**(55) Texte 2:** Anna Seghers: *Das siebte Kreuz*

Der Entstehungsprozess des Romans beginnt im März 1938; er endet mit der Fertigstellung des Manuskripts Anfang November 1939.[[1]](#footnote-1) Während dieses Zeitraums entwickelt sich die europäische Politik auf höchst verhängnisvolle Weise: Am 13. März 1938 erfolgt der Anschluss Österreichs, am 29. September die Abtretung der Sudetengebiete. Die nächsten Stufen der Eskalation sind die November-Pogrome, die Besetzung des tschechischen Reststaates sowie der Hitler-Stalin-Pakt. Zur gleichen Zeit endet der Spanische Bürgerkrieg: Am 26. Januar 1939 fällt Barcelona, am 28. März 1939 Madrid. Ende August, Anfang September 1939 setzt in Frankreich die erste Phase der Verhaftung bzw. Internierung von Emigranten ein. Am 1. September 1939 beginnt mit dem Überfall auf Polen der Zweite Weltkrieg.

Die Volksfrontpolitik ist zu diesem Zeitpunkt nicht bloß gescheitert – spätestens mit dem Abschluss des Hitler-Stalin-Pakts hat sie jegliche Glaubwürdigkeit verloren. Der innerdeutsche Widerstand hat einen Tiefpunkt erreicht.[[2]](#footnote-2) Der Terror des NS-Regimes ist omnipräsent, die politische Überwachung der Öffentlichkeit nahezu lückenlos. Zeitlich parallel versuchen die Reste der in Deutschland verbliebenen jüdischen Bevölkerung das Land zu verlassen. – Das ist der Kontext, mit dem Anna Seghers konfrontiert ist.[[3]](#footnote-3) Es ist nicht zu erwarten, dass die Herrschaft des Nationalsozialismus in absehbarer Zeit zu Ende gehen könnte. Der Roman thematisiert allenfalls Aspekte von Hoffnung auf längerfristige Veränderungen. Die Bestätigung dafür findet Anna Seghers in der Geschichte der Region, in der sie die Handlung ansiedelt: der Gegend um Mainz, der Rheinebene und der Taunushöhen um Frankfurt. In dieser Landschaft folgte ein Krieg dem anderen; Terror und Unterdrückung gab es hier häufiger als Phasen des Friedens.[[4]](#footnote-4) Trotz der Kriege und der Verheerungen, die die Kriege anrichteten, ist die Region für Anna Seghers das charakteristische Beispiel einer europäischen Kulturlandschaft – deutlich erkennbar an der klassischen Symbolik der Bukolik, mit der sie speziell bei der Beschreibung der Taunushöhen operiert. Die „Verzweiflung“, die die Menschen angesichts der aktuellen Situation erfasst, ist nur ein akzidentelles Phänomen. Auf die Verzweiflung folgt die Hoffnung.[[5]](#footnote-5)

Zu Beginn der konzeptionellen Arbeit, im März 1938, steht Anna Seghers noch ein kleinerer Text, eine „Novelle“ mit Bezug auf den NS-Terror, vor Augen. Im September spricht sie jedoch bereits von einem „kleinen Roman“:

„Ich werde einen kleinen Roman beenden, etwa 200 bis 300 Seiten, nach einer Begebenheit, die sich vor kurzem in Deutschland zutrug. Eine Fabel also, die Gelegenheit gibt, durch die Schicksale eines einzelnen Mannes sehr viele Schichten des faschistischen Deutschlands kennenzulernen. Dieses Buch darf und wird nicht allzu lange dauern, ich habe es schon begonnen und will es, wenn meine Lage es irgendwie zuläßt, in einigen Monaten beenden.“ [[6]](#footnote-6)

Im Oktober 1938 wird auch der spätere Titel genannt.[[7]](#footnote-7) Damit ist der Rahmen des Romans: seine prägnant *christlich* bestimmte Symbolik, festgelegt.[[8]](#footnote-8) Zur selben Zeit schließt Anna Seghers einen Vertrag über die Veröffentlichung des Romans mit den Éditions du 10 Mai ab.[[9]](#footnote-9) Wenig später stellt der Verlag seine Arbeit ein. Anlass ist die Stornierung der sowjetischen Subventionen. Anna Seghers bemüht sich daraufhin mit Erfolg um einen Vorabdruck in der in Moskau erscheinenden *Internationalen Literatur*. Hier erscheinen nur drei Folgen.[[10]](#footnote-10) Der Grund für die Einstellung des Vorabdrucks ist die im August1939 erfolgte Unterzeichnung des Hitler-Stalin-Pakts. In seiner Folge werden in der Sowjetunion alle Veröffentlichungen untersagt, die sich kritisch mit dem Dritten Reich auseinandersetzen. Natürlich bezieht sich dies auch auf einen Text wie *Das siebte Kreuz*. Die spätere Behauptung, der Vorabdruck sei eingestellt worden, weil die Druckvorlage gefehlt habe, ist eine Schutzbehauptung. – Durch verschiedene glückliche Umstände gelangt eine Abschrift des Manuskripts – möglicherweise sogar in mehreren Exemplaren[[11]](#footnote-11) – in die USA. Nach Kriegseintritt der USA erscheint der Roman im Herbst 1942 in Übersetzung im Verlag Little, Brown in Boston.[[12]](#footnote-12) Im Januar 1943 folgt im Verlag El Libro Libre in Mexiko die deutschsprachigeErstausgabe.

*Das siebte Kreuz* erzählt die Geschichte des Ausbruchs von sieben Häftlingen aus einem nationalsozialistischen Konzentrationslager in der Nähe von Mainz und die sieben Tage dauernde Flucht bzw. das Scheitern dieser Flucht.[[13]](#footnote-13) Nur *ein* Häftling, Georg Heisler, entkommt über die Grenze in die Niederlande. Die übrigen werden gefangengenommen oder kommen zu Tode. Sie finden keine Hilfe, verzweifeln am Gelingen der Flucht oder scheitern an Zufällen. Von den sieben Platanen, die der Lagerkommandant zur Kreuzigung der Häftlinge vorbereitet hat, bleibt *eine* frei – daher der Titel *Das siebte Kreuz*.

 Das Modell, an dem sich Anna Seghers nach eigenen Angaben bei der Abfassung des Romansorientiert hat, sind die Flucht- und KZ-Romane der frühen Exilphase.[[14]](#footnote-14) Dies trifft jedoch nur auf sein äußeres Erscheinungsbild zu: auf die Schilderung des Ablaufs der Flucht und der an ihrem Gelingen bzw. Scheitern direkt oder indirekt beteiligten Personen. Bereits die Symbolik der Siebenzahl macht deutlich, dass Anna Seghers in Wirklichkeit mit einer doppelbödigen, überaus kunstfertigen Konstruktion operiert, in der auf Spannung und Anschaulichkeit ausgerichtete Strukturen und komplexe symbolisch bzw. mythologisch bestimmte Strukturen sich überlagern. Der Leser bewegt sich nach außen hin in einer realistisch-politischen Romanwelt, tatsächlich aber in einer „verzauberten“,[[15]](#footnote-15) von Sagen, Märchen und literarischen Referenzen geprägten Welt. Diese Konstruktion entspricht der Technik der „doppelten Optik“, einem klassischen Kunstmittel der literarischen Moderne.[[16]](#footnote-16)

**\***

Die Symbolkraft des Titels ist unübersehbar. Er spielt auf das Kreuz von Golgatha an sowie auf die sieben Tage der Schöpfung. Das Symbol des Martyriums ist verbunden mit dem Symbol der Hoffnung: auf den Sonntag, den *siebten* *Tag* der Woche, den Ruhetag *nach Vollendung der Schöpfung*. Er ist der Tag, an dem sich die Gläubigen auf den Schöpfer und seine Welt besinnen sollen. Anna Seghers, die mit genauer Kenntnis des Alten wie des Neuen Testaments aufgewachsen ist, setzt diese Symbolik gezielt als Instrument ein.

 Das gilt auch für die Bäume, an denen die Häftlinge gekreuzigt werden. Baumsymbole tauchen im Werk von Anna Seghers wiederholt auf.[[17]](#footnote-17) Sie sind bei Anna Seghers Symbole des Lebens, des Überdauerns, des Ewigen. Speziell Platanen spielen in der römisch-antiken Literatur eine bedeutsame Rolle: z.B. als Bäume innerhalb der Platonischen Akademie. An Platanen wurden aber auch Aufständische gekreuzigt. Anna Seghers, eine Autorin, die geprägt ist von der traditionellen humanistischen Bildung, dazu eine promovierte Kunsthistorikerin, kanntediese Bezüge selbstverständlich.[[18]](#footnote-18) Dass kreuzförmig geschnittene Platanen in den Rheinlanden zum Straßenbild gehören, liegt auf anderer Ebene. Es ist ein Merkmal der „doppelten Optik“.

 Der Roman beschreibt nicht nur sieben Fluchtwege, sondern zugleich auch sieben *Suchwege*, die die Flüchtlinge einschlagen. Thematisiert wird also nicht nur die *Flucht,* der „Ausbruch“, sondern auch die *Suche nach Unterstützung*, nach geeigneten Verstecken: *nach dem „richtigen Weg“.* – Die Suche nach dem „richtigen Weg“ ist ein zentrales Thema der europäischen Philosophie. Im *Siebten Kreuz* lässt sich das Ziel der Suche mit einem ebenso einfachen wie anspruchsvollen Begriff fixieren: Das Ziel ist die *„Freiheit“.* – Unter das Motiv des Suchweges fallen in der europäischen Literatur auch die großen Fahrten wie die Argonautenfahrt oder Irrfahrten wie die Odyssee oder die Aeneis. Auch im Bereich der Märchen- und Sagenliteratur gibt es zahllose Beispiele für die „Suche“: nach dem Schatz, nach einer verborgenen Burg, nach dem „Gral“, nach einer einzelnen Personen oder schlichtweg nach dem „Glück“. Auch hier wird der Suchende immer wieder in die Irre geführt, bis er das Ziel erreicht. Ihm werden vermeintlich „richtige“ Ziele, ebenso vermeintlich „richtige“ Wege vor Augen geführt. Er muss Abenteuer bestehen. Wenn er sie bestanden hat, also den Minotaurus getötet und die Prinzessin befreit hat, ist das Ziel erreicht.

 In *Das siebte Kreuz* verlaufen zwei Handlungsstränge parallel zueinander. Sie sind auf zwei Personen mit zum Teil ähnlichen, zum Teil aber auch differenten Biografien ausgerichtet: auf *Georg Heisler*, den Flüchtling, undauf *Franz Marnet*, seinen früheren Freund. Es handelt sich hier um ein leicht erkennbares Doppelgängermotiv. Als Franz Marnet von Georg Heislers Flucht erfährt, will er ihm helfen. Franz und Georgbegegnen sich innerhalb der sieben Tage, über die sich die Romanhandlung erstreckt, nie.Die Suchwege sind different. Aber sowohl Georg Heisler gelangt „an sein Ziel“: in die Freiheit, als auch Franz Marnet. Dessen Ziel ist jedoch anderer Art: Er gründet eine Familie. Der Entschluss hat im Kontext des Romans ebenfalls symbolische Bedeutung: *Franz weiß jetzt, wo sein Platz ist*.[[19]](#footnote-19)

 Die entscheidende Szene dieses Teils der Romanhandlung spielt bei der Familie Mangold auf den Taunushügeln oberhalb von Frankfurt. Es ist eine helle, von der Sonne beleuchtete Landschaft, die sich deutlich von der Rheinniederung abhebt, in der zumeist Nebel herrscht. Dieser Gegensatz: *hie* Sonne, *dort* Nebel, ist konstitutiv für die topographische Opposition, die den Roman durchzieht: Die Rheinebene ist die Sphäre des Konzentrationslagers und der NS-Repression, die Hügel sind die Sphäre des Friedens. Das zentrale Symbol für diese Welt des Friedens sind die gelbgolden leuchtenden, reifen Äpfel: Goldparmänen – *kleine „Sonnen“,* wie es mehrfach heißt. – Es wird beschrieben, wie ein kleiner Junge: „das Kind von Lotte und Herbert“, in den Garten geht und unter einem Apfelbaum stehen bleibt:

„Zuerst sah das Kind nur den Stamm, es zog seinen Finger durch die Riefen. Dann legte es seinen Kopf zurück. Die Äste drehen und winden sich und bohren sich mächtig in die Luft, und doch steht das ganze Geäst still. Auch das Kind steht still. Die Blätter, die jetzt von unten schwarz aussehen, bewegen sich alle unaufhörlich ein wenig, und durch die Lücke scheint der Abendhimmel. Ein einziger schräger Sonnenstrahl schießt durch das Geäst und trifft genau etwas Goldnes, Rundes.

‚Da hängt noch einer‘, schreit das Kind.“ (S. 412)

Vordergründig wird hier die Freude eines kleinen Jungen beschrieben, der unverhofft einen „goldenen Apfel“ findet. *Das Motiv des Kindes, das einen goldenen Ball oder goldenen Apfel finde*t, ist aber auch Teil der europäischen Mythologie, des Mythos vom „göttlichen Kind“.[[20]](#footnote-20) Das „göttliche Kind“ wiederum ist der Inbegriff der Hoffnung. – Ausgangspunkt der Szene ist auch hier ein *Baum*. Es wird beschrieben, wie der Junge die Rinde des Baums erst abtastet: gleichsam die sinnlich fassbare „Geschichte“ des Baums. Die Äste scheinen sich zu bewegen, und trotzdem steht das Geäst still. Der Baum ist hier ein Symbol der Unveränderlichkeit, der vorgegebenen Ordnung der Welt – der Bezug zu Gaia, der Erdmutter.

Die Reichweite der Symbolstrukturen wird in vollem Umfang jedoch erst erkennbar bei einem Blick auf weitere Textpassagen. Aufschlussreich ist hier insbesondere der Beginn der Romanhandlung.[[21]](#footnote-21) Sie setzt mit der Beschreibung eines freundlichen Oktobermorgens und der Fahrt von Franz Marnet zu seinem Arbeitsplatz ein:

„Anfang Oktober fuhr ein gewisser Franz Marnet von dem Gehöft seiner Verwandten, das zu der Gemeinde Schmiedtheim im vorderen Taunus gehörte, ein paar Minuten früher als gewöhnlich auf seinem Fahrrad ab. Franz war ein mittelgroßer, stämmiger Mensch, an die Dreißig, mit ruhigen, wenn er so unter den Leuten herumging, fast schläfrigen Zügen. Jetzt aber, auf seinem liebsten Wegstück, der steilen Abfahrt zwischen den Feldern bis zur Chaussee, lag auf seinem Gesicht eine starke einfache Lebensfreude.“ (S. 11)

Franz Marnet durchquert eine paradiesische Landschaft. Sein Blick fällt auf Details: auf eine Schafherde und einen Garten mit leuchtenden reifen Äpfeln. Die Fahrt durch die morgendliche, sonnenbeschienene Hügellandschaft wird damit zu einer Fahrt durch das klassische Arkadien:

„Morgen sollte die Schafherde, die seit gestern bei den Mangolds das Nachbarfeld düngte, auf die große Apfelbaumwiese seiner Verwandten getrieben werden. Deshalb wollten sie heute mit der Apfelernte fertig werden. Fünfunddreißig knorpelige Geäste, kraftvoll hineingewunden in die bläuliche Luft, hingen dick voll Goldparmänen. Sie waren alle so blank und reif, dass sie jetzt im ersten Morgenlicht aufglänzten wie unzählige kleine runden Sonnen.“ (S. 11)

Zu den Attributen der hier geschilderten Landschaft gehört auch der Schafhirte. Spöttisch wird gesagt, er sei „ein frecher, unschäferischer Bursche“:

„Als er [Franz Marnet] um Marnets [recte: Mangolds] Gehöft herum war, konnte er über das freie, sacht abfallende Land auf den Nebel hinuntersehn. Etwas tiefer, unterhalb der Landstraße, öffnete gerade der Schäfer seinen Pferch. Die Herde schob sich heraus und schmiegte sich sofort dem Abhang an, still und dicht wie ein Wölkchen, das bald in kleinere Wölkchen zerfällt, bald sich zusammenzieht und aufplustert. Auch der Schäfer [...] rief Marnets Franz etwas zu. Franz lächelte. Ernst der Schäfer, mit seinem knallroten Halstuch, war ein frecher, unschäferischer Bursche. In den fröstlichen Herbstnächten kamen aus den Dörfern mitleidige Bauerntöchter in sein fahrbares Hüttchen. Wenn man den Rhein auch jetzt von hier aus nicht sieht, da er noch fast eine Eisenbahnstunde weg ist, so ist es doch klar, dass diese weiten, ausgeschwungenen Abhänge mit ihren Feldern und Obstbäumen und tiefer unten mit Reben, dass der Fabrikrauch, [...] dass auch der Schäfer mit seinem knallroten Halstuch, einen Arm in die Hüfte gestemmt, ein Bein vorgestellt, als beobachte er nicht Schafe, sondern eine Armee – das das alles schon Rhein bedeutet.“ (12 f.)

Der Schafhirte Ernst, der spöttisch ein „unschäferischer Bursche“ genannt wird, ist eine Verkörperung von Pan. Pan ist der Gott der freien, vitalen Sexualität, der Hirten und der Jäger, lüstern, ein gewandter Flötenspieler, ein Verführer. Die Schafherde, die Apfelbäume und die geschwungenen, sonnenbeschienenen Hügel wiederum sind die traditionellen Bestandteile der bukolischen, idyllischen Landschaft – der Welt des Friedens.[[22]](#footnote-22)

 Der Idyllik des Marnet-Hofes und der sanft geschwungenen Taunus-Höhen steht die Bildwelt des Konzentrationslagers gegenüber. Es ist eine Welt der Hölle, der Perversion. – Die Schilderung des Konzentrationslagers nimmt ihren Ausgang bei Beutler, der als erster Flüchtling wieder ins KZ eingeliefert wird. Bei seiner Festnahme ist er bestialisch zusammengeschlagen worden. Nun kriecht er auf dem Boden. Es hat den Anschein, als ob er „mit seinem großen blanken Gebiß“ zu *lachen* [!] scheint. Bunsen, ein Mitglied des Wachpersonals, offensichtlich ein SS-Mann, ist von diesem Anblick fasziniert. Er erwartet, dass der Kommandant des Konzentrationslagers, Fahrenberg, die Misshandlungen noch fortsetzt:

„Bunsen sah weg von diesem Gesicht auf Fahrenbergs Gesicht [das Gesicht des KZ-Kommandanten]. Fahrenberg sah herunter auf Beutler. Er zog die Lippen von den Zähnen, so dass es einen Augenblick aussah, als ob sie einander anlachten. Bunsen kannte seinen Kommandanten, er wußte, was jetzt nachkam. […] In Bunsens Gesicht, dem die Natur die Züge eines Drachentöters gegeben hatte oder eines gewappneten Erzengels, entstand, indem sich die Nasenflügel ein wenig blähten, die Mundwinkel ein wenig zuckten, die furchtbarste Verheerung.“ (S. 32)

Die äußere Erscheinung: das Bild des „Drachentöters“, des „gewappneten Erzengels“, verwandelt sich in diesem Moment in das Bild eines Sadisten, dem die bloße Tortur eines Häftlings nicht genügt, sondern der ihre Steigerung erleben möchte. – Der Eindruck, den die Szene vermittelt, wird durch den zynischen Kommentar noch gesteigert, den Oberkamp, der Kriminalkommissar, der mit der Aufgabe, die entflohenen Häftlinge aufzuspüren, betraut ist, darauf abgibt:

„Von der Lagereinfahrt her wurden die Kriminalkommissare Overkamp und Fischer zur Kommandantenbaracke geleitet. Sie blieben beide stehen bei der Gruppe Bunsen-Fahrenberg-Zilllich, sahen, was es war, sagten rasch was einer zum andern. Dann sagte Overkamp, ohne jemand ausdrücklich anzusprechen, mit ganz heiserer Stimme, die aber vor Wut gepreßt klang und vor Anstrengung, diese Wut zu beherrschen: ‚Das soll die Einlieferung vorstellen? Gratuliere. Da könnt ihr schleunigst ein paar Spezialärzte herbeitrommeln, dass sie dem Mann da seine paar Nieren und Hoden und Ohren zusammenflicken, damit er uns noch mal vernehmungsfähig wird! Schlau, schlau, gratuliere.‘“ (S. 32 f.)

Die Autorin operiert mit Aussparungen. Der Polizeioffizier sieht sich um die Möglichkeit gebracht, ein Verhör des Häftlings mit Erfolg durchzuführen. Reagiert Bunsen in dieser Situation als Sadist, handelt Overkamp als zynischer polizeilicher Fachmann.

 Für Georg Heisler ist die Flucht ein Ausbruch „in die Wildnis“. Er bewegt sich wie ein Tier zwischen Sträuchern, Binsen und Gestrüpp. Die Grübelei zusammen mit Wallau, dem Organisator, wie der Ausbruch durchgeführt werden könnte, hat jetzt ein Ende. Die „Wildnis“ ist die Sphäre der Freiheit und der einzig kreatürlichen Existenz:

„Wie lange er auch über die Flucht gegrübelt hatte, […] wie viele winzige Einzelheiten er auch erwogen hatte und auch den gewaltigen Ablauf eines neuen Daseins, in den ersten Minuten nach der Flucht war er nur ein Tier, das in die Wildnis ausbricht, die sein Leben ist, und Blut und Haare kleben noch an der Falle.“ (S. 23)

Schutz vor den Verfolgern bietet allein der Herbstnebel:[[23]](#footnote-23)

„Das Geheul der Sirenen drang seit der Entdeckung der Flucht kilometerweit über das Land und weckte ringsum die kleinen Dörfer, die der dicke Herbstnebel einwickelte. Dieser Nebel dämpfte alles, sogar die mächtigen Scheinwerfer, die sonst die schwärzeste Nacht aufgeblendet hatten. Jetzt gegen sechs Uhr früh erstickten sie in dem watteartigen Nebel, den sie kaum gelblich färbten.“

Die Sirenen sind zum einen Warnvorrichtungen, nach antiker Bedeutung aber auch „lockende Fabelwesen“, die den, der sich von ihnen verführen lässt, in den Tod führen. Für Georg, den Flüchtling, erscheint nach Heulen der Sirenen „der Tod im Sumpf“ plötzlich „ganz einfach und ohne Schrecken [als] sei er ein andrer Tod als der, vor dem er geflohen war, ein Tod in der Wildnis, ganz frei, nicht von Menschenhand“ (S. 24).

Es folgt eine Phase, in der der Georg Heisler , der Flüchtling, gleichsam eins wird mit der Natur.

„Als er den Kopf aus den Binsen herausstreckte, stand der Nebel so hoch, dass er die Baumgruppe freigab hinter der Essigfabrik, und da Georg die Sonne im Rücken hatte, schien die Baumgruppe von selbst aufzuflammen in einem eignen jähen Feuer. Wie lange war er schon gekrochen? Sein Zeug glitschte mit der Erde zusammen. Könnte er einfach liegenbleiben, niemand würde ihn finden. Keine andre Unruhe würde um ihn entstehen als ein bißchen Krächzen und Flattern. Ein paar Wochen Geduld, dann deckt eine Kruste gefrorenen Schnees mühelos, was übrigbleibt.“ (S. 33 f.)

Der „Tod in der Wildnis“ ist ein existenzialistisches Motiv. Die „Wildnis“, die Natur als solche, symbolisiert in diesem Zusammenhang „Freiheit“. Der selbstgesuchte, selbstbestimmte Tod ist ein Akt des Sich-selber-Befreiens. – Das, was Heisler hier sinnlich registriert, ist nicht so sehr eine Außenwelt, sondern eine Innenwelt: ein psychischer Zustand. In selben Moment macht sich Widerstand gegen die Verlockung der „Sirenen“, den Tod in der Wildnis, bemerkbar:

„Jeder Punkt in seinem Gehirn war besetzt, jeder Muskel war angestrengt, jede Sekunde war ausgefüllt, ungemein dicht war das ganze Leben, atemlos und eng. Wie er dann in dem stinkigen, scharf riechenden Abfluß steckte, wurde ihm plötzlich flau, weil dieser Graben ja gar nichts war zum Durchkriechen, sondern bloß um darin zu ersticken. Und er wurde zugleich ganz rasend, weil er doch keine Ratte war und das kein Ort für ihn zum Abgehn.“ (S. 35)

Damit ist der Tiefpunkt der Entwicklung erreicht. Heisler wird durch eine groteske Szene, die Begegnung zweien gnomenhafter alter Leute, eines Mannes namens „Zimthütchen“ und einer Frau namens „Schublädchen“, treffen aufeinander:

„Da rief das Zimthütchen von der Essigfabrik, die noch dicht hinter ihnen war: ‚Schublädchen!‘ So hieß nämlich die alte Frau bei allen Leuten in Westhofen, weil sie ihr Leben lang immer Krimskrams bei sich hatte, nützlich und unnütze, was man gerade wollte, Heftpflaster und Bindfaden und Hustenbonbons. Jetzt fuchtelte sie mit ihrem dürren Arm über den Feldweg nach dem Zimthütchen hin, mit dem sie mal früher getanzt und den sie mal früher beinahe geheiratet hatte, und um ihren zahnlosen Mund, um ihre verschrumpelten Bäckchen entstand die schreckliche Lebhaftigkeit, mit der ganz alte Leute schäkern, als höre man gleich die Geripplein beim Tanz klingeln.“ (S. 37)

Die Pointe dieser Szene besteht darin, dass diese grotesken Gnome, die Gestalten eines Totentanzes, in diesem Moment für Heisler die Rettung bedeuten, weil sie Außenstehende ablenken und ihn so aus der Gefahrenzone entkommen lassen.

Den vorläufigen Endpunkt dieses Abschnitts der Flucht bildet die Nacht, die Heisler im Mainzer Dom verbringt. In seiner Vorstellungswelt werden die Skulpturen und Bilder im Inneren des Doms lebendig: Sie werden erneut zur bedrohlichen Versuchung, die Flucht aufzugeben, und aus dieser Bedrohung erwächst der Entschluss, die Flucht, was immer es kosten mag, fortzusetzen. Der kritische Moment im Verlauf der Flucht ist damit überstanden.

\*

Zu dem komplexen System politischer, den psychologisch-analytischer und mythologisch-symbolischer Strukturen, die Teil der Fluchtgeschichte sind, gehören auch unterschiedliche literarische Bezüge. Ein Beispiel lenkt den Blick auf Franz Kafka.

Bei Franz Kafka taucht in der Erzählung *Erstes Leid* aus dem Zyklus *Ein Hungerkünstler* ein namenloser Trapezkünstler auf. Die Erzählung beginnt mit folgenden Worten:

„Ein Trapezkünstler – bekanntlich ist diese hoch in den Kuppeln der großen Varietébühnen ausgeübte Kunst eine der schwierigsten unter allen, Menschen erreichbaren – hatte, zuerst nur aus dem Streben nach Vervollkommnung, später auch aus tyrannisch gewordener Gewohnheit sein Leben derart eingerichtet, dass er, so lange er im gleichen Unternehmen arbeitete, Tag und Nacht auf dem Trapeze blieb. Allen seinen, übrigens sehr geringen Bedürfnissen wurde durch einander ablösende Diener entsprochen, welche unten wachten und alles, was oben benötigt wurde, in eigens konstruierten Gefäßen hinauf- und hinabzogen.“[[24]](#footnote-24)

An diese merkwürdige, enigmatische Gestalt wird der Leser bei der Schilderung des Todes von Belloni erinnert. Für Belloni, ein Mitglied der Siebenergruppe, von Beruf ein Artist, ist wie für Heisler die „Freiheit“ das höchste Gut. Aber was Belloni darunter versteht, unterscheidet sich von den Vorstellungen seiner Kameraden.

Belloni ist vor den Verfolgern, die ihn festnehmen und zurück ins KZ bringen wollen, wo er mit Sicherheit ermordet wird, auf ein Hausdach geflüchtet. Er ist jedoch entdeckt worden; das Haus ist umstellt. Einen Ausweg sieht er nicht. Der einzige Eeg, der für ihn in dieser Situation akzeptabel ist, ist der selbstgewählte Tod:

„Er hatte jetzt keine Hoffnung mehr, aber auch auf diesem letzten Wegstück, dem Wegstück ohne Hoffnung, wollte er seine Freiheit verteidigen. Dazu mußte er jetzt auf das Dach des Nachbarhauses hinuntersteigen.“ (S. 110)

Unten erblickt er jetzt die Gaffer:

„Er hielt sich noch immer für unentdeckt. Wie er unter dem Gitter durchspähte, sah er die schwarze Menge, die den Häuserblock umsäumte. Er begriff, dass er verloren war. Schlimmer noch als verloren. Diese Menge drängte sich ja in den Gassen, um, wie er glaubte, einem Flüchtling wie ihm die Flucht unmöglich zu machen.“

Jetzt folgt eine Reflexion:

„In dem Muster von Straßen und Gassen der ganzen Stadt war die Umkreisung rund um den Häuserblock nur ein schwarzes Kringelchen. *Der unendlich flimmerige Raum schien ihn zu einer Kunst einzuladen, über die er nicht verfügte*. Sollte er einen Abstieg versuchen? Sollte er einfach warten? Sinnlos war beides, die Bewegung der Furcht ebenso sinnlos wie die des Muts.“ (S. 111, Hervorhebung – F.T.)

Man schießt Belloni in die Füße, doch er gibt nicht auf:

„Zwischen den Schornsteinen durch, quer über eine Ecke des Dachs, zog er noch eine Spur. Dann rollte er gegen das Gitter. Er nahm noch einmal alle Kraft zusammen. Er schwenkte über das niedrige Gitter ab, bevor sie ihn erwischen konnten.“

Damit stürzt er ab und entzieht sich so der Folter. Der selbstbestimmte Tod ist die Freiheit. Wenig später heißt es:

„In den Mutmaßungen der Müßiggänger, in den aufgeregten Berichten der Frauen schwebte er immer noch stundenlang über die Dächer, halb Gespenst, halb Vogel.“ (S. 111)

Es ist möglich, jedoch schwer zu beweisen, dass der Hochseilartist Belloni von Anna Seghers mit Blick auf Kafkas Trapezkünstler konzipiert worden ist.[[25]](#footnote-25) Dominierend in dem Bild des Kafkaschen Trapezkünstlers ist das existenzialistische Bild der Freiheit – einer Freiheit, die an die Unbedingtheit der Kunstausübung geknüpft ist. Dieser Unbedingtheit muss der Künstler sich verschreiben. In diesem Sinne ist auch Bellonis Entschluss, den Tod selber zu wählen, anstatt sich den Verfolgern auszuliefern, ein „Akt der Freiheit“. An späterer Stelle ihres Gesamtwerkes, in der Erzählung *Eine Reisebegegnung*, hat Anna Seghers eine – fiktive – Begegnung von drei Schriftstellern unterschiedlicher Epochen: von E. T. A. Hoffmann, Gogol und Kafka in Prag, schildert. Dass Kafka – ebenso wie Gogol und E. T. A. Hoffmann – für ihr Werk ein bestimmender Faktor gewesen ist, ist also gar keine Frage.

Wie stark Anna Seghers bei der Konzeption des Romans von der Überzeugung bestimmt gewesen ist, dass die politische Entwicklung in Deutschland einen Tiefpunkt, aber noch nicht den Endpunkt dieses Abstiegs erreicht hat, wird an der Szene deutlich, in der eine Gruppe von KZ-Häftlingen aus der Rückschau von der Erschütterung berichtet, die die Rückbringung Wallaus seinerzeit ausgelöst hatte. Sie fühlten sich dabei an den Augenblick erinnert, als sie vom Sturz Barcelonas bzw. Madrids erfahren hatten, also vom endgültigen Scheitern der spanischen Republik. Für einen Moment hatten sie geglaubt, „daß der Feind alle Macht der Erde für sich hat“:

„‚Auf uns Gefangene machte die Einlieferung Wallaus ungefähr einen solchen Eindruck wie der Sturz Barcelonas oder der Einzug Francos in Madrid oder ein ähnliches Ereignis, aus dem hervorzugehen scheint, daß der Feind alle Macht der Erde für sich hat. […] Dieses Gefühl schlug in Schrecken um, ja bald in Verzweiflung […]. Wie dieser Wallau jetzt auch eingefangen war und zurückgebracht wurde, da weinten manche wie Kinder. Wir wären jetzt alle verloren, dachten wir. Man würde den Wallau jetzt auch ermorden, wie man alle ermordet hatte. […] Die ganze Generation hatte man ausgerottet. […] Was beinahe nie in der Geschichte geschehen war, aber schon einmal in unserem Volk, das Furchtbarste, was einem Volk überhaupt geschehen kann, das sollte jetzt uns geschehen: Ein Niemandsland sollte gelegt werden zwischen die Generationen, durch das die alten Erfahrungen nicht mehr dringen konnten. Wenn man kämpft und fällt und ein anderer nimmt die Fahne und kämpft und fällt auch, und der nächste nimmt sie und muß dann auch fallen, das ist ein natürlicher Ablauf, denn geschenkt wird uns gar nichts. Wenn aber niemand die Fahne mehr abnehmen will, weil er ihre Bedeutung nicht kennt?‘“ (S. 169 ff.)

Dies ist die Perspektive der „Verzweiflung“, des Zustandes, in dem sich die politische Emigration Ende 1939 befindet.

1. Zur Entstehungsgeschichte des Romans vgl. Christiane Zehl Romero: *Anna Seghers.* Eine Biographie. 1900 – 1947. Berlin 2000, S. 337 ff. [↑](#footnote-ref-1)
2. Hartmut Mehringer: *Widerstand und Emigration.* Das NS-Regime und seine Gegner. München 1997, Kap. II, S. 129 – 166- [↑](#footnote-ref-2)
3. In *Das siebte Kreuz* wird zwar am Beispiel des jüdischen Arztes, der Georg Heisler behandelt, auf die Lage der jüdischen Bevölkerungsgruppe aufmerksam gemacht. Insgesamt wird jedoch nur ein enger, keineswegs repräsentativer Aspekt damit thematisiert. [↑](#footnote-ref-3)
4. Anna Seghers weist darauf hin, „dass die Geschosse des letzten Krieges jeweils die Geschosse des vorletzten aus der Erde wühlen“ (S. 13), aber auch darauf, dass der Krieg mit der Kultivierung der Region einherging. Die Mönche, die, „gegürtet mit dem Schwert des Heils“ (S. 14), das Land eroberten, brachten neben anderen Kulturtechniken auch die Kunst der Obstkultur in die damalige „Wildnis“ mit. Vgl. Anna Seghers: *Das siebte Kreuz.* Berlin: Aufbau Taschenbuchverlag 1998. 9. Auflage, S. 9 – 11 u. 169 – 171. Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe. [↑](#footnote-ref-4)
5. Der Hoffnung geht die Verzweiflung voran – eine Abfolge, die Anna Seghers vermutlich im Sinne von Kierkegaards *Die Krankheit zum Tode* versteht. Zur Kierkegaard-Rezeption von Anna Seghers vgl. Frithjof Trapp: Der existenzialistische Grundzug im Werk von Anna Seghers. – In: *Exil* 17 (1997), H. 1, S. 33 – 41.

In *Das siebte Kreuz* wird die „Hoffnung“ bereits im Vorspann und in der hier entfalteten Symbolik angesprochen: in der Schilderung der „Flammen“, in denen das Holz der Platanen auflodert, an denen nach dem Scheitern der Flucht sechs Häftlinge, gekreuzigt worden sind – die ‚Verzweiflung‘ in der Rückerinnerung der Häftlinge an ihre Gefühle bei der Einlieferung von Wallau, des Initiators der Flucht, nach dem Scheitern seiner Flucht (S. 169 ff.). [↑](#footnote-ref-5)
6. Brief an Iwan Anissimow, Mitglied der Auslandskommission des sowjetischen Schriftstellerverbandes. Abgedruckt in Anna Seghers: *Über Kunstwerk und Wirklichkeit.*Bd.II: Erlebnis und Gestaltung. Bearbeitet und eingeleitet von Sigrid Bock. Berlin 1971, S. 15 f. – In der deutschsprachigen Erstausgabe, die 1942 in der Editorial El Libro Libre in Mexiko erscheint, zählt der „kleine Roman“ jedoch 468 Seiten. [↑](#footnote-ref-6)
7. Christiane Zehl Romero: *Anna Seghers*, a.a.O., S. 338. [↑](#footnote-ref-7)
8. Zum Problem von Mythos und Symbolik in *Das siebte Kreuz* vgl. Erika Haas: *Ideologie und Mythos*. Studien zur Erzählstruktur und Sprache im Werk von Anna Seghers. Stuttgart 1976. [↑](#footnote-ref-8)
9. Die Éditions du 10 Mai sind die Nachfolgerin der von Willi Münzenberg initiierten Éditions du Carrefour. [↑](#footnote-ref-9)
10. Juni, Juli und August 1939; der Abdruck endet mit Abschnitt VII (und der Ankündigung einer Fortsetzung) des zweiten von insgesamt sieben Kapiteln. [↑](#footnote-ref-10)
11. Vgl. Zehl-Romero, S. 343. [↑](#footnote-ref-11)
12. Im Juni 1942 akzeptiert der Book-of-the-Month-Club den Roman als Buch des Monats Oktober. Ausgeliefert wird das Buch vom Verlag Little, Brown in Boston. Vgl. Zehl-Romero, S. 344. [↑](#footnote-ref-12)
13. Anna Seghers arbeitet mit einer strikt eingehaltenen Parallelität: Die siebentägige Flucht wird in sieben Kapiteln erzählt. [↑](#footnote-ref-13)
14. Im Text wird von „zwei oder drei Legenden von gelungen Fluchten“ gesprochen: der Flucht von „Beimler aus Dachau [und] von Seeger [recte: Seger – gemeint ist der SPD-Reichstagsabgeordnete Gerhart Seger] aus Oranienburg“ (Anna Seghers: *Das siebte Kreuz*, a.a.O., S. 142).

Anna Seghers macht mit diesem Hinweis die Leser des Romans darauf aufmerksam, dass *Das siebte Kreuz* in der Kontinuität einer Reihe von anderen, deutlich *politisch* motivierten Texten steht. Das ist eine legitimatorische Aussage, durch die Anna Seghers offenbar die Artifizialität ihres Romans gegen mögliche Kritik absichern will. [↑](#footnote-ref-14)
15. Die Begriffe „Ver-„ und „Entzauberung“ tauchen immer wieder in Texten von Anna Seghers auf. Anna Seghers bezieht sich hier vermutlich indirekt auf Max Webers Kritik der Rationalisierung und Intellektualisierung des modernen Denkens. Vgl. Max Weber: *Soziologie – Weltgeschichtliche Analysen – Politik.* Hrsg. von Johannes Winckelmann. 2. Auflage. Stuttgart 1956, S. 317, 103, 338, 426, 472, 481. [↑](#footnote-ref-15)
16. Die „doppelte Optik“ wurde von der Literaturwissenschaft erstmals am Beispiel des Frühwerks von Thomas Mann analysiert. Vgl. Helmut Koopmann: *Die Entwicklung des ‚intellektualen Romans‘ bei Thomas Mann.* Untersuchungen zur Struktur von ‚Buddenbrooks‘, ‚Königliche Hoheit‘ und ‚Zauberberg‘. 2. Aufl. Bonn 1971; Eberhard Lämmert: Doppelte Optik. Über die Erzählkunst des frühen Thomas Mann. – In: *Dialog Schule-Wissenschaft.* Deutsche Sprache und Literatur. Bd. III. München 1970, S. 50 – 72. – Im Siebten Kreuz findet sich eine Bemerkung, in der auf das Prinzip der „doppelten Optik“ angespielt wird: „Es gibt ein Kinderspiel, darin bestehend, dass man einer vielfarbigen Zeichnung verschiedenfarbige Gläser auflegt. *Je nach der Glasfarbe sieht man ein anderes Bild*.“ (S. 73, Hervorhebung – F.T.) [↑](#footnote-ref-16)
17. Vgl. die Erzählung *Die drei Bäume* (1940). – Georg Heisler wünscht in einem Moment äußerster Gefahr sich in einen Weidenbaum verwandeln zu können (S. 26). [↑](#footnote-ref-17)
18. In Anna Seghers‘ Privatbibliothek befindet sich u.a. ein Schullexikon der klassisch-antiken Mythologie. [↑](#footnote-ref-18)
19. Diese spezifisch ‚private‘ Glückssymbolik wird von Anna Seghers in einen politischen Kontext gestellt. Franz findet „Lotte und ihr Kind“: „Das Kind von Lotte und von dem Herbert, den man totgeschlagen hat.“ (S. 412) Herbert ist als Widerstandskämpfer ermordet worden. Franz füllt die Lücke aus, die durch die Mordtaten der Nationalsozialisten entstanden ist. [↑](#footnote-ref-19)
20. Ein Beispiel dafür ist der Mythos vom Garten der Hesperiden. z.B. im Mythos von den Äpfeln der Hesperiden. Der Garten der Götter, wo die Hesperiden die goldenen Äpfel hüten, die Gaia, die Erdmutter, Zeus und Hera gebracht hat. Vgl. Herbert Hunger: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie.* 6. Aufl. Reinbek 1974, S. 182 f. [↑](#footnote-ref-20)
21. Auf den Vorspann gehe ich an späterer Stelle ein. [↑](#footnote-ref-21)
22. Die Mythologie wird von Anna Seghers an dieser Stelle absichtsvoll mit der Historie verbunden, so in Bezug auf die Gestalt des Schäfers Ernst. Von ihm heißt es ein wenig später, dass das Schäferhandwerk „in seiner Familie erblich sei seit Willigis“. Willigis, seit 971 Reichskanzler, seit 975 Erzbischof von Main, Ratgeber der Kaiserinnen Theophanu und Adelheid, war ein bedeutender Klostergründer und Bauherr – u.a. des Mainzer Doms –, also eine der prominentesten Gestalten der Mainzer Stadtgeschichte. Geschichte und Mythologie greifen also nahtlos ineinander, sie sind miteinander verschränkt. [↑](#footnote-ref-22)
23. Auch hierbei handelt es sich um einen mythologischen Bezug. In der Ilias werden Kämpfer, die in Gefahr geraten sind, getötet zu werden, von Göttern, die sie schützen, für einen Moment durch Nebel unsichtbar gemacht. [↑](#footnote-ref-23)
24. Franz Kafka: *Erzählungen.* Frankfurt a.M. u. Wien: Büchergilde Gutenberg. 1994, S. 209. [↑](#footnote-ref-24)
25. In Anna Seghers‘ Bibliothek befinden sich frühe Kafka-Texte; sie war mit Kafka und seinem Werk also gut vertraut. [↑](#footnote-ref-25)