

TRAUERARBEIT UND APPELL BEI ANNA SEGHERS

Zwei Texte aus dem mexikanischen Exil

Gerhard FRIEDRICH

ABSTRACT • *Work of mourning and appeal within two “Mexican novels” by Anna Seghers.* In the two novels from the Mexican exile, *The excursion of the dead girls* and *Two monuments* Seghers produces dynamic textual continuities based on an act of memory or reflecting on different “lieux de memoire” (Pierre Nora), which enclose past, present and future and partially merge indistinguishable into one another. This dynamic of writing, which turns the dead into an obligation for the living, comprising the most intimate, as the relationship with her mother and with her childhood friends, and with world affairs, is not self-sufficient. It transcends itself expressing the implicit reminder to the reader to behave after maxims, not because they are “valuable” but inevitable to the preservation of life. Seghers texts are determined to create motivations and to change themselves one more time: into the behaviour of people.

KEYWORDS • Memory; Nazism-War; Writing-Legacy; Historical Continuity.

1. *Der Ausflug der toten Mädchen: Vom Ungenügen der Freundlichkeit*

In einem Brief an Kurt Stavenhagen im ersten Jahr nach ihrer Heimkehr aus dem mexikanischen Exil ins kriegszerstörte Deutschland (1947) bedauerte Anna Seghers, dass es im geteilten Berlin „keinen mexikanischen Sektor“ gäbe. (Fehervary, Spies 2008: 218) Das lässt gewiss eine positive Bindung an ihr Gastland vermuten und ist gleichzeitig Ausdruck ihres tiefen Unbehagens in den ersten Jahren nach ihrer Rückkehr. Sie fühlte sich, als Emigrantin, Jüdin und Kommunistin, im Land des eben besiegten Nationalsozialismus fremd, von „Heiden“ umgeben, wie sie in einem Brief an Niko Rost (Fehervary, Spies 2008: 254) mitteilte.

Zu Beginn ihrer 1943 in Mexiko geschriebenen Erzählung *Der Ausflug der toten Mädchen*¹, im Erzählrahmen, erscheinen hingegen die mexikanische Landschaft und Natur als durchaus ungastlich, als Ort des Todes:

Das Dorf war festungsartig von Orgelkakteen umgeben, wie von Palisaden. Ich konnte durch eine Ritze in die graubraunen Bergabfälle hineinsehen, die, kahl und wild wie ein Mondgebirge, durch ihren bloßen Anblick jeden Verdacht abwiesen, je etwas mit Leben zu tun gehabt zu haben. Zwei Pfefferbäume glühten am Rand einer völlig öden Schlucht. Auch diese Bäume schienen eher zu brennen als zu blühen. (Seghers 1969: 90)

¹ Zuerst erschienen im Aurora-Verlag, New York 1946.

Inmitten dieses dantesken Tableaus eröffnet sich ihr eine magische Pforte in ihre deutsche Vergangenheit, die sich inmitten der mexikanischen toten Natur zunächst als märchenhafter Ort des Lebens öffnet:

Es schimmerte grün hinter der langen weißen Mauer. [...] Ich konnte das Grün im Garten jetzt riechen, das immer frischer und üppiger wurde, je länger ich hineinsah. Das Knarren wurde bald deutlicher und ich sah in dem Gebüsch, das immer dichter und saftiger wurde, ein gleichmäßiges Auf und Ab von einer Schaukel oder einem Wipfbrett. (Seghers 1969: 91)

Die Autorin organisiert die Vergegenwärtigung der raum-zeitlichen Ferne ihrer deutschen Heimat im Bild einer grünen Oase inmitten der mexikanischen Trockensteppe. Leben, Lebensfreude, Jugend sind zunächst die wesentlichen Attribute des Raumes ihrer Vergangenheit, in den sie nun eintritt. Heimat ist bald lokalisiert als „der Rhein“ und seine Landschaften, sie werden zu Partnern im Wechselspiel von Entgrenzungserfahrung und tief empfundener Zugehörigkeit:

Mich zog es zunächst dichter ans Ufer, damit ich die unbegrenzte sonnige Weite des Landes in mich einatmen konnte. Ich riss die zwei anderen, Leni und Marianne, zum Gartenzaun, wo wir auf den Fluss sahen (...). Die Dörfer und Hügel auf dem gegenüberliegenden Ufer mit ihren Äckern und Wäldern spiegelten sich in einem Netz von Sonnenkringeln. Je mehr und je länger ich um mich sah, desto freier konnte ich atmen, desto rascher füllte sich mein Herz mit Heiterkeit. Denn fast unmerklich verflüchtigte sich der schwere Druck von Trübsinn, der auf jedem Atemzug gelegen hatte. Bei dem bloßen Anblick des weichen, hügeligen Landes gedieh die Lebensfreude und Heiterkeit statt der Schwermut [...] (Seghers 1969: 94)

In Umrissen entwirft Seghers in dieser Erinnerungsscherbe eines Klassenausflugs in einer fernen Vergangenheit im Wilhelminischen Deutschland noch vor dem ersten Weltkrieg das Bild einer idealen Gemeinschaft in der Lebenskraft, Liebe und Schönheit, Solidarität und Freundschaft herrschen. „Marianne, die immer ein schönes gesundes Mädchen war, wurde durch die bloße Nähe des Freundes ein solches Wunder an Zartheit und Anmut, dass sie wie ein sagenhaftes Kind von allen Schulmädchen abstach.“ (Seghers 1969: 99) Der Titel jedoch sagt es schon mit poetischer Unbekümmertheit: diese gesunden, lebensvollen und sagenhaft schönen Mädchen sind tot. Für Marianne, der geheimen Protagonistin der Erzählung, wird die „Auflösung“ dieser widersprüchlichen Gleichzeitigkeit von Leben und Tod als dialektischer Übergang angedeutet:

In ihrem Gesicht, so edel und regelmäßig geschnitten wie die Gesichter der steinernen Mädchenfiguren aus dem Mittelalter im Dom von Marburg (der „Elisabethkirche“, G.F.), war nichts zu sehen, als Heiterkeit und Anmut. Man sah ihr ebenso wenig wie einer Blume Zeichen von Herzlosigkeit an, von Verschulden oder Gewissenskälte. (Seghers 1969: 93)

Diese steinernen Mädchenfiguren in der Marburger Elisabethkirche befinden sich auf, bzw. vor, Grabplatten. Die Autorin verweist in diesem Bild auf den Übergang der idealen Schönheit in die Verklärung, die Transzendenz, die dem Tod auf viele Weisen nahe steht, oder die, wie Heinrich Heine an der Ästhetik der Klassik kritisiert, nicht-Menschliches, im Extrem auch Unmenschliches transportieren kann.² Seghers deutet darauf auch hin in ihrem Bild von

² „Sonderbar! Diese Antiken gemahnen mich an die Goetheschen Dichtungen, die ebenso vollendet, ebenso herrlich, ebenso ruhig sind [...], dass ihre Starrheit und Kälte sie von unserem jetzigen bewegt

der schönen Blume, der man Herzlosigkeit oder Gewissenskälte nicht ansehen kann. Leben, Jugend, Schönheit, diese ersten Konnotationen ihrer phantomatischen Heimat inmitten der toten Natur Mexikos erscheinen derart sofort als brüchig, täuschend, unzuverlässig. Freilich, nicht alle diese Mädchen tragen den Tod in sich, weil sie zu jung, zu lebendig, zu schön sind, um wirklich leben zu können, aber die Protagonistin unter ihnen ist es zu ausschließlich und wird daran zu Grunde gehen. In der formalen Organisation der Erzählung könnte dieser idealischen Aufladung auch die Funktion einer intertextuellen Plausibilisierung der nun gegeneinander gestellten extremen Kontraste zukommen: das ästhetische Denken kennt seit Beginn des 19. Jahrhunderts, seit der Romantik, den Übergang von höchster ästhetischer Vollendung in den Tod.

Die Ich-Erzählerin, unschwer als die nach Mexiko emigrierte Autorin erkennbar, kehrt traumartig zurück in eine scheinbar distanzlos wiedererlebte Jugend und Heimat vor dem Ersten Weltkrieg, kennt aber gleichzeitig genau die Zukunft dieser Vergangenheit und die besteht wesentlich in der scheußlichen Realität des nationalsozialistischen Deutschland und des 2. Weltkrieges. Diese zweite, ihr selbst nähere Vergangenheit ist in der fernerer in ständigen Antizipationen gegenwärtig und realisiert so eine umfassendere historische Kontextualisierung ihres subjektiv wiedererlebten individuellen Erinnerungsraums. Aus der Perspektive der Vorkriegsvergangenheit wird sie dieser als häufig wiederholtes „später“ in hartem Schnitt kontrastierend entgegengestellt, so dass dieses „später“ seine zeitliche Dimension verliert und situative Gleichzeitigkeit entsteht. Es handelt sich dabei aber nicht nur um zwei verschiedene Zeitebenen die erzählerisch eingeebnet werden, sondern auch um unterschiedliche Modi des Erinnerns: der erste ist distanzlos wiedererlebt, spontan, wie die Kindheitserinnerungen des Martin Walser,³ der zweite ist „gewusst“, aus nicht unmittelbar erlebten späteren – vermittelt erfahrenen – Ereignissen dem distanzlos Wiedererlebten eingefügt, als gehörten sie diesem unmittelbar an. Es ist das „Lexikon“, das so als „Album“ präsentiert wird, um Begriffe des aktuellen Erinnerungsdiskurses zu verwenden. (Assmann 2006: 180) Gerade dieser erzähltechnische „Trick“ der Gleichzeitigkeit und der Präsentation von vermittelt Erfahrenem als unmittelbar Erlebtes erzeugt die außerordentliche Intensität des Textes. Nur ein Beispiel:

Jetzt sah sie (Nora, G.F.) mit Stolz und beinahe sogar mit Verliebtheit zu, wie Fräulein Sichel eine von diesen Jasminzweigen in das Knopfloch ihrer Jacke steckte. [...] Doch später sollte sie dieselbe Lehrerin, die dann schon greisenhaft zittrig geworden war, mit groben Worten von einer Bank am Rhein herunterjagen, weil sie auf einer judenfreien Bank sitzen wollte. [...] Alle übrigen Mädchen an unserem Tisch freuten sich mit Nora über die Nähe der jungen Lehrerin, ohne zu ahnen, dass sie später das Fräulein Sichel bespucken und als „Judensau“ verhöhnen würden. (Seghers 1969: 96)

warmen Leben abscheidet, [...], dass sie keine Menschen sind, sondern unglückliche Mischungen von Gottheit und Stein.“ (Heine 1961: 51)

³ Es ist dies die Art der Kindheitserinnerung, die Martin Walser auf der ersten Seite seines Romans als Recht einklagt und die Seghers durch ihre Synchronisierungen systematisch demontiert. Vgl. Martin Walser, *Ein springender Brunnen*. „Solange etwas ist, ist es nicht das, was es gewesen sein wird. Wenn etwas vorbei ist, ist man nicht mehr der, dem es passierte. [...] Aber solange etwas ist, ist es nicht das, was es gewesen sein wird. [...] Als das war, von dem wir jetzt sagen, dass es gewesen sei, haben wir nicht gewußt, dass es ist. Jetzt sagen wir, dass es so und so gewesen sei, obwohl wir damals, als es war, nichts von dem wussten, was wir jetzt sagen.“ (Walser 1998: 9) Es ist Walsers Programm, in diesem Roman die Vergangenheit seiner Kindheit so wiedererstehen zu lassen wie sie war, als wir „nichts von dem wussten, was wir jetzt sagen.“ Dies ist das Wunschbild einer „unmittelbaren Erinnerung“, jenseits des nachträglich erworbenen Wissens über diese Vergangenheit.

Der hier fühlbare schmerzhaft-krasse Kontrast von liebevollem Miteinander, eines Idealbildes von Menschlichkeit einerseits und dessen radikalen Umschlags in hassvolle Menschenverachtung andererseits strukturiert den Gang der Erzählung. Sie kennt keine Übergänge, keine Vermittlungen. Dieser Kontrast schockiert, und auf die spontan entstehende Frage: „wie ist das möglich?“, gibt der Text keine explizite Antwort. Er scheint sich auf den so ausgelösten kathartischen Schock im Leser konzentrieren zu wollen. Dieser müsste Antworten suchen und finden. Weder psychologische noch kulturgeschichtliche oder politisch-ideologische Erklärungsmuster werden wirklich bemüht. Es finden sich einige Hinweise, die aber angesichts des Unerhörten und Erschütternden der Erzählung erst spät, an ihrem Ende, nur andeutungsweise aufscheinen:

Oder hatte der Friede dieses Abends mit den hastigen Schritten der Heimkehrenden, mit Glockengeläut, mit Feierabendtuten entlegener Fabriken, die bescheidene Behaglichkeit des alltäglichen Werktags, die ich jetzt wie ein Labsal genoss, für alle die Kinder etwas Widriges an sich, so dass sie bald die Kriegsberichte ihrer Väter begierig einsogen, sich hinaus aus dem bemehlten oder bestaubten Arbeitskittel in Uniformen hineinsehnten? (Seghers 1969: 109)

Hier erscheint die zu kleine, zu vertraute Welt als möglicher Auslöser einer gefährlichen Sehnsucht nach Abenteuer und Gefahr für Jugendliche und somit auch der Ansatz einer psychologischen Erklärung der nur scheinbar unvermittelten Disposition zum Bösen aus der Verfassung des nur scheinbar Heilen selbst. An dieser Stelle macht sich auch die Problematisierung der zu Beginn der Erzählung zunächst als lebendige Natur, als Ort des Lebens idealisierten „Heimat“ bemerkbar. Die anfangs aus Sehnsucht gespeiste gefühlte natürliche Nähe weicht einer distanzierten Stellungnahme, die aus Geschichtswissen und moralischer Wertung gearbeitet ist und Züge einer Selbstkritik trägt. (Das „Widrige“ „für alle die Kinder“, das die Autorin als „Labsal genoss“). Im Wesentlichen aber bricht das Übel von außen ein, unvermittelt, die Struktur des Geschehens ist dichotomisch, es ist die „große Geschichte“, die die gute kleine Welt umpflügt und korrumpiert und deren Zwang, oder deren Verlockungen viele der Bewohner der „kleinen Heimat“ nichts entgegenzusetzen haben, oder deren hilflose Opfer (Fräulein Sichel) sie werden.

Wir fahren unter der Rheinbrücke durch, über die bald im ersten Weltkrieg Militärzüge fahren sollten mit all den Knaben, die jetzt im Garten ihren Kaffee tranken, und mit den Schülern aller Schulen. Als dieser Krieg endete, rückten die Soldaten der Alliierten über die gleiche Brücke und später Hitler mit seiner blutjungen Armee, die das Rheinland wieder besetzte, bis die neuen Militärzüge zum neuen Weltkrieg alle Knaben des Volkes zum Sterben rollten. Unser Dampfer fuhr an der Petersau vorbei, auf der einer der Brückenpfeiler ruhte. Wir winkten alle zu den drei weißen Häuschen, die uns von klein auf vertraut waren wie aus Bilderbüchern mit Hexenmärchen. (Seghers 1969: 105)

Dieses biedermeierlich anmutende Idyll aus „Häuschen und Märchen“ wird grausam aufgerissen mit der Machtergreifung Hitlers. Liebe und Freundschaft verwandeln sich scheinbar unvermittelt in Hass und Feindschaft, wenige nur besitzen die Kraft der Macht des Übels zu widerstehen, schließlich werden sie physisch liquidiert. Das Züge einer idealen Gemeinschaft tragende Tableau aus dem wilhelminischen Deutschland zerfällt unter der vom Nationalsozialismus entfesselten Gewalt in Täter und Opfer, in Mitläufer und Widerstandskämpfer.

Sie hatte sie (eine „steile Falte“, G.F.) früher auch in der Stirn gehabt, als ihr Mann zur vereinbarten Zeit nicht an den vereinbarten Ort kam, woraus sich ergab, dass er in der von den Nazis verbotenen Druckerei verhaftet worden war. Sie hatte sicher auch Brauen und Mund verzogen, als man sie

gleich darauf selbst verhaftete. Die Falte in ihrer Stirn, die früher nur bei besonderen Gelegenheiten entstand, wurde zu einem ständigen Merkmal, als man sie im Frauenkonzentrationslager im zweiten Winter dieses Krieges langsam, aber sicher an Hunger zugrunde gehen ließ. (Seghers 1969: 92f)

Die Rede ist hier von Leni, der Busenfreundin der späteren Verräterin ihrer Freundschaft, Marianne, und diese Falte auf der Stirn ist Zeichen ihrer Stärke, ihres Engagements, auch ihrer Kampfbereitschaft.

Sie hatte mit zusammengezogenen dichten Brauen in ihrem runden Gesicht den entschlossenen, etwas energischen Ausdruck, den sie von klein auf bei allen schwierigen Unternehmungen annahm. Ich kannte die Falte auf ihrer Stirn in ihrem sonst spiegelglatten runden Apfelgesicht, von allen Gelegenheiten, von schwierigen Ballspielen und Wettschwimmen und Klassenaufsätzen und später auch bei erregten Versammlungen und beim Flugblätterverteilen.“ (Seghers 1969: 92)

Es ist diese ihre charakterliche Stärke, „ethische Energie“, die sie zum Widerstand finden lässt. Die Kontinuität des physiognomischen Symptoms dieser Stärke, ihrer Stirnfalte, von den Ballspielen in der Jugend bis zum Tod im KZ, ist deren Verkörperung. Die Verpflichtung auf ethische Werte ist für die Autorin eine wesentliche Voraussetzung für die Fähigkeit der Bewohner ihrer „heilen Jugend“ dem Einbruch des Nazismus widerstehen zu können. „Die Spur von Gerechtigkeit und Rechtlichkeit, die seinen (Otto Fresenius, G. F.) Zügen schon jetzt im Knabengesicht unverkennbar innewohnte, machte ihn untauglich für eine solche Laufbahn und einen solchen Beruf. [Den des SS-Sturmbannführers. G.F.]“ (Seghers 1969: 100) Und zu seiner Jugendliebe, Marianne, heißt es: „Er hätte wahrscheinlich dem zarten schönen Gesicht seiner Frau Marianne nach und nach einen solchen Zug von Rechtlichkeit, von gemeinsam geachteter Menschenwürde eingepägt, der sie dann verhindert hätte, ihre Schulfreundin (Leni, G.F.) zu verleugnen.“ (Seghers 1969: 99) Auch hier gilt die Aneignung ethischer Normen, die ihre Spur dann auch in der Physiognomie hinterlassen, zur schönen „zweiten Natur“ werden, als Voraussetzung für die Fähigkeit nationalsozialistischer Gewalt widerstehen zu können.⁴ Die Bedeutung der „ethisch geprägten“ Physiognomie vor allem für die Mädchen besteht darin, ihre Schönheit so zu modifizieren, dass sie zum Kennzeichen ethischer Korrektheit wird. Mit ihrer Annahmung ethischer Normen und in ihrer vormodernen Ästhetik des „Schönen und Guten“ verzichtet die Autorin auf die kritische Analyse der Entstehung des „Bösen“ aus der „heilen Welt“, gleichzeitig äußert sie aber ihre implizite Kritik an einer nur auf Sympathie und Neigung basierenden spontan „gelebten“ Mitmenschlichkeit. Sie problematisiert so die reine Gefühlskultur ihrer kleinen Welt der noch-nicht toten Mädchen. Der durch die Fiktion der Gleichzeitigkeit produzierte abrupte und scheinbar unmotivierte Umschlag von Freundschaft und Liebe in Hass und Indifferenz erzeugt unvermeidlich den Eindruck von Inkonsistenz und Beliebigkeit, auf jeden Fall der Fragilität der Ersteren. Implizit resultiert aus dieser Konstellation die Forderung nach einer auf generellen Prinzipien und Normen beruhenden Kultur der Mitmenschlichkeit, nach einer „Erziehung zur Menschlichkeit“, die, über gefühlte Güte hinaus, auch moralisch-ethische Bildung, Geschichtsbewusstsein und politische Stellungnahme einschliesse. Durch die verschiedene Zeitebenen synchronisierende Darstellung dieses Textes wird auch unmittelbar wahrnehmbar: diese „Erziehung zur Menschlichkeit“ war in der Kultur von Seghers „kleinen Heimat“ zu gering entwickelt, um die Mehrheit ihrer Bewohner dem einbrechenden „Bösen“ nicht folgen zu lassen.

⁴ In dieser Tendenz zur „Verkörperung“ ethischer Werte und Normen kann ein Indiz für deren Ästhetisierung, im Sinne einer vormodernen Ästhetik des „Schönen und Guten“ erkannt werden.

2. Bombenkrieg und „deutsches Leid“

Mehrere der Figuren dieser Erzählung kommen während der Bombardierung ihrer Stadt durch die alliierten Luftstreitkräfte ums Leben. Anna Seghers konnte diese nicht selbst miterlebt haben, aber der relativ breite Raum, den sie den Motiven Bombenkrieg und Bombentote einräumt, lässt erkennen, dass sie über das Ausmaß der Zerstörungen und der Toten gut informiert war. W.G. Sebald hat 1999 mit seinem Aufsatz *Luftkrieg und Literatur* eine umfassende Grundsatzdebatte um die Verdrängung des während dieses Kriegs erlittenen Leids in der deutschen Öffentlichkeit ausgelöst. Seine Hauptthese lautete: Der Terror und das Leid der Bombennächte ist nicht zum Argument der deutschen Nachkriegsliteratur geworden, da diese Erfahrungen im größten Teil der deutschen Bevölkerung verdrängt werden mussten aufgrund ihres traumatischen Charakters, oder verdrängt werden wollten, da die apokalyptische Dimension dieser Zerstörungen als proportionale Strafe den Umkehrschluss auf die Ungeheuerlichkeit deutscher Schuld aufgenötigt hätte. So wurden die Toten in den Luftschutzkellern als kollektives Vermächtnis „vergessen“, um die Illusion (den Schein?) der psychisch-moralischen Integrität der Überlebenden zu ermöglichen.⁵ Auf jeden Fall werden in diesem Zusammenhang im wiedervereinten Deutschland zu Beginn des zweiten Jahrtausends die Motive von kollektiver Schuld und Sühne, aber auch das der unschuldigen Opfer intensiv diskutiert. Anna Seghers wirft diese Fragen in ihrer kleinen Erzählung schon 1944 auf. Ihre Mutter wurde 1942 ins polnischen Ghetto Piaski deportiert und war entweder dort oder in einem Vernichtungslager ermordet worden. Bei der Niederschrift ihrer Erzählung war sie über den Tod der Mutter schon informiert. (Vgl. Wagner 1994: 117 ff.) Auch „ihre“ Bombenopfer sind größtenteils Frauen, ihre als Erwachsene getöteten Klassenkameradinnen aus dem wilhelminischen Deutschland. Unschuldige zivile Opfer demnach? Als Bewohnerin dieser Stadt, die für sie Haus und Heimat bedeutet, fürchtet die Autorin während ihrer traumhaften Heimkehr natürlich „ihre“ Straße, „ihr“ Haus als Einbruch der Gegenwart in die Magie ihrer Vorkriegserinnerung von Bomben zerstört zu finden:

Ich hatte wieder einen Anflug von Angst, in meine eigene (! G.F.) Straße zu biegen, als ob ich ahnen würde, dass sie zerstört war. Die Ahnung verflog bald. Denn schon in der letzten Strecke der Bauhofstraße konnte ich wie immer meinen Lieblingsweg *heimgehen* (herv. G.F.), unter den beiden großen Eschen, die sich von der rechten und linken Seite der Straße wie ein Triumphbogen spannten, sich gegenseitig berührend, unzerstört, unzerstörbar. (Seghers 1969: 109)

Hier scheint er wieder auf, dieser Anspruch auf Heimat, auf eine glückliche Kindheit und auf das Recht darauf sie als glückliche, als „unzerstörbar“ zu erinnern⁶. Gleichzeitig wird dieser Anspruch kenntlich gemacht als verzweifelter, als unerfüllbarer, dem auch das Moment der Selbsttäuschung innewohnt, denn statt wirklich „zu Hause“ anzukommen führt sie die innere Treppe ihres Mutterhaus Vaterhauses zurück in die Realität des mexikanischen Exils, in die Fremde, ohne dass sie ihre Mutter noch einmal hätte treffen können. Sie erscheint schon als Schatten einer Toten auf der Veranda des Hauses. Die unzerstörbare heile Welt ihrer Vergangenheit erweist sich als täuschende Halluzination, der scheinbare Weg in ihr Vater- und Mutterhaus führt sie zurück ins Fremde, das ihr vertrauter werden wird als die alte Heimat. So wird ihr Wunsch nach einem „mexikanischen Sektor“ nach ihrer Rückkehr ins kriegszerstörte

⁵ Sebald schreibt von dem „von allen gehüteten Geheimnis“, von den „in die Grundfesten unseres Staates eingemauerten Leichen.“ (Sebald 1999: 21). Das Bild des Eingemauerten veranschaulicht hervorragend die Doppelheit von Verdrängung und Stabilisierung.

⁶ Vgl. Anm. 3

Berlin verständlich. Und die Zerstörungen kommen auch über Mainz. Seghers sieht – im Wortsinne – einen direkten Zusammenhang zwischen Schuld und Zerstörung. Was Sebald 1999 vermutete, war für Seghers 1944 Gewissheit:

Wie ihre Häuser noch unversehrt waren von Geschossen, von der ersten großen Probe 1914 bis 1918 sowie von den jüngsten Haupttreffern (den Bombardierungen des zweiten Weltkriegs, G.F.), so waren auch ihre behaglichen, durch und durch vertrauten, mageren und dicklichen (...) Gesichter unversehrt von Schuld, von Zusehen und Dulden dieser Schuld aus Feigheit vor der Macht des Staates. (Seghers 1969: 109)

Wie die unversehrte Stadt ihre unmittelbare Entsprechung findet in von Schuld unversehrten Gesichtern, so entspricht – im Umkehrschluss – die Bombardierung der Städte der Schuld ihrer Bewohner.⁷ Physische und moralische Zerstörung entsprechen einander soweit, dass die zerbombte Stadt als sich in der von Schuld entstellten Physiognomie ihrer Bewohner wiederpiegelnde vorgestellt wird. Die Autorin stellt diesen Nexus von Schuld und Tod im Bombenhagel auch im Verweis auf schuldhaftes Verhalten im Kontext des Todes einiger ihrer Kameradinnen her.

Ich sehe Marianne immer weiter mit ihrer roten Nelke zwischen den Zähnen, auch wie sie mit halbverkohltem Körper, in rauchenden Kleiderfetzen in der Asche ihres Elternhauses liegt. Denn die Feuerwehr kam zu spät, um Mariann zu retten, als das Feuer des Bombardements von den unmittelbar getroffenen Häusern auf die Rheinstraße übergriff, wo sie gerade bei ihren Eltern zu Gast war. Sie hatte keinen leichteren Tod als die von ihr verleugnete Leni, die von Hunger und Krankheiten im Konzentrationslager abstarb. (Seghers 1969: 107)

Neben den als Schuldigen getöteten Kameradinnen der Autorin (Marianne) und den Opfern des Nationalsozialismus unter ihnen (Leni) stehen die schuldlosen Opfer des Bombenkriegs:

..., doch die Kinder vermissten gar nichts zum Spielen, denn auch ihre letzte Stunde hatte geschlagen in den Kellern der umstehenden Häuser. Dabei kam auch die kleine Toni in dem Haus um, das sie von ihrem Vater geerbt hatte, mit einem Töchterlein, winzig wie sie heute, die das Wasser aus dicken Backen blies. Auch Katharina (Klassenkameradin der Autorin, G.F.), die große Schwester, die sie jetzt am Schopf packte, und die Mutter und die Tante in der offenen Haustür, die beide mit Küssen begrüßten, sie sollten alle noch miteinander im Keller des väterlichen Hauses umkommen. Katharinas Mann, Tapezierer, Nachfolger des Vaters, half währenddessen Frankreich besetzen. Er hielt sich mit seinem kurzen Schnurrbart, seinem Tapeziererdaumen für den Angehörigen eines Volkes, das stärker ist als die anderen Völker – bis ihn die Nachricht ereilte, dass sein Haus und seine Familie zermalmt worden waren. (Seghers 1969: 108)

Zweifellos sterben diese Kinder unschuldig, jedoch mit der Betonung der Gleichzeitigkeit – „währenddessen“ – des Todes der Kinder und der überzeugten Beteiligung des Vaters an einem Angriffskrieg, verweist die Autorin auf einen „irgendwie“ gearteten Zusammenhang zwischen beiden Ereignissen. Es kann nicht um das Schuldlos-Schuldig der antiken Tragödie gehen, denn diese Kinder handeln nicht und können folglich nicht unwissend gegen eine göttliche Ordnung verstoßen. Sie sind passive Opfer der asymmetrischen Gewalt des

⁷ Der von Sebald übersehene Roman einer apokalyptischen Bombennacht von Gert Ledig wertete schon in seinem Titel, Vergeltung (1956), den Bombenkrieg als Antwort auf von Deutschen begangene Verbrechen gegen die Menschlichkeit.

Bombenkriegs. Sicher muss man den Rahmen bürgerlicher Rechtsvorstellungen mit ihrem Prinzip der individuellen Verantwortlichkeiten verlassen, um den Wertungen der Autorin folgen zu können. Im alttestamentarischen Denken findet sich das Motiv einer Kontinuität der Schuld von einer Generation zur nächsten, sie fällt von den Vätern auf die Söhne und die Strafen Jehovas können Schuldige und Unschuldige treffen, ohne damit ihre Legitimität einzubüßen. Sie sind Bestrafungen eines Kollektivs (aller Bewohner einer Stadt, eines Volks, oder der ganzen Menschheit im Falle der Sintflut) nicht von Individuen. Auch individuelles schuldloses Leiden verursacht zu haben hat keinerlei Gewicht für die Bewertung göttlicher Gerechtigkeit. Einem ähnlichen, sicher laizistisch gewendeten⁸, Bewertungsmuster folgt Anna Seghers, wenn sie den Tod dieser unschuldigen Kinder als einen, im Kontext des schuldhaften Handelns des Vaters reflektierten und insofern relativierten darstellt.

Ihre Toten sind ihr nicht primär tote Individuen, die angesichts der Ewigkeit des Todes als Gleiche gelten, sondern sie werden als Repräsentanten der Parteiungen im noch stattfindenden epochalen Ringen um die Zukunft der Menschheit erinnert und folglich – je nach ihrer Position – unterschiedlich wertend registriert. Es fehlt der Gestus der Allen verzeihenden Pietät. In diesem Sinne bleiben ihre Toten „jung“. (Vgl. Seghers, 1949) Ein von ihrem Roman dieses Titels äußerst eingenommener Rezensent schrieb 1952 begeistert vom Auftrag, vom Vermächtnis der für den geschichtlichen Fortschritt Kämpfenden, der sich trotz individueller Niederlagen als kollektives Vermächtnis von einer Generation auf die nächste überträgt und in dieser Kontinuität letztlich siegreich sein wird.

Doch Hans und die Seinen enden nicht, werden niemals enden. Denn ebenso wie Maria für Erwin, wird das junge Mädchen, das Hans sich zur Gefährtin genommen hatte, ewig auf ihn warten, weil durch den Sohn, den sie gebären wird, Hans genau so jung bleiben wird wie Erwin, ewig jung und unsterblich wie das Volk. Und gerade dieses symbolische Ereignis verleiht dem Roman von Anna Seghers seinen wahren Sinn. (Radin 1952: 314)

Dieser in der Kategorie intergenerationaler Kontinuitäten denkende Geschichtsoptimismus der Seghers oder, je nach Standpunkt, ihre Mystifikation von Geschichte, prägt letztlich auch ihre onirische Erinnerung an die „toten Mädchen“. Der Leser soll verstehen: sie sind nicht tot als hätten sie nie existiert. Ihre Jugend, ihre Liebesfähigkeit, ihr Enthusiasmus sind bei einigen zu schwach, um der bald hereinbrechenden geschichtlichen Katastrophe widerstehen zu können, werden von der Autorin aber doch als Zeugnis potentieller Güte auch ihrer Nation, als zu wahrendes „Vermächtnis“ weitergegeben. Durch die Fiktion, diesen Text nach ihrer „Rückkehr“ in die Realität des mexikanischen Exils, aber noch im Auftrag der jüdischen Lehrerin Sichel aus dem wilhelminischen Mainz als Hausaufgabe geschrieben zu haben, reiht Seghers ihn explizit ein in die Kette der historische Kontinuität schaffenden intergenerationalen Übertragung der guten Botschaft, des Glaubens an die Menschheit, trotz alledem: „Plötzlich fiel mir der Auftrag (Herv. G.F.) meiner Lehrerin wieder ein, den Schulausflug sorgfältig zu beschreiben. Ich wollte gleich morgen oder noch heute abend, wenn meine Müdigkeit vergangen war, die befohlene Aufgabe machen.“ (Seghers 1969: 111) In diesem Schreibakt praktiziert die Autorin für sich, was sie im Text schon implizit gefordert hatte: sie überträgt für immer verlorene, einstmals gelebte menschliche Bindungen auf die Symbolebene und verwandelt so einfach gelebte Menschlichkeit in ethische Verpflichtung für Gegenwart und Zukunft.

⁸ Gott wird innergeschichtlich „rationalisiert“ zum unhintergehbaren Prinzip der Verteidigung der Menschlichkeit und der Menschheit gegen die Barbarei, gegen den Untergang der Gattung.

3. Zwei Denkmäler

Ein Jahr nach ihrer Erzählung vom Ausflug der toten Mädchen veröffentlichte Anna Seghers – 1945 – in der deutschsprachigen Exilzeitschrift „Demokratische Post“ in Mexico City den kurzen Text *Zwei Denkmäler*. Wie schon Jochen Vogt festgestellt hat (Vgl. Vogt 2012: 2) ist der Text strukturiert vom Ungesagten, Impliziten, von dem, das der Leser hinzuzufügen in der Lage ist. Dabei ist er so beschaffen, dass er die Kreativität des Lesers, derer es bedarf ihn zu vervollständigen, stimuliert. Man könnte ihn sich graphisch als negative Schablone dessen vorstellen, was er potentiell dem Rezipienten zu produzieren gestattet.

Der kurze Text ist in zwei nahezu gleich lange Abschnitte von circa zehn Zeilen unterteilt. Die in jeweils einem Abschnitt vorgestellten und derart einander gegenübergestellten „Denkmäler“ sind der Mainzer Dom und dann der Gedenkstein an ein Bombenopfer aus dem ersten Weltkrieg. Zunächst klärt die Autorin ihre Rolle als Bewahrerin der Erinnerung an die Denkmäler und damit von deren Erinnerungsfunktion, sollten sie auch materiell zerstört sein. Sie garantiert schreibend, nach der Erfahrung der Zerstörung ihrer Stadt im Zweiten Weltkrieg, deren Existenz und damit wiederum ein Moment historischer Kontinuität, unabhängig von ihrer physischen Unversehrtheit. „Zwei Denkmäler meiner Vaterstadt, die vielleicht bis auf den Grund zerstört worden ist, sind so fest in mein Gedächtnis gepflanzt, dass sie keiner Zerstörung anheimfallen können.“ (Seghers 1997: 114) Ihr Bild vom Dom skizziert in wenigen Strichen das Bild architektonischer, historischer und metaphysischer Universalität. Er versinnbildlicht als höchste Summa Geschichte, Kultur und Religion ihrer Stadt, ihres Landes. Man sieht ihn schon über die „weite Ebene“. (Seghers 1997: 114) „Seine Pfähle reichen bergwerkartig beinahe so tief in die Erde wie seine Türme in den Himmel. Das ganze Volk hat an dem Dom länger als ein Jahrtausend gebaut. Unter seinem Gewölbe liegen die Erzbischöfe, die des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation Erbkanzler waren.“ (Seghers 1997: 114) Diesem Monument metaphysischer und historischer Universalität stellt die Autorin einen unscheinbaren, kaum sichtbaren Gedenkstein gegenüber, den sie aber im einleitenden Satz des Textes als in ihrem Gedächtnis mit gleicher Intensität gespeicherten kennzeichnet: „... so fest in mein Gedächtnis gepflanzt, dass sie keiner Zerstörung anheimfallen können.“ Die zwei so unterschiedlichen Denkmäler werden gleichwertig in ihrem Erinnerungsakt. Ihrer äußeren Erscheinung nach sind sie gegensätzlich. Der Gedenkstein, im Pflaster einer Straße eingelassen, ist „unansehnlich“, „klein“, „flach“, der extreme Gegensatz zum bergwerkstiefen und himmelhohen Dom. Diese erscheinende Polarität der beiden Denkmäler führt zum Gegensatz von sichtbar und unsichtbar, von materiell und immateriell. „Immateriell“, in diesem Sinne „reines“ Symbol, ist der Gedenkstein für die von einer Bombe getötete Frau, der in seiner Schlichtheit, als reiner Bedeutungsträger, dem eher ikonischen Zeichen des immensen Doms gleichgestellt wird. Seine Botschaft muss demnach von ungeheurer oder ungeheuerlicher Bedeutung sein. Sie erschließt sich nicht aus seiner materiellen Beschaffenheit, so wie die Wortbedeutung in keinerlei Zusammenhang steht zur klanglichen Gestalt des Wortes (mit Ausnahme der onomatopoetischen Wörter). Das reine Symbol erhält seine Bedeutung durch seinen kommunikativen Kontext, durch einen bestimmten Gebrauch, durch Konvention. Sie erschließt sich den Subjekten nicht spontan, sondern muss angeeignet werden. All dies gilt auch für diesen Text, vor allem aber für die Bedeutung des „zweiten“ Denkmals. Den die Bedeutung des Gedenksteins fixierenden Kontext gibt die Autorin in wenigen Informationen: „Die Frau war trotz des Fliegeralarms über die Straße gelaufen, um Milch für ihre Kinder zu holen. Ihr Tod war damals noch so etwas Sonderbares und Seltenes, dass die Stadtverwaltung beschloss, ihn für immer den Mitbürgern einzuprägen. Sie war die Frau des jüdischen Weinhändlers Gebhardt.“ (Seghers 1997: 114)

In einem ersten Zugang wird der Gedenkstein für Frau Gebhard⁹ zugleich als Zeugnis einer versunkenen Vergangenheit erkennbar. Aus der Perspektive der Gegenwart der Autorin, 1945, angesichts der totalen Zerstörung der deutschen Großstädte, auch von Mainz, wird die relative Unversehrtheit der Städte im Ersten Weltkrieg durch dieses Mal für „nur“ ein Bombenopfer eindringlich vergegenwärtigt. So hebt dieser flache Gedenkstein die Unermesslichkeit der gegenwärtigen Verwüstung durch die Unmöglichkeit eines ähnlichen Verhaltens einer „Stadtverwaltung“ am Ende des zweiten Weltkriegs ins Bewusstsein. Den entscheidenden Hinweis aber, der den Leser die volle Bedeutung des Steins erschließen lässt, gibt die Autorin erst im letzten Satz: „Sie war die Frau des jüdischen Weinhändlers Gebhardt.“ (Seghers 1997: 114) Antisemitismus und Judenverfolgung, die Vernichtungslager des Nationalsozialismus werden durch diesen Gedenkstein für „nur ein“ totes jüdisches Bombenopfer, diesem Zeugnis aus einer noch relativ zivilen, zugleich nahen und unendlich fernen Vorzeit, konterkariert und so ihres höllischen Wahnwitzes überführt. All dies bleibt im Text, bis auf knappste Hinweise, implizit – die eingangs erwähnten Leerstellen – und ist über das Kontextwissen des Lesers als Bedeutung des Gedenksteins zu erschließen. So wird dieser Stein, wie ein sprachliches Zeichen, erst bedeutend, wenn ein „Benutzer“, dank seiner Kompetenz, dazu befähigt ist ihn zu „lesen“. Das Zeichen „Gedenkstein“ bezieht seine Bedeutung jedoch nicht nur aus der Synchronisierung zweier verschiedener historischer Kontexte (Erster und Zweiter Weltkrieg), sondern auch aus dem Bezug auf ein anderes „Zeichen“, das des Mainzer Doms. Es ist eingangs festgestellt worden, die „zwei Denkmäler“ befinden sich in der Erinnerung der Autorin in einem Verhältnis der Gleichwertigkeit. Diese ergibt sich wesentlich aus ihrem umgekehrt-proportionalen Verhältnis, aus ihrer Polarität. Wenn der Dom als Zeichen also auf Universalität und Unendlichkeit verweist, so ist die Botschaft des flachen Steins die entgegengesetzte. Sie verweist auf die Verbrechen des Nationalsozialismus als Zivilisationsbruch und insofern als Vorboten der Möglichkeit eines selbstverschuldeten drohenden Endes der Geschichte und der Menschheit. Im Text stehen sich beide Botschaften gleichgewichtig gegenüber ohne einander aufheben zu können. Aus dieser Offenheit ergibt sich der implizite Appell wiederum kathartischen Charakters aus tiefer ethischer – nicht existenzieller – Erschütterung an den Leser: „Du musst Dein Leben ändern!“¹⁰

Die in der Erzählung *Ausflug der toten Mädchen* sich andeutende Tendenz einer „Ästhetisierung des Ethischen“ oder einer vormodernen Ästhetik des „Schönen und Guten“ setzt sich in diesem kurzen Text nicht fort, und das Gestaltete, Ikonenhafte weicht der Abstraktion des rational zu entschlüsselnden Aufrufs, der dann freilich wieder essentiell ethischen Charakters ist. Vielleicht erklärt sich auch von hier aus die zumindest in den letzten zwei Jahrzehnten in der Germanistik zu beobachtende Tendenz, sich diesen beiden Texten vor allem als Gegenständen literaturdidaktischer Etüden zu nähern, denn es ist ja so: sie wollen erziehen.

⁹ Tatsächlich hieß das Bombenopfer nicht Gebhard sondern Cahn. In einem 1970 aus Israel an Anna Seghers gerichteten Brief berichtete Jakob Cahn, der Ehemann der 1918 in Mainz von einer Bombe getöteten jungen Frau, von dem tragischen Ereignis. Vgl.: Judith Klein-Kandel, *Der blank gehobelte Stein*. In: „Frankfurter Rundschau“, 03.03. 2015.

¹⁰ Vgl. Rainer Maria Rilke: *Archaischer Torso Apollos*. In: (Rilke 1955: 557). In diesem Gedicht, dessen letzte Zeile hier zitiert wird, lässt Rilke den kathartischen Appell sich entwickeln aus tiefer existenzieller Erschütterung des Lesers angesichts der in diesem Text entfalteteten Ästhetik einer rein spirituellen, entmaterialisierten, absoluten Form.

BIBLIOGRAPHIE**A. Primärliteratur**

- Fehervary, H., Spies, B. (2008), *Anna Seghers Werkausgabe* Berlin, Weimar, Aufbau, Bd.V/1, Briefe 1924-1952.
- Ledig, G. (1956), *Vergeltung*, Frankfurt am Main, Fischer.
- Rilke, R.M. (1955), *Sämtliche Werke*, Frankfurt am Main, Insel, Erster Band.
- Seghers, A. (1949), *Die Toten bleiben jung*, Berlin, Weimar, Aufbau.
- Seghers, A. (1969), *Der Ausflug der toten Mädchen*, in Seghers, A., *Ausgewählte Erzählungen*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- Seghers, A. (1997), *Zwei Denkmäler*, in „Argonautenschiff“, 6: 114.
- Walser, M. (1998), *Ein springender Brunnen*, Berlin, Suhrkamp.

B. Sekundärliteratur

- Albrecht, F. (2013), „Anschreiben gegen das Vergessen. Zu einem Grundmotiv im Schaffen von Anna Seghers“, in: *Argonautenschiff* 22: 204-210.
- Assmann, A. (2006), *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München, Beck.
- Heine, H. (1961), *Die romantische Schule*, in Heine, H., *Werke und Briefe in 10 Bänden*, Berlin, Weimar, Aufbau.
- Hilzinger, S. (1997), *Anna Seghers: Der Ausflug der toten Mädchen*, in *Erzählungen des 20. Jahrhunderts*. Bd.2. Ditzingen, Reclam: 30-40.
- Klein-Kandel, J. (2015), *Der blank gehobelte Stein*, in „Frankfurter Rundschau“, 03/03, <http://www.fr.de/kultur/literatur/stolpersteine-der-blank-gehobelte-stein-a-503060>.
- Radin, S. (1952), *Buchbesprechung: Die Toten bleiben jung*, in „Neue Wege“ 7/8: 114-116.
- Sanna, S. (1996), *Die Sehnsucht nach einem friedlichen Deutschland: Das Schicksal deutscher Frauen zwischen kriegerischer Geschichte und stiller Landschaft in Anna Seghers' Der Ausflug der toten Mädchen*, in „Argonautenschiff“, 5: 184-195.
- Sebald, W.G. (1999), *Luftkrieg und Literatur*, Frankfurt am Main, Fischer.
- Schloßbauer, F. (1994): *Schreiben als Erinnern, Sehen als Schau: Anna Seghers' Der Ausflug der toten Mädchen zwischen Requiem und Utopie*, in „Zeitschrift für deutsche Philologie“ 113/4: 578-597.
- Trapp, F. (1995), *Anna Seghers' Erzählung Der Ausflug der toten Mädchen: eine surrealistische Komposition aus Traum und Wirklichkeit*, in „Exil“, 15: 65-74.
- Vogt, J. (2012), *Anna Seghers: Zwei Denkmäler*, Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/24174>.
- Wagner, F. (1994), *Deportation nach Piaski. Letzte Stationen der Passion von Hedwit Reiling*, in „Argonautenschiff“ 3: 117-121.

GERHARD FRIEDRICH • In 1980 I graduated with a doctorate at the Philipps-University of Marburg with a dissertation on the literature-political debate in the vicinity of the Communist Party of Germany (1928-1932). 1980-1986 DAAD Lektor at the University of Turin. Since 1993 Ricercatore, 2001 Associated Professor for German Literature. Research priorities: Georg Büchner, J.M.R. Lenz and the “Sturm und Drang”, Aesthetic theory, West German post-war literature, post-GDR literature, German culture of remembrance after the reunification, the “new German family novel”. Publication of two monographs and several scientific articles.

E-MAIL • gerhard.friedrich@unito.it