*5.10.14*

**(155) Texte 4: Anna Seghers: *Der Ausflug der toten Mädchen***

Kurz vor Ende des Zweiten Weltkriegs entstehen im nord- und südamerikanischen Exil einige Romane und Erzählungen, die sich in Thematik und Struktur von der vorherrschenden Richtung politisch-realistischer Literatur abheben. Dem ersten Eindruck nach handelt es sich um „phantastische Literatur“. Die Eindeutigkeit der dargestellten Welt löst sich auf; die Zeitstrukturen vermischen sich. Die dargestellte Welt erhält auf diese Weise ein unwirklich-gespenstisches Aussehen. – Man kann diese Texte als Vorboten eines neuen Avantgardismus verstehen.[[1]](#footnote-1) Diese Betrachtungsweise verschleiert aber das hier vorliegende Phänomen.

Das Auftauchen von Texten, die den Konventionen realistischen Erzählens nicht entsprechen, ist vermutlich der Spiegel eines Problems, das die Verfasser in dieser Phase des Exils bedrängt: der Frage nach der weiteren Zukunft. Soll man nach Deutschland zurückkehren oder im Exil bleiben? Die Entscheidung berührt zentrale Aspekte der eigenen Identität. Zwei unterschiedliche Sachverhalte überlagern sich. Beide sind bestimmend für das Selbstverständnis: die immer stärker voranschreitende Akkulturation im Aufnahmeland – sie spricht für einen Verbleib – und die nunmehr absehbare Möglichkeit einer Rückkehr. – Solange die Entscheidung ungeklärt bleibt, bestimmt sie das Denkbild. Ob die Rückkehr tatsächlich eine wünschenswerte Option darstellt, ist aus vielerlei Gründen fraglich. Zwangsläufig stellen sich Erinnerungen an die Konfrontation mit dem Nationalsozialismus ein, vor allem an das Schicksal von Familienangehörigen und Freunden. Dem Emigranten wird bewusst, dass ein Anschluss an das Leben, das er vor der Emigration geführt hat, nicht ohne weiteres möglich sein wird.

 Im Rahmen dieses Reflexionsprozesses verschmelzen Vergangenheit und Gegenwart. Das verleiht den Texten den für diese Problemlage typischen Charakter.[[2]](#footnote-2) Z.T. wird auf das Instrumentarium des „Wunderbaren“ zurückgegriffen, wie es von der deutschen Romantik und ihrer Nachfolge bekannt ist.[[3]](#footnote-3) Bei jüngeren Autoren wie Wolfgang Hildesheimer oder Peter Weiss, die in einer späteren Phase ähnlich strukturierte Texte erarbeiten, ebenfalls mit deutlicher Beziehung zur Migrationsbiografie der Autoren, dominiert dagegen ein „modernes“, avantgardistisches Formeninventar.

**\***

Eines der frühesten Beispiele dieses Genres ist Anna Seghers‘ Erzählung *Der Ausflug der toten Mädchen* (entstanden 1943/44).[[4]](#footnote-4) Sie wird gemeinhin als ein autobiografisch bestimmter Text verstanden. Diese Sichtweise verkürzt jedoch die Problematik, mit der Anna Seghers die Rezipienten dieses Textes konfrontiert. Sie schickt die Leser auf einen Erkundungsgang durch unbekanntes Terrain, in ein literarisch kunstvoll strukturiertes Labyrinth, in dem sich realistische, phantastische und mythologische Elemente vermischen. – Die Verschlüsselung beginnt mit dem ersten Satz:

„‚Nein, von viel weiter her. Aus Europa.‘“[[5]](#footnote-5)

Offensichtlich handelt es sich hier um die Antwort eines oder *einer* Unbekannten auf die Frage einer den Lesern ebenfalls noch unbekannten Person nach der Herkunft des Gegenübers. Der sich anschließende Satz schafft auf den ersten Blick Klarheit, indem er die Reaktion des Fragestellers auf die Antwort beschreibt. Er steigert jedoch die Unbestimmtheit, denn die Form nahezu fassungsloser Verwunderung, mit der der Fragesteller reagiert, wirft neue Fragen auf:

„Der Mann sah mich lächelnd an, als ob ich erwidert hätte: ‚Vom Mond.‘“

Die nachfolgende Textpassage klärt zumindest die Gesprächssituation. Fragesteller ist der Wirt einer Pulqueria in einem mexikanischen Dorf, [[6]](#footnote-6) das in einer kahlen, gespenstisch anmutenden, „graubraunen“ Gebirgslandschaft gelegenen ist, der Antwortgeber ein Fremder. Wer der Ich-Erzähler ist, bleibt weiterhin unklar.

Mit der sich jetzt anschließenden Reaktion des Fragestellers scheint das Geschehen zum vollständigen Stillstand zu kommen:

„Der Mann […] trat vom Tisch zurück und fing an, reglos an die Hauswand gelehnt, mich zu betrachten, als suche er Spuren meiner phantastischen Herkunft.“ (S. 331)

Der Wirt reagiert auf die Mitteilung, indem er sich stumm und „reglos“ an die Hauswand lehnt, so als ob er über die ihm phantastisch erscheinende Angabe „Aus Europa“ zu sinnieren beginnt. Weshalb die Antwort so außerordentlich erstaunlich ist, bleibt weiterhin unklar.

Mit dem Wort „phantastisch“ ist das Grundthema der Erzählung angesprochen. Der nachfolgende Textabschnitt erläutert den Ort, an dem sich dieser Dialog vollzieht. Das Gespräch findet in einer wüstenähnlichen, einem „Mondgebirge“ (S. 331) gleichenden Landschaft mit rot glühenden „Pfefferbäumen“ und „Orgelkakteen“ statt, die zu „Palisaden“ gefügt sind, also den Eindruck von Hermetik vermitteln. Man befindet sich „am Rand einer völlig öden Schlucht“. – Der Wirt hat sich in der Zwischenzeit von der Sprecherin abgewandt. Er ist in völlige Interessenlosigkeit, „das vollkommene Nichts“, versunken:

„Der Wirt hatte sich auf den Boden gehockt, unter den riesigen Schatten seines Hutes. Er hatte aufgehört, mich zu betrachten, ihn lockte weder das Dorf noch die Berge, er starrte bewegungslos das einzige an, was ihm unermeßlich, unlösbare Rätsel aufgab: das vollkommene Nichts.“ (S. 331)

Der Leser ist also in eine in hohem Grad ästhetisch stilisierte, vollkommen enigmatische Welt versetzt.

Auf die Exposition folgen biografische Informationen. Der sprachlich-erzählerische Duktus verändert sich; der Anschein von Phantastik mindert sich für einen Moment. Die Erzählerin[[7]](#footnote-7) informiert den Leser mit knappen Worten über ihre Herkunft und über die Situation, in der sie sich befindet. Dabei kommt sie insbesondere auf einen „Weg“ zu sprechen, der aus dem Dorf, in dem sie sich im Augenblick befindet, „in die Wildnis führt“. – Die Angaben sind erneut kryptisch. Nur einem Leser, der mit der Biografie von Anna Seghers vertraut ist, [[8]](#footnote-8) erschließen sie sich:

„Ich lehnte mich gegen die Wand in den schmalen Schatten. Um Rettung genannt zu werden, dafür war die Zuflucht in diesem Land zu fragwürdig und zu ungewiß. Ich hatte Monate Krankheit gerade hinter mir, die mich hier erreicht hatte, obwohl mir die mannigfachen Gefahren des Krieges nichts hatten anhaben können. […] Ich konnte, obwohl mir die Augen vor Hitze und Müdigkeit brannten, den Teil des Weges verfolgen, der aus dem Dorf in die Wildnis führte. Der Weg war so weiß, daß er in die Innenseiten der Augenlider geritzt schien, sobald ich die Augen schloß. Ich sah auch am Rand der Schlucht den Winkel der weißen Mauer, die mir bereits vom Dach meiner Herberge aus in dem großen, höher gelegenen Dorf, aus dem ich heruntergestiegen war, in den Augen gelegen hatte. Ich hatte sofort nach der Mauer und nach dem Rancho gefragt oder was es sonst war, mit seinem einzelnen, vom Nachthimmel gefallenen Licht, doch niemand hatte mir Auskunft geben können. Ich hatte mich auf den Weg gemacht. Trotz Schwäche und Müdigkeit […] mußte ich selbst herausfinden, was es mit dem Haus auf sich hatte. […] Die Bank, auf der ich ausruhte, war bis jetzt der letzte Punkt meiner Reise, sogar der äußerste westliche Punkt, an den ich jemals auf Erden geraten war. Die Lust auf absonderliche, ausschweifende 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.“ (S. 331 f.)

Mit dem letzten Satz ist der leitende Aspekt der Erzählung angesprochen: die „Heimfahrt“.

Nach dieser Erläuterung setzt die eigentliche Handlung ein. Im Anschluss an einen kurzen Übergang: den Abstieg der Ich-Erzählerin von den Bergen zu einem tieferliegenden Rancho, steuert die Erzählung auf ein einzigartiges Geschehen zu, in der sich Gegenwart und Vergangenheit vermischen. Für eine kurze Zeitspanne sieht sich die Ich-Erzählerin in eine Episode ihres früheren Lebens in Deutschland zurückversetzt: einen Schulausflug zu einer im Rhein gelegenen Insel, der inzwischen mehr als 25 Jahre zurückliegt. Ob es sich um eine Halluzination handelt, bleibt offen.[[9]](#footnote-9) Das Erlebnis endet damit, dass die Ich-Erzählerin über eine Abfolge von „Treppen“ (S. 360 f.) wieder zu dem Punkt zurückkehrt, an dem die Halluzination eingesetzt hat.

 Geschildert wird ein „Ausflug von Toten“.[[10]](#footnote-10) In welcher Gestalt die Ich-Erzählerin an dem Ausflug teilnimmt: ob in ihrer gegenwärtigen oder in verwandelter, verjüngter Gestalt, bleibt unbestimmt.[[11]](#footnote-11) Der Ort, an dem sich das Geschehen vollzieht, ist – ähnlich der Ausgangssituation, konträr jedoch zu der dort vorhandenen Öde – eine ästhetisch stilisierte Wirklichkeitssphäre: eine Landschaft von zarter, heiterer, idyllisch-bukolischer Anmut. Die jungen Mädchen bewegen sich in dieser Umgebung mit unbeschwerter Leichtigkeit. Die Atmosphäre ist berückend, und ihr Zauber löst bei den Anwesenden zeitweilig ein Gefühl grenzenloser Gemeinsamkeit, einer vollständigen Harmonie zwischen Mensch und Natur, aus.[[12]](#footnote-12) – Die „toten Mädchen“ sind die ehemaligen Schulkameradinnen der Ich-Erzählerin; die Stadt, aus der sie gekommen sind und in die sie wieder zurückkehren, ist zweifelsohne Mainz, also die Heimatstadt der Autorin. Der Name wird allerdings nicht genannt.[[13]](#footnote-13) Zeitlich ist die Episode kurz vor dem Ersten Weltkrieg datiert.[[14]](#footnote-14)

Wenig später trifft noch eine Jungenklasse ein. Zwischen den Mädchen und den Jungen entspinnen sich zarte Liebschaften. Die Gestalten bewegen sich in einem imaginären „Arkadien“. Gleichzeitig – mit Hilfe einer rückblickenden, also zeitungleichen Kommentierung – wird beharrlich auf die Existenz und Entwicklung der „tatsächlichen Welt“ hingewiesen: durch Verweis auf die Gründe, aus denen die Liebschaften und Verlobungen scheitern bzw. abrupt enden: In einer Reihe von Fällen durch Tod der jungen Männer im Ersten Weltkrieg, später durch Verfolgung und politische Denunziation.

 Die Mädchen treten in komplex-widersprüchlicher Gestalt in Erscheinung: ihrem Aussehen nach zuerst als Figuren einer lieblich, anmutig, heiter gezeichneten Jugend, in den Erläuterungen ihres nachfolgenden Lebensweges jedoch – aufgrund knapper, spröder Kommentierungen, mit denen die Ich-Erzählerin die persönliche und politische Entwicklung insistierend referiert – als Gestalten einer anderen, hart und krass gezeichneten Welt: der des Nationalsozialismus. Immer wieder wird bei der Beschreibung ihres gegenwärtigen, jugendlichen Aussehens sowohl auf Veränderungen als auch auf konstant bleibende Züge in Verbindung mit ihrem späteren Denken und Handeln hingewiesen. Politisch haben sich die Personen während der nationalsozialistischen Diktatur unterschiedlich verhalten: Der größte Teil repräsentiert die Täter und Mitläufer, der kleinere die Opfer der Diktatur und die Angehörigen der Opposition und des Widerstands. Die Personen, die bei diesem „Ausflug“ aufeinandertreffen, sind gestorben als zivile Opfer des Bombenkriegs oder – die Männer – als Soldaten. Andere jedoch durch Verrat, Verfolgung, Haft und Deportation.

 Über die Faktoren und Umstände, die das halluzinatorische Erlebnis der Ich-Erzählerin auslösen, wird direkt nichts gesagt. Das Geschehen wird nahezu unkommentiert als Übergang von einer Welt in eine andre geschildert. Allerdings liegen die möglichen Ursachen auf der Hand. Sie sind deutlich benannt, so dass an der Absicht der Autorin, auf sie Aufmerksamkeit zu lenken, kaum zu zweifeln ist. Wiederholt wird auf die körperliche Schwäche der Ich-Erzählerin aufgrund einer gerade erst überwundenen langen Krankheit (S. 331, 332, 333) hingewiesen, auf Fieber (S. 333) sowie auf ihre Erschöpfung aufgrund der der brennenden Hitze. Im Laufe der Erzählung erfährt der Leser dazu von verschiedenen persönlichen Belastungen, die ihr die mentale Balance geraubt haben könnten: von der kürzlich erhaltenen Nachricht über den Tod der Eltern durch Deportation sowie vom Tod politischer Freunde. Kurz vor Einsetzen der „Vision“ konstatiert die Ich-Erzählerin zudem eine auffällige Trübung ihrer Augen. Der Leser beobachtet gleichsam die Entwicklung eines Schwächeanfalls: Die Ich-Erzählerin glaubt, dass „Dunst“ oder „Staub“, vielleicht auch eine „Wolke“ (S. 332 ff.), ihr den Sinneseindruck trüben würden. Naheliegend ist auch der Genuss von Pulque, denn die Erzählung setzt mit einem Gespräch vor einer Pulqueria ein. Pulque kann halluzinatorische Wirkungen auslösen.[[15]](#footnote-15) Es wird hier eine Koinzidenz psychischer und physischer Faktoren beschrieben, die eine „überrealistische“ Wirklichkeitswahrnehmung auslösen.

Unter dem Aspekt der literarischen Komposition handelt es sich hier um einen Wechsel zwischen unterschiedlichen Welten, wie es im romantischen Kunstmärchen geschieht. Hinzu kommt das absichtsvolle Spiel mit politischen und autobiografischen Informationen. Das „Kunstmärchen“ verwandelt sich auf diese Weise in einen artistischen politischen Kommentar.

Eine weitere spezielle Kunstfertigkeit, die die Erzählung auszeichnet, besteht darin, dass der Schilderung des Ortes und des Geschehens eine spezielle mythologische Struktur unterlegt ist. Es handelt sich um einen „Abstieg in den Hades“, die Darstellung einer Katabasis. – Wie bereits dargestellt, setzt die Erzählung mit der Antwort ein, die die Ich-Erzählerin an ihr Gegenüber auf die Frage nach ihrer Herkunft gibt. Diese Frage: „Wer bist du? Woher kommst du?“, muss in der Orphik die Seele des Verstorbenen beantworten, um das Wasser der Mnemosyne zu trinken und so aus dem Kreislauf der Wiedergeburt auszubrechen.[[16]](#footnote-16) Bei Anna Seghers ist aus der Antwort ist zu erfahren, dass die Ich-Erzählerin „von viel weiter her. Aus Europa“ kommt (S. 331) und jetzt den „äußerste[n] westliche[n] Punkt“ erreicht hat, an den sie „jemals auf Erden geraten“ sei (S. 332), dass jedoch die „Lust auf absonderliche, ausschweifende Unternehmungen“, die sie in früherer Zeit beunruhigt habe, jetzt „längst […] bis zum Überdruß“ gestillt sei und es nur noch „eine einzige Unternehmung“ gäbe, die sie anspornen könne: „die Heimfahrt“ (ebd.). Auch das ist ein Teil der Motivik des „Abstiegs in den Hades“. Der „äußerste westliche Punkt […] Erden“, von dem die Ich-Erzählerin spricht, ist einer der Orte, an dem im antiken Mythos der Hades lokalisiert wird.[[17]](#footnote-17) Das Hades-Motiv ist zudem traditionell mit dem Motiv der „Heimfahrt“ verknüpft: Im antiken Mythos konnte Odysseus erst dann in die Heimat zurückkehren, nachdem er zuvor in den Hades hinabgestiegen war. Wie Odysseus wird zudem die Ich-Erzählerin bei ihrer Rückkehr die Heimat nicht unversehrt vorfinden, sondern wird auf eine zerstörte Ordnung, auf „Elend“, treffen.[[18]](#footnote-18)

 In der nachfolgenden Erzählsequenz wird ein Teil der Vorgeschichte rekapituliert. Man erfährt aus diesem Bericht, dass die Ich-Erzählerin zu ihrem Ausflug durch eine in der Tiefe liegende, auffällig weiße Mauer veranlasst worden ist, Teil, wie sie vermutet, eines Ranchos „mit seinem einzelnen, vom Nachthimmel [!] gefallenen Licht“. Weder über das Gebäude noch über das Licht habe man ihr in ihrer Herberge Auskunft geben können – ein Umstand, der dem Unternehmen erneut einen geheimnisvollen Zug verleiht. Das Licht, eigentlich ein Stern, ist ein *Wegzeichen.* Sowohl die weiße Farbe der Mauer als auch das Wegzeichen gehören der Sphäre des „Wunderbaren“ an. – Anschließend schildert die Erzählerin, dass der Weg hinab „so weiß“ gewesen sei, „daß er in die Innenseiten der Augenlider geritzt schien (S. 332). – An dieser Stelle ist die Genauigkeit der Formulierung bemerkenswert. Erst durch die Genauigkeit wird die Formulierung doppelsinnig. Letztlich bleibt also offen, ob sich der „Abstieg“ *innerhalb* oder *außerhalb* der Psyche vollzieht: ob es sich um einen tatsächlichen oder um einen *imaginierten* Abstieg handelt.

 In die Erzählung fließt ein subtiler metaphysischer Grundzug ein, der mehrfach wieder aufgenommen wird. Die Ich-Erzählerin geht an dem schweigend sinnierenden Wirt der Pulqueria vorbei – „ihn lockten weder das Dorf noch die Berge, er starrte bewegungslos das einzige an, was ihm unermeßliche Rätsel aufgab: das vollkommene Nichts“ (S. 331) – und an seinem Hund, den man innerhalb der Motivik der Katabasis als Zerberus identifiziert, steigt tiefer – wobei auch hier aufgrund der Wortwahl nicht sicher ist, ob die Ich-Erzählerin sich dem Gegenstand oder der Gegenstand sich ihr nähert: „Die weiße Mauer rückte näher“ (S. 333) – und gelangt an ein auffällig geformtes Eingangsportal, das mit einem Wappen geschmückt ist, das ihr „bekannt“ vorkommt. Sie merkt an, dass das einzelne Licht gestern Abend, „wenn es *keine Täuschung* gewesen war“ (ebd.; Hervorhebung – F.T.), dem „Hofhüter“ gehört haben muss. Sie tritt „in das leere Tor“ und hört jetzt „inwendig“ – eine erneut doppelsinnige Formulierung – zu ihrem Erstaunen ein „leichtes, regelmäßiges Knarren“: wie sich später zeigt, das Geräusch einer Schaukel. Das zuvor bereits wahrgenommene Grün ist jetzt sogar zu riechen.[[19]](#footnote-19) Bei der Ich-Erzählerin erwacht jetzt die Neugierde, und sie *läuft* [!] „durch das Tor“ (S. 333).

 Das Einsetzen der Bewegung bezeichnet die Wende innerhalb des Erzählvorganges. Die zuvor beschriebene Müdigkeit ist unversehens abgestreift; der Bewegungsdrang, der von jetzt an überwiegt, ist der der „Jugend“. Im selben Augenblick ruft eine Stimme: „Netty!“ Diesen Namen hat die Ich-Erzählerin seit ihrer Schulzeit nicht mehr gehört. Offensichtlich absichtsvoll – um erneut den Anschein autobiobiografischen Erzählens zu unterstützen – wird der Mädchenname der *Autorin* genannt.[[20]](#footnote-20) Auch hier, bei dem „vergessenen“, „verlorenen“ Namen, der die Kraft besitzt, „gesund“ zu machen (S. 334), handelt es sich um ein Märchenmotiv, das jedoch zugleich mit einer psychologischen Motivierung unterlegt ist. – Die Ich-Erzählerin ist damit wieder in ihre Jugend zurückgekehrt, in die Situation des bereits erwähnten Ausflugs auf dem Rhein. Das auffällige Geräusch identifiziert sie jetzt als das Knarren einer Schaukel, auf der ihre zwei besten Schulfreundinnen, Marianne und Leni, sitzen.[[21]](#footnote-21)

 Sogar die nachfolgende, ungemein persönlich anmutende Episode: der spontane Griff nach den Zöpfen, mit dem sich die Ich-Erzählerin vergewissern will, dass man ihr im Krankenhaus, nach dem erwähnten Unfall, nicht das Haar abgeschnitten hat, ist letztlich – sehr viel plausibler als die autobiografische Deutung – mythologisch motiviert. Die *Aeneis* erklärt, dass Dido solange nicht tot ist, wie ihr die Haare noch nicht abgeschnitten sind: als Opfergabe an Pluto. Erst nach dem Abschneiden der Haare kann sie in den Hades eingehen.[[22]](#footnote-22) Mit dem Griff nach den Zöpfen vergewissert sich die Ich-Erzählerin also, dass sie noch lebt. – Mit der traditionellen Motivik der antiken Hades-Darstellungen ist im Übrigen durchaus vereinbar, dass die Toten noch ihre jugendliche Gestalt besitzen. In der *Odyssee* z.B. treten die Toten dem Besucher in der Gestalt gegenüber, in der er sie in Erinnerung hat. Sie sind nicht oder nur unwesentlich gealtert. Auch ein weiteres Motiv ist von Bedeutung: Odysseus trifft im Hades gleich zu Anfang auf die „anmutigen Bräute“ – so wie die Ich-Erzählerinnen auf ihre Schulkameradinnen trifft. Auffällig ist ferner, dass der Hades innerhalb der Erzählung *nicht* der Ort des Strafgerichts ist. „Verrat“ und „Schuld“ werden zwar benannt und beschrieben, aber Urteile im eigentlichen Sinne nicht gefällt.

 Die verschiedenen Motive und Figurationen der Erzählung wiederholen z.T. spielerisch analoge Szenen und Motive der „Moderne“. Das Knarren der Schaukel erinnert z.B. an den Duft der Madeleine bei Proust, die Angleichung der Ich-Erzählerin an Odysseus an die Titelgestalt in Joyce‘ *Ulysses*, die ungewöhnliche Wortbildung „Hofhüter“ an den „Türhüter“ Kafkas. Die „Türhüterlegende“ wird bekanntlich schon in *Transit* erzählt.[[23]](#footnote-23)

An der Schilderung der unverhofften Wiederbegegnung mit den ehemaligen Klassenkameradinnen fällt die gleichbleibende Präzision auf, mit der die Ich-Erzählerin detailreich dem Leser das äußere Erscheinungsbild jeder einzelnen Person vermittelt und ihn ebenso über das Verhalten dieser Person in den nachfolgenden Jahren, vor allem während der Zeit des Dritten Reiches, in Kenntnis setzt. Beim Leser entsteht so der Eindruck, dass eine unbestechliche Instanz hier nüchtern Bilanz zieht. – Ein charakteristisches Beispiel stellen die Porträts von Leni und Marianne dar. Gemeinsam sitzen beide auf einer Schaukel, deren Knarren die Ich-Erzählerin durch das Tor gelockt hat. Ohne Übergang, im Fortgang eines einheitlichen sprachlichen Duktus, vermischen sich dabei differente Zeitebenen und konträre, erschreckende Mitteilungen. Der Ausgangspunkt ist in beiden Fälle die jeweilige Physiognomie. Sowohl Leni als auch Marianne sind außerordentlich hübsche Mädchen, die „besten Schulfreundinnen“ der Ich-Erzählerinnen. Trotzdem entwickeln sich ihre Lebenswege in völlig konträrer Form:

„Auf jedem Ende der Schaukel ritt ein Mädchen, meine besten Schulfreundinnen. Leni stemmte sich kräftig mit ihren großen Füßen ab, die in eckigen Knopfschuhen steckten. Mir fiel ein, daß sie immer die Schuhe eines älteren Bruders erbte. Der Bruder war freilich schon im Herbst 1914 im ersten Weltkrieg gefallen. Ich wunderte mich zugleich, wieso man Leni gar keine Spur von den grimmigen Vorfällen anmerkte, die ihr Leben verdorben hatten. Ihr Gesicht war so glatt und blank wie ein frischer Apfel, und nicht der geringste Rest war darin, nicht die geringste Narbe von den Schlägen, die ihr Gestapo bei der Verhaftung versetzt hatte, als sie sich weigerte, über ihren Mann auszusagen. Ihr dicker Mozartzopf stand beim Schaukeln stark vom Nacken ab. 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 in ihrer Stirn, in ihrem sonst spiegelglatten und runden Apfelgesicht, von allen Gelegenheiten, von schwierigen Ballspielen und Wettschwimmen und Klassenausätzen und später auch bei erregten Versammlungen und beim Flugblätterverteilen. Ich hatte dieselbe Falte zwischen ihren Brauen zuletzt gesehen, als ich zu Hitlers Zeit, kurz vor der endgültigen Flucht, in meiner Vaterstadt meine Freunde zum letztenmal traf. Sie hatte sie 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 auch sicher Brauen und Mund verzogen, als man sie gleich darauf selber verhaftete. Die Falte in ihrer Stirn […] wurde zu einem ständigen Merkmal, als man sie im Frauenkonzentrationslager im zweiten Winter dieses Krieges langsam, aber sicher an Hunger zugrunde gehen ließ. Ich wunderte mich, wieso ich ihren Kopf, der durch das breite Band um den Mozartzopf beschattet war, bisweilen vergessen konnte, wo ich doch sicher war, daß sie selbst im Tod ihr Apfelgesicht mit der eingekerbten Stirn behalten hatte.“ (S. 335)

Das Gegenbild und Leni ist Marianne. Mariannes berückende Anmut verdeckt bei der Ich-Erzählerin für Momente das Erschrecken über das, was sie über Mariannes Verhalten im Dritten Reich weiß:

„Auf der anderen Schaukelseite hockte Marianne, das hübscheste Mädchen der Klasse, die hohen dünnen Beine vor sich auf dem Brett verschränkt. Sie hatte die aschblonden Zöpfe in Kringeln über die Ohren gesteckt. In ihrem Gesicht, so edel und regelmäßig geschnitten wie die Gesichter der steinernen Mädchenfiguren aus dem Mittelalter im Dom von Marburg [vermutlich recte: Magdeburg], war nichts zu sehen als Heiterkeit und Anmut. Man sah ihr ebensowenig wie einer Blume Zeichen von Herzlosigkeit an, von Verschulden oder Gewissenskälte. Ich selbst vergaß sofort alles, was ich über sie wußte, und freute mich ihres Anblicks. Durch ihren stracksen mageren Körper lief jedesmal ein Ruck, wenn sie, ohne sich abzustoßen, den Schwung der Schaukel verstärkte. Sie sah aus, als ob sie auch mühelos abfliegen könnte […].

[…] Mir kam jetzt alles unmöglich vor, was man mir über die beiden erzählt und geschrieben hatte. Wenn Marianne so vorsichtig die Schaukel für Leni festhielt und ihr mit soviel Freundschaft und soviel Behutsamkeit die Halme aus dem Haar zupfte und sogar ihren Arm um Lenis Hals schlang, dann konnte sie sich unmöglich mit kalten Worten später schroff weigern, Leni einen Freundschaftsdienst zu tun. Sie konnte unmöglich die Antwort über die Lippen bringen, sie kümmere sich nicht um ein Mädchen, das irgendwann, irgendwo einmal zufällig in ihre Klasse gegangen sei. Ein jeder Pfennig, an Leni und deren Familie gewandt, sei herausgeworfen, ein Betrug am Staat. Die Gestapobeamten, die nacheinander beide Eltern verhaftet hatten, erklärten vor den Nachbarn, das schutzlos zurückgebliebene Kind der Leni gehöre sofort in ein nationalsozialistisches Erziehungsheim. Darauf fingen Nachbarsfrauen das Kind am Spielplatz ab und hielten es versteckt, damit es nach Berlin zu Verwandten des Vaters fahren könnte. Sie liefen, um Reisegeld zu leihen, zu Marianne […]. Doch Marianne weigerte sich und fügte hinzu, ihr eigener Mann sei ein hoher Nazibeamter, und Leni samt ihrem Mann seien zu Recht arretiert, weil sie sich gegen Hitler vergangen hätten. Die Frauen fürchten sich, sie würden noch selbst der Gestapo angezeigt.“ (S. 335 ff.)

Zwei unterschiedliche zeitliche Ebenen: das gegenwärtige Wissen der Ich-Erzählerin und das Erleben des aktuellen Momentes: des präsenten Bildes, verschränken sich. Erzählerisch ist der Vorgang subtil in die Thematik des „Abstiegs in den Hades“ einbezogen.

 Das Erlebnis endet damit, dass die Ich-Erzählerin mit ihrer Schulklasse und ihren Lehrerinnen auf einem Dampfer zurückfährt. Die Stadt ist, wie die Ich-Erzählerin zu ihrer Verwunderung wahrnimmt, *nicht* durch Bombardements zerstört, obwohl darüber in den Zeitungen berichtet worden ist.[[24]](#footnote-24) Stattdessen ist sie „unversehrt und vertraut gleich längst untergegangenen Orten in Märchen und Liedern“ (S. 355). Mit fühlbarer Beklemmung betritt sie ihr Elternhaus, sieht dort ihre Mutter – die, was sie erneut überrascht, in diesem Moment „viel jünger [ist] als ich“ (S. 360) und weniger graue Haare hat als sie selber. Auch bei wiederholtem Versuch gelingt es ihr jedoch nicht, ihre Mutter zu umarmen.[[25]](#footnote-25) Plötzlich macht sich wieder die am Anfang der Erzählung mehrfach erwähnte körperliche Schwäche bemerkbar. Die Ich-Erzählerin vermag nicht einmal mehr, die Treppe zur elterlichen Wohnung hinaufzusteigen.

 Mit dem Erreichen der elterlichen Wohnung beginnen sich die situativen Merkmale ein zweites Mal zu verändern. Die Entwicklung setzt damit ein, dass die Ich-Erzählerin ein ungewöhnlich starkes Wehen des Abendwindes an ihren Schläfen spürt. Dieser Reiz löst den Zauber. Es folgen Wahrnehmungen, die in gleicher Weise beiden Erlebnissphären: sowohl der des „Schulausflugs“ als auch der des „Ausflugs zum Rancho“, zuzuordnen sind: Die Färbung der Rotdornbäume wird allmählich ebenso „sonnenrot“ wie das Rot der anfangs beschriebenen Pfefferbäume, und kurz darauf hört die Ich-Erzählerin das abendlich-betriebsame Backen von „Pfannkuchen“ (S. 361), wundert sich jedoch, dass die Pfannkuchen „zwischen zwei Händen“ plattgeschlagen werden (ebd.). Es sind mexikanische Tortillas und nicht rheinische Pfannkuchen. Von diesem Zeitpunkt an tritt die Atmosphäre der Heimatstadt allmählich in den Hintergrund, und Atmosphäre und Landschaft Mexikos werden wieder dominant. Es tauchen Truthähne auf, danach die bereits am Anfang der Erzählung beschriebenen Orgelkakteen. Die Bewegung, die als Treppensteigen zur elterlichen Wohnung begonnen hatte, verwandelt sich in den Aufstieg zurück zum Ausgangspunkt der Erzählung, der Pulqueria.

 Im „Aufstieg über Treppen“ verschmilzt die fingierte autobiografische Erzählkomponente erneut mit der „märchenhaften“, hier deutlich symbolistischen Komponente. Die „Treppen“ sind eines der klassischen Motive des Symbolismus. Zerberus ist nunmehr weggelaufen. Damit mündet die Erzählung in eine unauffällige, wenngleich exotisch ‚normale‘ Alltagskonstellation ein.

 *Ein* Element aus der Sphäre des Erlebten bringt die Ich-Erzählerin jedoch in die bisherige Umgebung mit: den Auftrag ihrer Lehrerin, einen Bericht über den Schulausflug zu schreiben. Die verschlüsselte *kunsttheoretische* Symbolik dieses Auftrags ist nicht zu übersehen – ebenso wie die programmatische Bedeutung der Versicherung, dass sie den Auftrag umgehend erfüllen werde. Die Ich-Erzählerin ist als „Sehende“ und als Berichterstatterin, also *als Künstlerin*, in die Unterwelt gestiegen. Auf die Schärfe des Blicks wird im Text wiederholt hingewiesen – paradoxerweise oft in Zusammenhang mit Nebel oder Trübungen, die aber, was die Ich-Erzählerin als erstaunliches Phänomen registriert, die klare Wahrnehmung (S. 343) nicht beeinträchtigen. Dieses Motiv ist mit Blick auf Gestalten wie Teiresias, den „blinden Seher“, oder die Sibylle von Cumae zu verstehen, die bei Vergil den Äneas in die Unterwelt geleitet. Den Sybillen ist in der Antike die Gabe der Weissagung gegeben.[[26]](#footnote-26)

1. Thomas Mann spricht z.B. mit Blick auf die Romane *Der Atem* und *Empfang bei der Welt* seines Bruders Heinrich von einem speziellen „Greisenavantgardismus“. [↑](#footnote-ref-1)
2. Dominant sind verständlicherweise die traditionellen Formen autobiografischer Literatur. – Ich werde auf diese Variante an anderer Stelle näher eingehen. [↑](#footnote-ref-2)
3. Künstlerische Orientierungspunkte sind vor allem E. T. A. Hoffmann und Heine. [↑](#footnote-ref-3)
4. Die Analyse geht auf eine Arbeit zurück, die ich 1994 in Zusammenarbeit mit einer studentischen Arbeitsgruppe verfasst habe: Anna-Seghers-Arbeitsgruppe Hamburg [Frithjof Trapp, Claudia Geike, Marion Goodaire, Christine Kellmann, Annegret Lemmer, Kerstin Lorenzen, Klaus Lübeck, Christa Ratai, Stephanie Rosbiegal, Irene Stein, Nicole Suhl, Elisabeth Wendorff]: Anna Seghers‘ Erzählung „Der Ausflug der toten Mädchen“. – In: *Exil* 15 (1995), H. 1, S. 65 - 74. [↑](#footnote-ref-4)
5. Die Seitenangaben im Text folgen Bd. IX der *Gesammelten Werke in Einzelausgaben: Erzählungen 1926 – 1944.* Berlin (DDR) 1977, hier S. 331. [↑](#footnote-ref-5)
6. Zum Mexiko-Bezug und zur autobiografischen Deutung vgl. insbesondere Fritz Pohle: Vorbereitung für die nächste Deutschstunde und mehr: „Der Ausflug der toten Mädchen“ (1943/44). – In: *Argonautenschiff.* Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft Berlin und Mainz e.V. 1 (1992), S. 41 – 49. [↑](#footnote-ref-6)
7. Ob es sich um einen Erzähler oder eine Erzähler*in* handelt, ist immer noch nicht geklärt. [↑](#footnote-ref-7)
8. Zur Biografie von Anna Seghers vgl. Christiane Zehl Romero: *Anna Seghers.* Eine Biographie. 1900 – 1947. Berlin 2000. [↑](#footnote-ref-8)
9. Im Text wird die Erscheinung als „Fata Morgana“ (S. 332) bezeichnet. [↑](#footnote-ref-9)
10. Diese Deutung wird dem Leser durch den Titel der Erzählung vorgegeben. Die Struktur des Textes bleibt damit trotzdem einstweilen noch im Unklare. [↑](#footnote-ref-10)
11. Auf den ersten Blick scheint die Tatsache, dass die Ich-Erzählerin Urteile über die Personen abgibt, die an diesem Ausflug teilnehmen und sie die Rezipienten über das Schicksal dieser Personen informiert, dafür zu sprechen, dass sie *in ihrer aktuellen Gestalt* an dem Ausflug teilnimmt, ebenso der Hinweis, dass die Mutter bei der Rückkehr „viel jünger als ich“ ist (S. 360). Andererseits legen Details: die Erwähnung des Namens „Netty“ und der jugendlichen Zöpfe, vor allem aber das Gefühl überwältigender Harmonie („Marianne und Leni und ich, wir hatten alle drei unsere Arme ineinander verschränkt in einer Verbundenheit, die einfach zu der großen Verbundenheit alles Irdischen unter der Sonne gehörte“; S. 354) implizit nahe, dass sich die Ich-Erzählerin hier in verjüngter Gestalt sieht. Diese Ambivalenz ist augenscheinlich Teil der absichtsvoll „phantastisch“ gestalten Erzählstruktur. Die eigentliche Basis des Textes ist nicht die dargestellte Wirklichkeit, sondern die sprachliche Form der Erzählstruktur. [↑](#footnote-ref-11)
12. Die Bukolik der hier geschilderten Landschaft entspricht den Landschaftsdarstellungen auf Bildern von Watteau. [↑](#footnote-ref-12)
13. Der Name „Mainz“ fällt erst später (S. 349) und in einem anderen Zusammenhang. [↑](#footnote-ref-13)
14. Angesichts des Geburtsdatums der Autorin: 1900, ergeben sich Probleme hinsichtlich einer durchgehend autobiografischen Deutung. Unterstellt man ein Alter der Mädchen von 16, 17 Jahren, kann der Ausflug nicht mehr *vor* dem Ersten Weltkrieg stattgefunden haben. Anna Seghers trug zur Zeit der Niederschrift der Erzählung auch nicht mehr Zöpfe, wie es die Erzählung suggeriert (S. 334). Naheliegender ist deshalb die Vermutung, dass hier ein „pseudo-autobiografischer“ bzw. ein *fingierter* autobiografischer Erzählstil vorliegt. [↑](#footnote-ref-14)
15. In E. T. A. Hoffmanns „Märchen aus der neuen Zeit“ *Der goldne Topf* führt der Konrektor Paulmann das phantastische Erlebnis, das Anselmus, der Registrator Heerbrand und er gehabt haben, im Nachhinein auf genossenen Punsch zurück (Elfte Vigilie). Gleich zu Beginn der Erzählung wird Anselmus von einem „Bürger“ unterstellt, dass er „betrunken“ sei. [↑](#footnote-ref-15)
16. Vgl. Albrecht Dieterich: *Nekyia.* Beiträge zur Erklärung der neuentdeckten Petrusapokalypse. 2. Aufl. Leipzig/Berllin 1913, S. 107 f. – Vgl. die Ausweitung der Argumentation bei Michael Winkler: *Nekya - Kritische Beschreibung einer Struktmetapher der deutschen Prosa der vierziger Jahre. –* In: Alexander Stephan/Hans Wagener: *Schreiben im Exil: Zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur 1933 – 1945.* Bonn 1985, S. 54 – 70. [↑](#footnote-ref-16)
17. Vgl. Friedrich Georg Jünger: *Griechische Mythen.* 4. Aufl. Frankfurt a.M. 1994, S. 260. Der „Nebel“ und der „Dunst“, die mehrfach in der Erzählung Erwähnung finden, sind ebenfalls mythologisch zu deuten: Sie sind Eigenarten des Landes der Kimmerier, die in Nebeln und in Dunkelheit in unmittelbarer Nähe des Hades leben; vgl. Homer: *Odyssee*, 11. Gesang. [↑](#footnote-ref-17)
18. So die Weissagung von Teiresias (ebd.). [↑](#footnote-ref-18)
19. Das Knarren der Schaukel und der Duft an jungem Grün sind die zentralen sinnlichen Erfahrungen der Kindheit. Sie haben die gleiche Bedeutung wie bei Proust der Duft der Madeleine. [↑](#footnote-ref-19)
20. Der Geburtsname der Autorin, die als „Anna Seghers“ bekannt ist, ist Netty Reiling. [↑](#footnote-ref-20)
21. Die Mädchen bilden, was für die mythologische Strukturierung von Bedeutung ist, eine Dreiergruppe, eine „Triade“. [↑](#footnote-ref-21)
22. Vergli: *Aeneis*, 4. Buch, V. 696 ff. [↑](#footnote-ref-22)
23. Anna Seghers hat schon frühzeitig Kafka gelesen. Erstausgaben verschiedener früher Erzählungen befinden sich im Anna-Seghers-Nachlass (Berlin). [↑](#footnote-ref-23)
24. Dies ist einer der vielen Belege dafür, dass sich die Wahrnehmungssphäre des „Schulausflugs“ und die des einer völlig anderen Zeitstufe zugehörigen „Ausflugs zum Rancho“ teilweise direkt überlagern und ineinander übergehen. [↑](#footnote-ref-24)
25. Auch Odysseus versucht im Hades dreimal vergeblich, seine Mutter zu umarmen. [↑](#footnote-ref-25)
26. Zur Temporalstruktur des Textes s. Teil IV des in der Zeitschrift *Exil* (Anm. 4) erschienenen Aufsatzes. [↑](#footnote-ref-26)