Graf, Oskar Maria 85 99  
 Green, Graham 170  
 Grimmshausen, Hans Jakob Christoffel von 126  
 Grunewald, Michel 175
- Habermas, Jürgen 107  
 Hacks, Peter 6  
 Härtling, Peter 5  
 Halpern, Olga 108  
 Hartinger, Christel 9 11  
 Hecht, Werner 26 86  
 Hebel, Franz 157 159  
 Hebel, Johann Peter 126  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 109  
 Hensel, Kerstin 5  
 Hermand, Jost 135  
 Hermlin, Stephan 135 137  
 Herzfelde, Wieland 16 18 30 174  
 Hesse, Hermann 42  
 He Xiangning 116f. 119  
 Hiebel, Irmfried 123–132  
 Hidalgo y Costilla, Miguel 130  
 Hitler, Adolf 47 53 56f. 76 117 129  
 Hobsbawm, Eric 17 40f.  
 Hörnigk, Frank 136  
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 82 107 126  
 Holz, Hans-Heinz 42  
 Homer 86 96f. 138  
 Honecker, Erich 141  
 Huang Qizao 121  
 Hugo, Victor 107  
 Hu Lanqi 115–121  
 Hu Qinyuan 121
- Illés, László 101–113
- Jahnn, Hans Henny 19  
 Janka, Walter 136  
 Jens, Walter 102  
 Jiang Longji 116
- Jing Youru 121  
 Joho, Wolfgang 142  
 Jowkow, Jordan 9  
 Juárez, Benito 130  
 Jünger, Ernst 8 23  
 Jung, Werner 112  
 Jurjewa, Lidia 165
- Kafka, Franz 42f. 166f.  
 Kahner, Friedrich 89  
 Kang Sheng 117  
 Kant, Hermann 142  
 Kant, Immanuel 168  
 Keller, Gottfried 42 126  
 Kisch, Egon Erwin 54  
 Klein, Alfred 6f. 49–75 174  
 Kleist, Heinrich von 19 42 71 106 126  
 Klüger, Ruth 152 161 163  
 Kolumbus, Christoph 37  
 Krauss, Werner 7 40f. 173
- Laatz, Gesine 147  
 Leites, Natalia 165  
 Lenin (eigtl. Uljanow, Wladimir Iljitsch) 55 109  
 Liao Chengzhi 116  
 Li Fuchun 116  
 Li Jishen 119  
 Liu Simu 116  
 Li Zongren 119  
 Loebner, Vera 147  
 Loest, Erich 103  
 London, Jack (eigtl. John Griffith) 62  
 Ludwig, Rolf 147  
 Lüdemann, Susanne 111  
 Lukács, Georg 26f. 50 54 101–113 167f.  
 Lukács, Gertrud 108  
 Lu Xun 117
- Majakowski, Wladimir Wladimirowitsch 165  
 Mann, Heinrich 42 74 159  
 Mann, Thomas 8 14f. 42 48 74 113 126 140 154 159  
 Marchwitza, Hans 50 54  
 Marx, Karl 111

- Matter, Harry 14  
 Mayer, Hans 5–7 9 123 147 151  
 Mickel, Karl 139  
 Mieth, Annemarie 151–163  
 Möbius, Regine 174  
 Molotow (eigtl. Skrjabin), Wjatscheslaw Michailowitsch 118  
 Morelos y Pavón, José María 130  
 Motyljowa, Tamara 108 165  
 Mühe, Ulrich 147  
 Mühl, Christa 86  
 Mühsam, Erich 23  
 Müller, Heiner 6 98 133–140  
 Münzenberg, Willi 117
- Nalewski, Horst 7 39–48  
 Napoleon III. (urspr. Louis N. Bonaparte) 130  
 Neruda, Pablo 170  
 Nicklas, Pascal 159  
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 17 60 62
- Oechelhaeuser, Gisela 9 11  
 Ohl, Hans-Willi 6  
 Opitz, Antonia 133–140  
 Ossietzky, Carl von 23
- Pawlowa, Nina 77–84  
 Pezold, Klaus 5–9 174
- Raabe, Wilhelm 126  
 Raddatz, Fritz 104  
 Radványi, László 22 50  
 Radványi, Pierre 11 108 120 174  
 Radványi, Ruth 11 115 121  
 Rákosi, Mátyás 143  
 Rasch, Wolf-Dietrich 42  
 Reich-Ranicki, Marcel 102  
 Reimann, Günter 121  
 Rembrandt (eigtl. Rembrandt Harmensz van Rijn) 55f.  
 Rhue, Morton 159  
 Richter, Hans 87–89  
 Richter, Helmut 139–149  
 Riese, Maria 117  
 Rilke, Rainer Maria 42 166f.  
 Rilla, Paul 40 74
- Rönisch, Siegfried 174  
 Roscher, Achim 20
- Schaefer, Agnes 11  
 Schiller, Johann Christoph Friedrich von 13 22 34f. 123  
 Schlink, Bernhard 162  
 Schnitzler, Arthur 42  
 Schönstedt, Walter 50  
 Scholochow, Michail Alexandrowitsch 165  
 Schubert, Werner 174  
 Schuhmann, Klaus 85–99  
 Schumacher, Ernst 87 95  
 Sedelnik, Wladimir 165–171  
 Shdanow, Andrej Alexandrowitsch 104 118  
 Shi Housheng 116  
 Shixun Li 115–122  
 Smedley, Agnes 116  
 Snamenskaja, Galina 165  
 Song Qingling 116f. 119  
 Spira-Ruschin, Steffi 20  
 Stalin (eigtl. Dshugaschwili), Jossif Wissarionowitsch 109 145  
 Steffin, Margarete 88  
 Steiner, George 169  
 Stephan, Alexander 89  
 Stifter, Adalbert 42  
 Storm, Theodor 126  
 Sun Yatsen (Sun Jat-Sen) 116 122
- Tieck, Johann Ludwig 34  
 Tolstoi, Lew Nikolajewitsch 105f.  
 Tomburg, Otto 117  
 Toper, Pawel 168  
 Trottnow, Barbara 89  
 Trotzki, Lew Dawidowitsch (eigtl. Leib Bronstein) 145  
 Turgenjew, Iwan Sergejewitsch 15
- Vajda, Mihály 112  
 Vergil, Publius Maro 139  
 Vogel, Peter 148  
 Voltaire (eigtl. François Marie Arouet) 125

180 Anhang

- Wagner, Edith 121  
Wagner, Frank 8 51f. 70 72 74  
108 115 121  
Wallenstein, Albrecht Wenzel Eusebius  
von, Herzog von Friedland 123  
Wang Bingnan 116  
Wang Ming 117f.  
Weiskopf, Franz Carl 98 123–132  
Wiechert, Ernst 8  
Wilsdorf, Luise 9 11  
With, Irene 26  
Wolf, Christa 5 15 18 28 80 84  
168
- Xiao San (Emi Hsiao) 118
- Zetkin, Clara 117f.  
Zhang Li 7  
Zhou Enlai 116  
Zinten, Fritz 117  
Zola, Emile 54  
Zuckmayer, Carl 8  
Zweig, Arnold 14 74 154  
Zweig, Stefan 154

## Verzeichnis der Autoren

Prof. Dr. Friedrich Albrecht  
Lampestraße 12  
04107 Leipzig

Dr. László Illés  
Trombitás u. 27.II,3  
H-1026 Budapest

Dr. Christel Hartinger  
Gletschersteinstraße 31  
04299 Leipzig

Prof. Dr. Irmfried Hiebel  
Nr. 13  
08543 Trieb bei Plauen

Prof. Dr. Alfred Klein  
Alte Salzstraße 52/703  
04209 Leipzig

Prof. Dr. Annemarie Mieth  
Weinligstraße 3  
04155 Leipzig

Prof. Dr. Horst Nalewski  
Topasstraße 90  
04319 Leipzig

Dr. Antonia Opitz  
Steinstraße 13  
04275 Leipzig

Prof. Dr. Nina Pawlowa  
Schmitowski Proesd 16/106  
Moskau

Prof. Dr. Klaus Pezold  
Rapunzelweg 8  
04277 Leipzig

Prof. Helmut Richter  
Schorlemmerstraße 4  
04155 Leipzig

Prof. Dr. Klaus Schuhmann  
Riemannstraße 25b  
04107 Leipzig

Prof. Dr. Wladimir Sedelnik  
Institut für Weltliteratur  
der Russischen Akademie  
der Wissenschaften  
Ul. Powarskaja 25a  
Moskau

Shixun Li  
Mollstraße 1a  
10178 Berlin