

1688584

Literatur und Literaturunterricht  
in der Moderne

Herausgegeben von  
NORBERT OELLERS

AY Germ  
AY  
D2

Universität Tübingen  
NEUPHIL. FAKULTÄT  
BIBLIOTHEK

1760/89

MAX NIEMEYER VERLAG  
TÜBINGEN 1988



valenz hervor, die den  
etischen Normen wie  
gesamt kennzeichnet:  
Zwiespältigkeit hatte  
gebenen, dem Vorbild-  
emanzipieren, bis ein  
r Kritiker formuliert:

Bernhard Greiner (Freiburg)

## Subjekt und Symbol: Anna Seghers' literarische Diskursbegründung

„Wer ist Seghers?“, fragte 1928 der ‚Börsen-Courier‘,<sup>1</sup> als dem Träger dieses Namens, der unter den Erzählungen ‚Grubetsch‘ und ‚Aufstand der Fischer von St. Barbara‘ gestanden hatte, der Kleist-Preis zuerkannt worden war. Wir wissen: ‚Anna Seghers‘ ist ein Pseudonym, ein Zeichen, das auf ein breites und vielfältiges Corpus von Texten verweist, zugleich auf die historische Person Netty Reiling. Mit solchem Verständnis des Pseudonyms denken wir Autorschaft wie üblich in der Relation Autor-Werk, Subjekt-Objekt. Das aber führt hier in die Irre. Denn das Zeichen ‚Anna Seghers‘ führt nicht auf eine reale Person als das Bezeichnete, sondern auf einen Text, d.h. wieder auf eine Ordnung von Zeichen als seinen Ursprung.

Der Name ‚Anna Seghers‘ erscheint erstmals 1924 über der Erzählung ‚Die Toten auf der Insel Djal‘, abgedruckt in der Weihnachtsausgabe der ‚Frankfurter Zeitung‘. Die Erzählerin stellt darin durch gemeinsamen Familiennamen eine Verbindung zur Hauptfigur der Welt des Textes her. Der Protagonist heißt Jan Seghers, die Erzählung hat den Untertitel ‚Sage aus dem Holländischen. Nacherzählt von Antje Seghers‘.<sup>2</sup> Die Autorin ‚Anna Seghers‘ leitet sich von einer Textfigur ab, aus einem Text tritt sie ins Leben. Ein halbes Jahrhundert später interpretiert sie diese Abkunft eindeutig, als es der Text selbst erlaubt, erklärt sie sich zur Enkelin der Gestalt des Textes:

Ich schrieb und veröffentlichte doch schon kleine Geschichten vor dem ‚Aufstand der Fischer‘. Darunter war eine ... grausliche Geschichte von einem holländischen Kapitän. Ich schrieb sie in der Ich-Form, als ob dieser Kapitän mein Großvater war. Ich mußte ihm ja auch einen Namen geben. Auf der Suche nach einem holländischen Namen kam ich auf Seghers, das ist ein Grafiker aus der Rembrandt-Zeit; wahrscheinlich ging mir das als Lautverbindung durch den Kopf. Nun mußte ich die Geschichte ja irgendwie zeichnen, und da dachte ich mir, als Enkelin des Alten müßte ich mich auch Seghers nennen ...<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Hans Sahl, Ein neuer Erzähler (Rez. zu ‚Grubetsch‘ und ‚Aufstand der Fischer von St. Barbara‘). In: Berliner Börsen-Courier 531, 1928.

<sup>2</sup> Der Text ist wiederabgedruckt in: Blätter der Carl-Zuckmayer-Gesellschaft, 6, 1980; zum Autorennamen ebd. der Hinweis S. 223. Auf die Bedeutung dieses ersten veröffentlichten Textes bin ich in dem Aufsatz eingegangen: *Sujet barré und Sprache des Begehrens: die Autorschaft ‚Anna Seghers‘*. In: Bernhard Greiner, *Literatur der DDR in neuer Sicht. Studien und Interpretationen*. Frankfurt 1986 (Erstveröffentlichung 1983). Die damalige Interpretation war psychoanalytisch orientiert, die vorliegende verfolgt demgegenüber ein diskursanalytisches Interesse.

<sup>3</sup> Christa Wolf, *Bei Anna Seghers*. In: Wolf, *Lesen und Schreiben*. Neue Sammlung. Darmstadt 1980. S. 144.

Aus einem Text entsteht ein Zeichen, das sich das Leben Netty Reilings aneignet. Nun verweist ein Erzähler, der sich in einem Text artikuliert, nie genau auf den realen Schriftsteller, sondern auf ein alter ego. Entsprechend formuliert Foucault in seinem Aufsatz ‚Was ist ein Autor?‘:

Es wäre also ebenso falsch, wollte man den Autor beim wirklichen Schriftsteller oder auch beim fiktionalen Sprecher suchen; die Funktion Autor vollzieht sich gerade in diesem Bruch – in dieser Trennung und dieser Distanz.<sup>4</sup>

Der ‚Funktion Autor‘ oder ‚Autorschaft‘ gibt der Text ‚Die Toten auf der Insel Djal‘ den Namen ‚Anna Seghers‘. Indem er so die Autorschaft ‚Anna Seghers‘ begründet, bestimmt er zugleich den ‚Bruch‘, von dem Foucault spricht, die Trennung und Distanz zur realen Schriftstellerin und fiktiven Sprecherin. Der Text gestaltet die Regeln, nach denen der Diskurs der Autorschaft ‚Anna Seghers‘ sich vollzieht, d.h., nach denen die Zuschreibung zwischen Autor und Text erfolgt, ebenso die zwischen Text als Ordnung der Zeichen und Leben als historischer Wirklichkeit einschließend die der Leser. So ist er ein diskursbegründender Text. Der Zugang zu Anna Seghers, der nachfolgend versucht wird, stellt Texte dieser Art ins Zentrum, betreibt derart *Diskursanalyse*.<sup>5</sup>

Den rätselhaften Weg vom Text zum Leben gestaltet der hier zur Debatte stehende Text gleich mehrfach. Er knüpft ein Familienband zwischen Figur und Autorin und macht darüber hinaus diesen Weg vom Text zum Leben auf mehreren Ebenen zum zentralen Geschehen. Der Protagonist Jan Seghers, ein „wilder Teufel“,<sup>6</sup> Pfarrer auf der Insel, ist aus einem Text – er führt seinen Besucher zu einem Grabstein, auf dem sein Name steht – ins Leben gelangt. Er habe, so erklärt er, nach seinem Tode Gott so lange bestürmt, bis dieser ihn in seiner alten Gestalt wieder ins Leben gelassen habe. Die Grenze zwischen Leben und Tod, die Grundopposition, aus der sich alle anderen Oppositionen ableiten, war für ihn aufhebbar, sie ist insgesamt auf dieser Insel noch nicht ganz sicher: die begrabenen Seeleute werfen ihre Grabsteine wieder um, strecken Hände aus dem Grab und tauchen als Revenants wieder auf. Die „wildere, großartigere Wollust“<sup>7</sup> des Pfarrers Jan Seghers aber besteht darin, Leben (die an der Insel zerschellten Seeleute, die auch im Grab keine Ruhe geben wollen) in Text (d.i. in Namen auf Grabsteinen) zu verwandeln, für Ruhe in den Gräbern zu sorgen, so mit den Texten auf den Gräbern endgültig die Opposition von Leben und Tod durchzusetzen.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Michel Foucault, Was ist ein Autor? (Qu'est-ce qu'un auteur?) In: Foucault, Schriften zur Literatur. Übers. von Karin von Hofer. Frankfurt 1979. S. 22.

<sup>5</sup> Zum Begriff des Diskurses und der Diskursanalyse: Michel Foucault, Die Ordnung des Diskurses (L'ordre du discours). Übers. von W. Seitter. Frankfurt 1977; Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik. Hg. von Friedrich A. Kittler und Horst Turk. (Insbes. Kap. ‚Einleitung‘, S. 9-44), ferner die von F.A. Kittler u.a. hgg. Zeitschrift ‚Diskursanalysen‘ 1987ff.

<sup>6</sup> Vgl. Seghers, Die Toten auf der Insel Djal, s. Anm. 2, S. 223: „Er hätte der Leibhaftige sein mögen, wenn er nicht gerade der Pfarrer von Djal gewesen wäre.“

<sup>7</sup> Seghers, Die Toten auf der Insel Djal, s. Anm. 2, S. 223.

<sup>8</sup> Vgl. Seghers, Die Toten auf der Insel Djal, s. Anm. 2, S. 224: „Der Pfarrer war aber der Ansicht, daß ein Christ, auch wenn er tot ist, nicht mit Fisch und allerhand Aas, zwischen Algen und Korallen herumlungern darf, sondern unter die Erde gehört und ein Kreuz oben-

Über einer Welt des Chaos, für das die Grundopposition Leben/Tod noch nicht gilt, errichtet der Pfarrer das Prinzip der Grenze, der Unterscheidung, damit des Zeichens<sup>9</sup> – er ist der Herr der Zeichen. So gewinnt er eine mythische Dimension. Was er aber beendet, an dem hat er – noch – teil, auf der Ebene der Handlung, da er ja vom Text auf dem Stein ins Leben zurückzukehren vermochte, auf der Ebene der Selbstreflexion der Geschichte, insofern deren Handlung im Zitieren eines anderen Textes vorankommt, mit dem wieder die Trennung von Tod und Leben, von Zeichen und Wirklichkeit aufgehoben wird. Der Pfarrer liest die Bibel:

„Und es ging ein Brief an die Gemeinde von Laodicea“ sagte er zum dritten Mal laut vor sich hin und schlug auf den Tisch; denn aus irgendeinem Grunde schien ihm diese Stelle besonders wohlklingend und eine Zierde des Neuen Testaments zu sein ...<sup>10</sup>

Der Satz spielt auf die Offenbarung des Johannes an (Off. 3,14ff.), worin eine Stimme zu schreiben befiehlt, die sich mit den Worten einführt:

Ich war tot, und siehe ich bin lebendig von Ewigkeit zu Ewigkeit und habe die Schlüssel der Hölle und des Todes ... (Off. 1,18).

Der Gemeinde von Laodicea aber soll u.a. geschrieben werden:

Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an. So jemand meine Stimme hören wird und die Tür auf tun, zu dem werde ich eingehen und das Abendmahl mit ihm halten und er mit mir. (Off. 3,20)

Worauf die Bibelstelle anspielt, die der Pfarrer zitiert, eben das geschieht. Die Stimme des Pfarrers wird gehört, die Tür tut sich auf, er ist mit einem Besucher konfrontiert, der zuletzt verlangen wird, daß der Pfarrer für ihn ins Grab steige. Die Bibelstelle weist auf Rückkehr vom Tod ins Leben, auf Lebendig-Werden des Wortes: auf der Ebene der Handlung steht das zwischen Pfarrer und Besucher zur Debatte, in der mitgeteilten Vorgeschichte des Pfarrers ist es schon vollzogen, die Erzählung insgesamt wiederholt es nochmals, da sie die Autorschaft ‚Anna Seghers‘ hervorbringt.

Der Protagonist der Erzählung, Jan Seghers, hat – noch – teil an einer Welt, in der die Unterscheidung von Tod und Leben, von Zeichen (Geschriebenem) und Wirklichkeit, nicht sicher ist. Zugleich ist er die Instanz, die auf Trennung, auf Unterscheidung besteht, die mit der Herrschaft der Zeichen das Chaos der durchlässigen Oppositionen beendet. Von dem Geschlecht dieses Seghers aber leitet sich die Autorschaft ‚Anna Seghers‘ ab, die der Text begründet. Es war wenig ergiebig, Aufschluß über sie durch einen Blick auf Leben und Werk des Malers Hercules Seghers zu erhoffen, von dem

drauf“. (Entsprechend holt er unter größter Gefahr einen Leichnam von einer Klippe:) „Und kurz darauf hatte er schon einen Stein mit Inschrift...“

<sup>9</sup> Der Begriff des Zeichens ist hier im Sinne von Saussure gebraucht: Ferdinand de Saussure, Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft (Cours de linguistique générale). Hg. von Charles Bally und Albert Sechenhay. Übers. von Herman Lommel. Berlin 1967; vgl. z.B. ebd. S. 155: „Das Denken für sich allgemein genommen ist wie eine Nebelwolke, in der nichts notwendigerweise begrenzt ist. Es gibt keine von vornherein feststehenden Vorstellungen, und nichts ist bestimmt, ehe die Sprache in Erscheinung tritt.“

<sup>10</sup> Seghers, Die Toten auf der Insel Djal, s. Anm. 2, S. 224.

Netty Reiling den Namen übernommen hat<sup>11</sup> und den sie als Dissertantin über Rembrandt und als Schülerin des Seghers-Forschers Fraenger kannte. Nicht der Maler Seghers, sondern die literarische Gestalt Jan Seghers ist der erklärte ‚Ahne‘. In die Autorschaft ‚Anna Seghers‘ geht der doppelte Aspekt ein, den der Begründungstext an dem Ahnen entfaltet: die Teilhabe an einem Dasein nicht gewisser Unterscheidung von Tod und Leben, Text und Wirklichkeit und die Herrschaft der Zeichen, des Prinzips der Unterscheidung, die Trennung von der offenen Welt des Ungeschiedenen. Dieser Grundvorgang wird einmal in eine religiöse Tradition gestellt, wobei er sich als reversibel andeutet — Rückkehr vom unterscheidenden Wort in lebendige Wirklichkeit —, zugleich hat er einen psychoanalytischen Gehalt, der ihn als irreversibel akzentuiert. Er wiederholt den Eintritt in die symbolische Ordnung.<sup>12</sup>

Die symbiotische Lebensphase, die noch keine sichere Scheidung von Selbst und Welt, von Subjekt und Objekt kennt, wird aufgebrochen durch das Nein des hinzutretenden Dritten, das die Bezugsperson, die Ganzheit und Identität gibt, vom infans (d.i. dem sprachlosen Kind) trennt, so die Opposition von Anwesenheit/Abwesenheit, das Prinzip der Unterscheidung und damit der Zeichenbildung einführt.

Die Abwesenheit des primären Bezugsobjekts verweist das Kind auf ein Begehren, einen fundamentalen Mangel am Anderen, der nicht auf es selbst, sondern auf einen Dritten gerichtet ist. Der Mangel am Ort des Anderen, den das Kind nicht erfüllen kann und darf, verweist es auf eine Ordnung, die über dem dyadischen Bezug zur ersten Bezugsperson (in diesem Sinne: der Mutter) steht und von der diese selbst abhängig ist. Es ist eine Ordnung, die mit dem Prinzip der Unterscheidung, entsprechend der Abwesenheit und ihrer Ersetzung, sich als symbolische Ordnung zu erkennen gibt, die Ordnung der Zeichen und damit der Sprache.

Die Sprache des versagenden Dritten (in diesem Sinne: des Vaters), der versagende Dritte als Sprache, schaltet sich normierend in die primär-narzißtische Beziehungskonstellation ein, trennt das Kind von der ersten Bezugsperson, womit es in die familiäre Triade eintreten, ein Subjekt werden kann, da von den beiden anderen Subjekten

<sup>11</sup> Ohne, hiervon übertrieben Aufschlüsse über Anna Seghers zu erwarten, breitet das Material aus: Friedrich Albrecht, *Originaleindruck Hercules Séghers*. In: *Über Anna Seghers*. Ein Almanach zum 75. Geburtstag. Hg. von Kurt Batt. Berlin, Weimar 1975. Darin auch eine Bibliographie. Weitere Bibliographien zu Anna Seghers in: *Text + Kritik* Nr. 38, Anna Seghers, erste Aufl. 1973, Bibliographie 1924-1972 (Joerg Bernhard Bilke); zweite Aufl. 1982, *Auswahlbibliographie 1974-1981* (Manfred Behn-Liebherz). Fraengers Studie über Hercules Seghers ist jetzt wieder neu aufgelegt: Wilhelm Fraenger, *Die Radierungen des Hercules Seghers*. Ein physiognomischer Versuch. Leipzig 1984.

<sup>12</sup> Die Vorstellung der Ich-Konstitution als Dekonstruktion des Ich im Eintritt in die symbolische Ordnung entwickelt: Jacques Lacan, z.B. in: *Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse*. In: Lacan, *Schriften I*. Hg. von Norbert Haas. Dt. Olten 1973. Als Hinführungen zu Lacan: August Ruhs, *Die Schrift der Seele*. Einführung in die Psychoanalyse nach Jacques Lacan. In: *Psyche* 1980, H. 10; Hermann Lang, *Die Sprache und das Unbewußte*. Jacques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse. Frankfurt 1973 (Tb. 1986); Zur grundsätzlichen Kritik am dekonstruktiven Verständnis der Ich-Bildung bei Lacan: Manfred Frank, *Was ist Neostukturalismus?* Frankfurt 1984.

geschieden. Die traumatische Erfahrung dieser Trennung, also der Abwendung der ersten Bezugsperson zu einem Anderen, zugleich der Begegnung mit diesem als dem Träger der Sprache und des Gesetzes, bewältigt das Kind durch Aneignen dessen, was es trennt, d.h. indem es lernt, die Abwesenheit der ersten Bezugsperson und deren Grund, den von ihr wegweisenden Mangel am Ort des Anderen, als den Dritten, den Träger der Sprache und des verbotenden Gesetzes zu bezeichnen. Damit werden Sprache und Gesetz integriert, aber als Rede des Anderen, nicht des eigenen Begehrens. So erläutert Lacan den ‚Eintritt in die symbolische Ordnung‘. Sein Konzept der Subjektbildung als Sprache-Werden definiert das Subjekt wesentlich als eines, das *nicht* selbst spricht, sondern durch das die Rede des Anderen hindurchgeht, als Subjekt, das auf die symbolische Ordnung als Bezeichnen des Anderen verwiesen ist. Denn dies eröffnet die Möglichkeit, den Wunsch (nach der ursprünglichen, symbiotischen Identitätsempfindung) zu ‚verschieben‘, zeitlich: die jetzige Verweigerung in die spätere Erfüllung, ebenso im Gehalt: durch Unterwerfen der Triebe, die auf Sättigung drängen, unter die symbolische Ordnung, die den Wunsch verwandelt in die Sprache des Begehrens, die notwendig — da jegliche Befriedigung dann nur symbolischer Natur sein kann — immer etwas offenläßt und damit das Subjekt als Begierde konstituiert.

Im Wechselspiel zwischen einem Dasein, in dem die Opposition Tod/Leben, Anwesenheit/Abwesenheit nicht gewiß ist und durchgesetztem Prinzip der Unterscheidung als Herrschaft der Zeichen wiederholt der diskursbegründende Text der Autorschaft ‚Anna Seghers‘ den Vorgang des Eintritts in die symbolische Ordnung. Die Autorschaft ‚Anna Seghers‘ wird gebildet, indem der Vorgang der Subjekt-Bildung als Sprache-Werden wiederholt wird; entsprechend steht am Ende zu Recht ein Subjekt, das sich einzig dadurch definiert, daß es spricht: die Autorin.

Was für Regeln der Autorschaft hat der diskursbegründende Text aufgestellt? Zum einen ist das Verhältnis von *Zeichen und Wirklichkeit umgekehrt*. Es ist nicht eines der Abbildung (als bildeten die Zeichen eine Wirklichkeit ab, die ihnen vorausginge und von ihnen unabhängig wäre), sondern ein Verhältnis der Produktion. Die Zeichen schaffen mit dem Prinzip der Unterscheidung erst die Wirklichkeit, der Text bringt die Autorschaft erst hervor, das Geschriebene wird lebendig. Zum andern wiederholt der Diskurs den *Eintritt in die symbolische Ordnung*. Er läßt teilhaben an einer Welt, der die Opposition Tod/Leben, Zeichen/Wirklichkeit noch nicht sicher ist, und zeigt sie überwunden im errichteten Prinzip der Trennung und Unterscheidung, damit der Zeichen. Diese Diskursregeln werden in den Texten von Anna Seghers in einer gleichbleibenden Weise befolgt und eben dies läßt bei aller thematischen wie erzählerischen Vielfalt im Einzelnen eine einheitliche Grundstruktur des Schreibens erkennen. Berühmt ist der erste Abschnitt des ‚Aufstands der Fischer von St. Barbara‘:

Der Aufstand der Fischer von St. Barbara endete mit der verspäteten Ausfahrt zu den Bedingungen der vergangenen vier Jahre. Man kann sagen, daß der Aufstand eigentlich schon zu Ende war, bevor Hull nach Port Sebastian eingeliefert wurde und Andreas auf der Flucht durch die Klippen umkam. Der Präfekt reiste ab, nachdem er in die Hauptstadt berichtet hatte, daß die Ruhe an der Bucht wiederhergestellt sei. St. Barbara sah jetzt wirklich aus, wie es jeden Sommer aussah. Aber längst, nachdem die Soldaten zurückgezogen, die Fischer auf der See waren, saß der Aufstand noch auf dem leeren, weißen, sommerlich kahlen Marktplatz und dachte ruhig an die Seinigen, die er geboren, aufgezogen, gepflegt und behütet hatte für das,

was für sie am besten war. (I, 7)<sup>13</sup>

Der Beginn nimmt das Ende vorweg, zeigt an, daß sich ein zerstörender Gesellschafts-prozeß durchgesetzt hat, repräsentiert im Präfekten, seinen Soldaten und den nicht geänderten Arbeitsbedingungen. Es ist dies das Prinzip der Trennung und Unterscheidung (in Verfolger und Verfolgte, Delinquenten und Loyale, Aufstand und Ruhe etc.). Dem stehen zwei Gruppen entgegen. Zum einen Figuren, die offenbar im Zentrum des Aufstands standen, Hull und Andreas, Initiatoren und ‚Seele‘ des Kampfes für eine bessere Welt, in diesem Sinne Signifikanten eines utopischen Horizontes der Außenwelt; zum andern führt der erste Abschnitt die Fischer der Insel an, die offenbar einen Aufstand versucht haben. Die Erzählung wird dann zeigen, daß deren Bereitschaft zum Aufstand aus ihrem „innersten Innern“ kommt, aus den unerfüllten Sehnsüchten und Hoffnungen, aus der, wie es in einem anderen Text heißt, „in Scham und Angst geheimgehaltenen Begierde“ (IX, 81) des Innern, oder, wie das Motto zu den ‚Schönsten Sagen vom Räuber Woynok‘ fragt:

Und habt ihr denn etwa keine Träume, wilde und zarte, im Schlaf zwischen zwei harten Tagen? Und wißt ihr vielleicht, warum zuweilen ein altes Märchen, ein kleines Lied, ja nur der Takt eines Liedes gar mühelos in die Herzen eindringt, an denen wir unsere Fäuste blutig klopfen? ...<sup>14</sup>

Dies Innerste, die Wünsche, Sehnsüchte, Begierden als die „Wurzeln der Handlungen“ (ebd.) wird im Kampf der Fischer neu belebt. Anna Seghers gestaltet dies zumeist durch eine Metaphorik des Auges. So wird von den Fischern gesagt:

Über den Tisch weg sahen die Frauen in den Augen ihrer Männer ganz unten etwas Neues, Festes, Dunkles, wie den Bodensatz in ausgeleerten Gefäßen. (I, 58)

Die Komponenten, die die Struktur aller Texte von Anna Seghers ausmachen, sind damit benannt; es bleibt die Dynamik zu bestimmen, in der sie aufeinander wirken. Das erweckte ‚Innere‘ Einzelner, einer Gruppe, einer Klasse *verschmilzt* mit den Signifikanten eines utopischen Horizontes der Außenwelt. Diese Verschmelzungsakte sind in Anna Seghers' Texten stets besonders herausgehobene, ekstatische Momente, Höhepunkte des Geschehens, Verwirklichung der Erotik, die diese Autorschaft zuläßt. Im Akt der Vereinigung stellt sich zwischen beiden Größen eine Art symbiotischer Einheit her (so wird die dyadische Konstellation des Primärzustandes wiederholt). Unter dem Druck des negierenden Geschichts- und Gesellschaftsprozesses, als des Prinzips der Unterscheidung, wird der symbiotische Akt aber unwirklich, tritt *anstelle* seiner Wirklichkeit ein *Zeichen*, ein Symbol.<sup>15</sup> Die erwartete Wunscherfüllung des

<sup>13</sup> Wenn nicht anders angegeben, werden Texte von Anna Seghers nach folgender Ausgabe zitiert: A.S., Werke in 10 Bänden. Darmstadt, Neuwied 1977. Nachweis jeweils im Text, Bandzahl in römischen, Seitenzahl in arabischen Ziffern.

<sup>14</sup> Zitiert nach Anna Seghers, Über Kunstwerk und Wirklichkeit. Bearbeitet und eingel. von Sigrid Bock. Bd. 2. Berlin 1971. S. 16.

<sup>15</sup> Der Begriff des ‚Symbols‘ wird im strukturalistischen Sinn gebraucht, d.h. im Horizont von Lacans Unterscheidung dreier Ebenen der Psychoanalyse (das ‚Reale‘, das ‚Imaginäre‘ und das ‚Symbolische‘), zugleich wird damit von der traditionell erwarteten inneren Beziehung zwischen Symbol und Symbolisiertem abgegangen, entsprechend dem Ansatz Saussures, daß

symbiotischen Aktes ist in das Zeichen ‚verschoben‘, das die Symbiose ersetzt und zugleich bewahrt als Versprechen, sie erneut zu aktivieren und zukünftig zu erfüllen.

Auf diesen Akt der Zeichenbildung steuern Anna Seghers' Texte immer zu. Die Symbiose — Vereinigung des Innern mit Signifikanten eines utopischen Horizontes — wird wiederholt und unter dem Druck des Geschichts- und Gesellschaftsprozesses, der als eine Art ‚verneinender Dritter‘ dazwischenfährt, für nichtig erklärt und ersetzt in einem Symbol. In der Erzählung „Aufstand der Fischer von St. Barbara“ wird das Verschmelzen des Innersten der Fischer mit dem Revolutionär Hull von den Emissären der herrschenden Mächte für nichtig erklärt, damit aufgehoben und ersetzt in der Allegorie des Aufstands, der — unwirklich wie jedes Zeichen — den „leeren, weißen, sommerlich kahlen Marktplatz“ ‚besetzt‘ hält. So wiederholt die Erzählung den Eintritt in die symbolische Ordnung entsprechend der zweiten Diskursregel. Sie erinnert und wiederholt damit für ihre Leser den Vorgang der Subjektbildung selbst, worin die Wirkungsmacht dieser Texte wesentlich liegen mag. Der Status des gebildeten Zeichens wiederum bestimmt sich nach der ersten Diskursregel (Umkehrung des gewohnten Verhältnisses von Zeichen und Wirklichkeit). Denn das Zeichen, das unter dem Druck des verneinenden Gesellschaftsprozesses entsteht, ersetzt auf der einen Seite den Verschmelzungsakt, hat damit das Prinzip der symbolischen Ordnung in sich aufgenommen, auf der anderen Seite bewahrt es aber auch, was es ersetzt, die ungestillten Begierden des Innersten, die sich entäußerten in der Verbindung mit den revolutionären Kämpfern. Ein Mangel, der auf Erfüllung drängt, ist im Zeichen bewahrt; darum wird ihm die Potenz zuerkannt, neu in Wirklichkeit umzuschlagen, mithin ‚lebendig‘ zu werden. Im betrachteten ersten Abschnitt des ‚Aufstands der Fischer von St. Barbara‘ ist die Andeutung eines erneuten Umschlags vom Zeichen in Wirklichkeit in dem ebenso bedrohlichen wie zukunftsverheißenden Satz gegeben, daß das Zeichen, die Allegorie ‚Aufstand‘, „ruhig an die Seinigen“ denke, „die er geboren, aufgezogen, gepflegt und behütet hatte für das, was für sie am besten war“.

Der Doppelaspekt des Symbols aber, daß es nicht nur Ersetzung ist, sondern etwas bewahrt zu neuem Lebendig-Werden, ist zugleich der Ort, an dem religiös-jüdische Vorstellungen einfließen können, wie im diskursbegründenden Text die Umkehrung des Verhältnisses von Zeichen und Wirklichkeit auf einen Bibeltext bezogen war. Zu verweisen ist dabei auf die Vorstellung vom lebendigen, Leben bringenden Zeichen, die sich generell in der Auffassung vom prophetischen Wort<sup>16</sup> und spezifisch in der

der linguistische Signifikant auf eine Bedeutung nur verweist, weil er in ein System von Signifikanten integriert ist, das sich durch differentiale Gegensätze auszeichnet. Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, Das Vokabular der Psychoanalyse. Dt. Frankfurt 1972, Artikel „das Symbolische“.)

<sup>16</sup> Wie weit religiöse und spezifisch jüdische Traditionen für die Schriftstellerin Netty Reiling und die Autorin Anna Seghers bedeutsam geworden sind, ist bisher nicht — nicht einmal in Ansätzen — untersucht. Einen ersten Versuch, biographisches Material zusammenzutragen, hat J.B. Bilke unternommen. (J.B. Bilke, Auf der Suche nach Netty Reiling. In: Blätter der Carl-Zuckmayer-Gesellschaft 6, 1980.) Bemerkenswert ist, daß der Vater von Netty Reiling (Isidor Reiling) in Mainz, wo es zwei jüdische Gemeinden gab, der konservativen Gemeinde angehörte; die Mutter gehörte dem Vorstand des ‚Jüdischen Frauenbundes‘ in Mainz an. Zur jüdischen Auffassung des prophetischen Wortes: Gerhard vom Rad, Theologie des Alten

jüdischen Mystik entwickelt findet, in der Kabbala und insbesondere in deren Buch Sohar.

Die beiden Diskursregeln und die auf diesen aufbauende Struktur kennzeichnen die Texte der Autorschaft ‚Anna Seghers‘. Sie sind der mediale Brechungswinkel, die Versuchsanordnung gewissermaßen, in der die Autorin, wie sie der diskursbegründende Text geschaffen hat, Erfahrungen des Geschichts- und Gesellschaftsprozesses verarbeitet. In Abbeviatur sei diese Grundstruktur an Texten unterschiedlicher Entstehungszeit und Schreibbedingungen aufgewiesen. ‚Auf dem Weg zur amerikanischen Botschaft‘ entstand 1929/30, als die Schriftstellerin im Prozeß der gesellschaftlichen Auseinandersetzung Partei genommen, Mitglied der KPD geworden war. Erzählt wird von einem Demonstrationzug. Er fungiert hier gemäß der aufgewiesenen Grundstruktur, als der utopische Horizont. In diesen Demonstrationzug gerät ein junger Mann, für den die Fahrt nach Paris Ausleben seiner tiefsten Wünsche ist: der „unerfüllbare verrückte Wunsch seiner Jugend“, die „heftige, in Scham und Angst geheimgehaltene Begierde“, die „letzte Hoffnung der letzten Jahre“. Neben diesem Mann werden die drei anderen Personen gezeigt, mit denen zusammen er eine Reihe des Demonstrationzuges bildet. Das Mitgehen im Demonstrationzug erscheint stets als Erwecken und Beleben eines Innern, das in schwerem, freudlosem Dasein stumpf geworden und verschüttet ist. Höhepunkt der Handlung ist der Moment, da dieses in den einzelnen Kämpfern wieder erweckte Innere mit dem Signifikanten eines utopischen Horizontes, des Demonstrationzuges als Masse, verschmilzt. Dies geschieht in dem Augenblick, da die Demonstrierenden auf eine Armee von Polizisten treffen, die hier die verneinende, Unterscheidung erzwingende Macht repräsentieren. Der Zusammenstoß mit diesem ‚versagenden Dritten‘ ist der Augenblick, da der symbiotische Akt der Verschmelzung des Innern mit dem utopischen Horizont in einem Zeichen ersetzt wird. Hier wird dieses Zeichen in sexualisierten Metaphern eines Orgasmus gestaltet:

Zwischen der Polizeistraße und den beiden Teilen des Zuges gab es ein großes weißes Dreieck. Einige Sekunden lang hielt das Dreieck die Menschen zurück, wie eine magische Fläche, deren bloßer Anblick die Gedanken erstarrt und die Muskeln erfriert. Von den Hinteren fiel es zuerst ab, es zuckte von hinten nach vorn; der Mann regte sich ... Er setzte den Fuß darauf. Da riß die Sprungfeder, die die Reihen im Zug und die Menschen in den Reihen gehalten hatte; die einzelnen schnellten ab, Schwere und Leichte, die Stille war aufgeplatzt und alle Wildheit, die in ihr drin gewesen war, zerknallte in Schüssen. Der Fremde flog unter dem Arm des Mannes durch, drehte sich und blieb liegen. Als wäre er hier geboren, schlug die Stadt über ihm zusammen, Beine und Röcke, Himmel und Häuser. Der Zug war mit einem Ruck tief in die weiße Straße geschnellt. (IX,93)

Im magischen Dreieck, dessen „wilde Stille“ aufplatzt in Schüssen und in das zugleich der Demonstrationzug hineinschnellt, ist das wiedererlangte symbiotische Dasein in ein Zeichen verwandelt, durch ein Symbol ersetzt, das mit seiner Zeugungsmetaphorik nachdrücklich zukünftiges Leben verspricht.

Testaments Bd. II. Die Theologie der prophetischen Überlieferungen Israels. München 1960. Zur jüdischen Mystik: Gershom Scholem, Zur Kabbala und ihrer Symbolik. Frankfurt 2. Aufl. 1977.

Anna Seghers' berühmtester Roman, ‚Das siebte Kreuz‘, geschrieben 1938/39, hat als Signifikanten eines utopischen Horizontes den Antifaschisten Heisler, einer von sieben Flüchtlingen aus einem KZ, für die die Kreuze schon stehen, an die man sie, sobald sie eingefangen sind, schlagen wird. Heislers Flucht gelingt, weil er — den alttestamentarischen Propheten oder Richtern vergleichbar — im Volk immer neu Menschen zu erwecken vermag. In der Hilfe für den Flüchtling beleben diese Menschen ihr verschüttetes oder verhärtetes Innere neu. Daß solch ein Inneres im deutschen Volk des Faschismus bewahrt und neu zu beleben sei, war die wirkungsmächtige Setzung des Romans, die sein Schlußsatz, als eine Art ‚Lehre‘, nochmals zusammenfaßt:

Wir fühlten alle, wie tief und furchtbar die äußeren Mächte in den Menschen hineingreifen können, bis in sein Innerstes, aber wir fühlten auch, daß es im Innersten etwas gab, was unangreifbar war und unverletzbar. (III, 288)

Die Verschmelzung des neu erweckten Innersten einzelner Deutscher mit dem Signifikanten eines utopischen Horizonts ist ein Akt des Widerstands, so steht sie unter dem Druck der faschistischen Machthaber als Repräsentanten eines verneinenden Gesellschaftsprozesses. Unter diesem Druck führt die symbiotische Vereinigung nicht zum Aufstand oder zu einer besseren Welt, wohl aber zu deren ‚Vertretung‘ in einem Symbol: das eine Kreuz, das leer bleibt, weil die Flucht gelingt. Das leer bleibende Kreuz als Symbol widerruft dabei die christliche Leidenslehre vom Tod des Erlösers am Kreuz, säkularisiert die christliche Erlösungslehre und verspricht doch wie diese, für mehr als nur für den einen Geretteten Wirklichkeit zu werden.

In immer neuen Variationen, die die sich wandelnden historischen, politischen und sozialen Situationen des Schreibens aufnehmen, folgen die Texte der Autorschaft ‚Anna Seghers‘ den dargelegten Diskursregeln und der auf diesen aufgebauten Struktur. Nach Fertigstellen des ‚Siebten Kreuzes‘ aber gerät das Schreiben nach diesen Regeln in die Krise, der Roman ‚Transit‘ ist das Schreiben dieser Krise. Äußere Traumata lassen sich genügend anführen, die die Krise veranlaßt haben mögen: der Beginn des Krieges, Deportation und schwierige Flucht in das nicht besetzte Südfrankreich, dann über Marseille nach Mexiko, zuvor jedoch und nicht weniger traumatisch: der Hitler-Stalin-Pakt, das Bündnis mithin des bekämpften Faschismus mit dem Kommunismus stalinistischer Prägung, der bisher Bürge einer humaneren Welt war. ‚Transit‘ behält die bisher aufgewiesene Grundstruktur bei, entleert sie aber, schreibt sie zu Ende, so daß ihr folgend nicht mehr weiter geschrieben werden kann. In solch radikalem Zueinde-Schreiben des eigenen Prinzips, ist dieser Roman singular im Corpus der Texte von Anna Seghers, stellt er sich den großen europäischen Romanen des 20. Jahrhunderts zur Seite.

Wir finden zwei Signifikanten eines utopischen Horizontes; einmal den verstorbenen Dichter Weidel, von dem gesagt wird:

Er hat um Besseres gekämpft. ... Um jeden Satz, um jedes Wort seiner Muttersprache, damit seine kleinen, manchmal ein wenig verrückten Geschichten so fein wurden und so einfach, daß jeder sich an ihnen freuen konnte, ein Kind und ein ausgewachsener Mann. Heißt das nicht auch etwas für sein Volk tun? Auch wenn er zeitweilig von den Seinen getrennt, in diesem Kampf unterliegt, seine Schuld ist das nicht. Er zieht sich zurück mit seinen Geschichten, die warten können wie er, zehn Jahre, hundert Jahre. (IV, 184)

Als zweiter Signifikant eines utopischen Horizontes fungiert die französische Familie, die den Protagonisten selbstverständlich aufgenommen und ihm damit erstmals eine Erfahrung von ‚Heimat‘ vermittelt hat. Mit diesen Signifikanten eines utopischen Horizontes verschmilzt das neu erweckte Innere der beiden Hauptfiguren, einmal Marie, die Frau des Dichters, die diesen im Stich gelassen hatte. Sie verzichtet darauf, ihre Liebe zum Protagonisten zu leben, um stattdessen dem toten Dichter die Treue zu halten, ihn in immer neuen Exilländern zu suchen, wissend:

Sobald ich suche, weiß ich es, es gibt den Mann. Solange ich suche, weiß ich, ich kann ihn noch finden. (IV, 152)

Der Protagonist verzichtet gleichfalls auf die Liebe zu Marie, obwohl ihm nach vielen Wirren wunderbarerweise die Möglichkeit offenstünde, mit ihr nach Amerika zu emigrieren. Er wird stattdessen eins mit dem Volk, das ihm Zuflucht gewährt hat:

Was sie trifft, wird auch mich treffen. Die Nazis werden mich keinesfalls mehr als ihren Landsmann erkennen. Ich will jetzt Gutes und Böses hier mit meinen Leuten teilen, Zuflucht und Verfolgung. Ich werde, sobald es zum Widerstand kommt, mit Marcel eine Knarre nehmen. Selbst wenn man mich dann zusammenknallt, kommt es mir vor, man könne mich nicht restlos zum Sterben bringen. (IV, 186)

Der Verzicht, ihre Liebe zu leben, macht den Ich-Erzähler frei zum Einswerden mit dem französischen Volk, Marie zur Vereinigung mit dem toten Dichter. Beide Vereinigungen kommen gegen die Gewalt einer Wirklichkeit zustande, in der das Einander-im-Stich-lassen, das Transitorische aller Bindungen Regel ist. Gegen dies Transitorische, für das das ‚Transit‘ steht, das magische Papier, dem alle nachjagen, weil es Flucht ermöglicht –, errichten die beiden Vereinigungen Zeichen der Dauer, des Nicht-im-Stich-lassens, des Nicht-Transitorischen:

... daß man einander nicht im Stich läßt, das ist auch etwas an dieser fragwürdigen windigen, ich möchte sagen transitären Angelegenheit, was nicht fragwürdig ist und nicht windig und nicht transitär. (IV, 113)

Aber diese Zeichenbildung, als ein wieder vollzogener Eintritt in die symbolische Ordnung, hat jetzt ihr Versprechen in die Zukunft, das Vertrauen in die Diskursregel, daß vom Zeichen wieder ein Übergang in Leben stattfinden werde, eingebüßt. Das errichtete Zeichen des Nicht-Transitären wird im Falle Maries als Wahn gezeigt – sie weiß nicht, daß der gesuchte Dichter tot ist, so überantwortet sie sich einer toten Liebe –, im Falle des Ich-Erzählers wird der Preis dieser Zeichenbildung benannt, Leere des Herzens:

Mein Herz, als ob es noch nicht die Leere verstanden hätte, die ihm von nun ab beschieden war, fuhr fort, zu warten. Es wartete immer noch weiter, Marie könnte zurückkehren. Nicht jene, die ich zuletzt gekannt hatte, an einen Toten geknüpft, und nur an ihn, sondern jene, die damals zum erstenmal der Mistral zu mir hereinwehte, mit einem jähren und unverständlichen Glück mein junges Leben bedrohend. (IV, 183)

Am Akt der Zeichenbildung, immer der herausgehobene, ekstatische Moment der

Texte von Anna Seghers, ist jetzt der Gehalt der Leere, des Gestorbenen herausgearbeitet. Er kommt dem Zeichen, das prinzipiell für ein Abwesendes steht, schon immer zu, wurde bisher aber durch die erste Diskursregel dieses Schreibens abgefangen, d.h. durch die Erwartung, daß vom Zeichen erneut ein Übergang in lebendige Wirklichkeit möglich sei.

Das Schreiben nach den Diskursregeln des ersten Textes der Autorschaft ‚Anna Seghers‘ ist mit dem Herausarbeiten des Gestorbenen im gebildeten Zeichen an sein Ende gelangt. Dann war Weiter-Schreiben nur durch einen neuen diskursbegründenden Text möglich und eben solch einen Text finden wir als ersten nach ‚Transit‘: ein Text, der in neuer Weise die Autorschaft ‚Anna Seghers‘ begründet. Daß er geschrieben werden konnte, mag durch äußere Anlässe gefördert worden sein: existenzielle Krisen der Schriftstellerin auf Nachrichten von der Bombardierung der Heimatstadt Mainz, der Deportation der Mutter, damit ihres so gut wie sicheren Todes; der schwere Autounfall in dieser Zeit in Mexico-City, die Kopfverletzung, Bewußtlosigkeit und nur langsame Wiederkehr des Gedächtnisses, wie des Lebenswillens der Schriftstellerin. Zu Recht vermerkt Christa Wolf über den Text, der unter dem Eindruck dieser Erfahrungen entsteht:

‚Der Ausflug der toten Mädchen‘ beschreibt nicht die Entscheidung, zu leben, er *ist* diese Entscheidung, er schildert nicht, sondern *ist* Genesung.<sup>17</sup>

Die Erzählung ‚Der Ausflug der toten Mädchen‘ ist auch für die Autorschaft ‚Anna Seghers‘ die Entscheidung zu leben, bringt sie als ein neuer diskursbegründender Text erneut hervor. Es ist der bisher einzig bekannte autobiographische Text dieser Autorschaft. Als solcher kehrt er hinter den Akt zurück, da ‚Anna Seghers‘ aus einem Text entstand. Im fernen Mexiko als Ort der Rahmenhandlung wiederholt die Ich-Erzählerin halluzinatorisch den Schulausflug ihrer Mädchenklasse und spiegelt die damaligen Mitschülerinnen in ihren späteren Handlungen und späterem Schicksal. Sie ist „am äußersten westlichen Punkt“ angelangt, „an den ... (sie) jemals auf Erden geraten war“ (IX, 135). Der Westen ist traditionell das Reich des Todes. Entsprechend weisen die Berge „durch ihren bloßen Anblick jeden Verdacht ab ...“, je etwas mit Leben zu tun gehabt zu haben“, der Wirt starrt bewegungslos ins „vollkommene Nichts“ (IX, 135). Aus dem Reich des Todes, aus dem die Schriftstellerin, diesen Text schreibend, ja auch wahrhaft kommt, unternimmt sie eine Umkehr im Zeichen von „Heimfahrt“ und „Heimat“.<sup>18</sup> Die Rückkehr aus dem Reich des Todes – der Schriftstellerin, der Autorschaft – aber beginnt damit, daß die Erzählerin sich bei dem Vornamen ihrer Mädchenzeit ruft: „Netty!“:

Mit diesem Namen hatte mich seit der Schulzeit niemand mehr gerufen. Ich hatte gelernt, auf alle die guten und bösen Namen zu hören, mit denen mich Freunde und Feinde zu rufen pflegten ... Ich hatte sogar, als ich krank und besinnungslos lag, manchmal auf jenen alten, frühen

<sup>17</sup> Ch. Wolf, Nachwort zur Ausgabe der Werke in 10 Bänden (X, 216).

<sup>18</sup> Interpretationen zum ‚Ausflug der toten Mädchen‘: vgl. Bibliographie Anm. 11; u.a.: Hans Mayer, Anmerkung zu einer Erzählung von Anna Seghers. In: Sinn und Form 1962, H. 1; Susan E. Cernyak, Anna Seghers: Between Judaism and Communism. In: John E. Spalek, Exile: The Writers Experience. Chapel Hill 1982.



Namen gehofft, doch der Name blieb verloren, von dem ich in Selbsttäuschung glaubte, er könnte mich wieder gesund machen, jung, lustig, bereit zu dem alten Leben mit den alten Gefährten, das unwiederbringlich verloren war. Beim Klang meines alten Namens packte ich vor Bestürzung, obwohl man mich immer in der Klasse wegen dieser Bewegung verspottet hatte, mit beiden Fäusten nach meinen Zöpfen. Ich wunderte mich, daß ich die zwei dicken Zöpfe anpacken konnte... (IX, 136f.)

Die Ich-Erzählerin geht das Leben der Schülerinnen durch, konfrontiert immer neu die Verbundenheit der Mädchen damals mit den späteren Unmenschlichkeiten, tödlichen Verleugnungen und Enttäuschungen, die einige der jetzt so Vertrauten in der faschistischen Zeit anderen Mitschülerinnen antun werden. Verdichtet erscheint die Ambivalenz von inniger Gemeinschaft und tödlichem Verleugnen an dem Paar Marianne und Leni, so wird sie gedeutet als Ambivalenz des Symbiotischen:

... Marianne, das hübscheste Mädchen der Klasse ... In ihrem Gesicht, so edel und regelmäßig geschnitten wie die Gesichter der steinernen Mädchenfiguren aus dem Mittelalter im Dom von Marburg, war nichts zu sehen als Heiterkeit und Anmut. Man sah ihr ebensowenig wie einer Blume Zeichen von Herzlosigkeit an, von Verschulden oder Gewissenskälte. ... Jetzt zogen die beiden, Marianne und Leni, von denen eine ihres Kindes verlustig gegangen war durch das Verschulden der anderen, die Arme gegenseitig um die Hälse geschlungen, Schläfe an Schläfe gelehnt, aus dem Schaukelgärtchen. Ich wurde gerade ein wenig traurig, kam mir, wie es in der Schulzeit leicht geschah, ein wenig verbannt vor aus den gemeinsamen Spielen und herzlichen Freundschaften der anderen. Da blieben die beiden noch einmal stehen und nahmen mich in die Mitte. (IX, 137f.)

Analog zu den früheren Texten finden wir auch hier wieder eine Vereinigung. Das Innerste der Mädchen wird erweckt in der Erfahrung bzw. Teilhabe an erster Liebe; verdichtet erscheint dies Geschehen wieder an Marianne. Ihr Geliebter, dessen Gesicht „die Spur von Gerechtigkeit und Rechtlichkeit“ eingeschrieben ist (IX, 144), repräsentiert in diesem Text den utopischen Horizont:

Er hätte wahrscheinlich dem zarten schönen Gesicht seiner Frau Marianne nach und nach einen solchen Zug von Rechtlichkeit, von gemeinsam geachteter Menschenwürde eingeprägt, der sie dann verhindert hätte, ihre Schulfreundin zu verleugnen. (IX, 144)

Der Anblick dieses Paares gibt den Mädchen die erste Vorstellung von Liebe, Marianne gewinnt in ihr mythische Dimension (als eine Art Wiederkehr Aphrodites):

Marianne hatte die Hand ihres Otto Fresenius losgelassen. Sie hatte auch ihren Arm nicht mehr auf Lenis Schulter, sie stand in ihrer Mädchenreihe allein und verlassen im Nachdenken der Liebe. Trotz dieser irdischsten aller Gesinnungen stach sie jetzt von den anderen Mädchen durch eine beinahe überirdische Schönheit ab. (IX, 147)

In der Vereinigung des Innersten der Mädchen mit dem Signifikanten eines utopischen Horizontes entsteht wieder ein Zeichen, ‚Heimat‘, das sich versinnlicht in der Umarmung der drei Mädchen, die stellvertretend steht für eine umfassende Verbundenheit:

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. Marianne hatte noch immer den Kopf an Lenis Kopf gelehnt. Wie konnte dann

später ein Betrug, ein Wahn, in ihre Gedanken eindringen, daß sie und ihr Mann allein die Liebe zu diesem Land gepachtet hätten und deshalb mit gutem Recht das Mädchen, an das sie sich jetzt lehnte, verachteten und anzeigten. Nie hat uns jemand, als noch Zeit dazu war, an diese gemeinsame Fahrt erinnert. Wie viele Aufsätze auch noch geschrieben wurden über die Heimat und die Geschichte der Heimat und die Liebe zur Heimat, nie wurde erwähnt, daß vornehmlich unser Schwarm aneinandergelehnter Mädchen, stromaufwärts im schrägen Nachmittagslicht, zur Heimat gehörte. (IX, 149f.)

Das Zeichen ‚Heimat‘, das so entstand, wurde aber nicht gewußt, nicht ausgesprochen, konnte darum nicht wirken. Der Geschichts- und Gesellschaftsprozeß in der Position des versagenden Dritten, der die Ersetzung der symbiotischen Erfahrung im Symbol erzwingt, ist in den Zerstörungen der beiden Weltkriege und vor allem der faschistischen Herrschaft berufen. Dieser versagende Dritte führt nicht zur Bildung eines wirkungsmächtigen Zeichens, so daß sich die symbiotische Erfahrung der Verbundenheit der Mädchen in ihrer ganzen Ambivalenz von Liebe und Vernichtung entfaltet. Eine Ersetzung der symbiotischen Erfahrung im Symbol kommt nicht zustande, entsprechend endet der Weg der Ich-Erzählerin auch nicht bei Figurationen des verneinenden Dritten (Vatergestalten), sondern bei Figurationen der ersten Bezugsperson (Muttergestalten). Die Rückkehr vom Schulausflug wird Rückkehr zur Mutter, wenn es auch zur Umarmung nicht kommt, da die Mutter zugleich als tot gewußt ist. Weiter war die Lehrerin berufen worden, die die Schulumädchen alle besonders lieben und die viele von ihnen später doch als Jüdin verleugnen werden. Eben diese Mutterfiguration aber, mit der die Schriftstellerin gleichfalls die Zugehörigkeit zur jüdischen Gemeinschaft teilt, trägt der Erzählerin auf, den Schulausflug sorgfältig zu beschreiben. Der vorliegende Text ist diese Beschreibung. So geht aus Netty erneut die Autorschaft ‚Anna Seghers‘ hervor. Aber nicht eine Vaterfiguration und ein Familienname — wie bei Seghers — bestimmt jetzt die Genealogie, sondern die Erinnerung eines Vornamens (was in der jüdischen Tradition allein relevant ist) und der Auftrag einer Mutterfiguration<sup>19</sup> (die Mutter bestimmt die Zugehörigkeit zur jüdischen Gemeinschaft: nach jüdi-

<sup>19</sup> Die wenigen Äußerungen der Autorin Anna Seghers über ihr frühestes Schreiben rücken dieses entschieden in die Konstellation einer Wiederholung des ‚Eintritts in die symbolische Ordnung‘: das Kind ist viel allein und bewältigt dies, indem es sich schreibend aneignet, was es trennt, Sprache und Gesetz als Bezeichnungen der Abwesenheit der Mutter und deren Grund, den von ihr wegweisenden Mangel am Ort des Anderen. Die entstehenden Texte, Puppentheater und Theaterszenen schenkt das Kind dann wieder der (nur 20 Jahre älteren) Mutter; so fungieren sie als Zeichen (Ersatz und Bewahrungen) der primären Liebe. Als Zeugnisse über diese frühen poetischen Versuche gibt Bilke an:

„Als in Mainz 1928 bekannt wurde, daß die einzige Tochter der Reilings unter dem Pseudonym ‚Anna Seghers‘ Erzählungen schrieb, konnte man in einer Tageszeitung lesen: ‚Als Kind ist sie verträumt, verbringt Stunden und Tage im ‚Puppenhaus‘, das eine verstehende Mutter dem phantasiebegabten, regen, kindlichen Gemüte errichtet. Darin entstehen die ersten poetischen Versuche: Märchen, die sie in selbstgebundenen Büchlein der Mutter widmet.‘ (Mainzer Anzeiger, 29.12.1928) Auch Elisabeth Stimbert, Mainzer Mitschülerin 1907 bis 1917, berichtet von diesen poetischen Übungen: ‚Was Nettys Vorliebe für Märchen und ihre Phantasie-Begabung betrifft: ihre Mutter, die ich sehr verehrte, zeigte mir mal ein von Netty verfertigtes Puppentheater en miniature: ich glaube, es war ein Schukasten, und



schem Recht ist Jude, wer von einer jüdischen Mutter geboren ist). Der Text, der sich dem geschilderten Ausflug verdankt, klagt als Versäumtes die nicht festgehaltene Symbolbildung ein. Er fordert damit für dieses Schreiben Herausarbeiten, Bewahren des Zeichens, um die erfahrene Ambivalenz des Symbiotischen zu entmächtigen, vor ihr zu retten durch den Eintritt in die symbolische Ordnung. So nimmt der Schreibende die Position des versagenden Dritten ein bzw. beruft er diese Instanz appellativ.

Die neue Begründung des Schreibens, die der ‚Ausflug der toten Mädchen‘ leistet, bewahrt zwar die erkannte Struktur der Texte von Anna Seghers. Immer noch laufen die Texte auf Vereinigungen des Innern mit Repräsentanten eines utopischen Horizontes zu, worin Zeichen entstehen, die geschichtlich wirksam werden sollen. Diese Struktur ist aber durch gewandelte Diskursregeln modifiziert. Bisher war die Autorschaft *patri-linear* codiert: der erste Text hatte eine männliche Genealogie begründet und die Instanz des versagenden Dritten ins Zentrum gestellt. Demgegenüber leistet die neue Begründung der Autorschaft ‚Anna Seghers‘ eine *matrilineare* Recodierung des bisherigen Diskurses. Statt der Diskursregel ‚Wiederholen des Eintritts in die symbolische Ordnung‘ ist nun das psychoanalytisch vorausgehende Stadium, die Erfahrung des symbiotischen Zustandes, akzentuiert. Aufgabe des Schreibens wird, dessen Ambivalenz, d.h. auch das Moment des Negierenden und Zerstörenden im Akt der Vereinigung, zu entfalten und gegen die Position des versagenden Dritten zu berufen, sie zu ‚vertreten‘, als jene Position, die zwingt, die ambivalente symbiotische Erfahrung im Symbol zu ersetzen.

Dieser matrilinear recodierte Diskurs der Autorschaft ‚Anna Seghers‘ aber war unter den Schreibbedingungen des sozialistischen Aufbaus ideologisch anfällig. Die Helden des real existierenden Sozialismus konnten zu Signifikanten eines utopischen Horizontes dekretiert, die Ambivalenz der Verschmelzung des Innersten der Menschen mit diesen Signifikanten dann in einer Versöhnung aufgehoben werden, die als ‚erpreßte‘<sup>20</sup> (d.i. von den Repräsentanten der gesellschaftlichen Macht durchgesetzte) nur affirmative Symbole entstehen lassen konnte. So könnte sich das rätselhafte Schwanken der ästhetischen Qualität der Arbeit von Anna Seghers nach der Rückkehr aus dem Exil erklären. Neben Texten zweifelloser künstlerischer Qualität finden sich literarisch fragwürdige Texte immer dann, wenn die Symbolbildung entweder einer gar nicht ambivalent entfaltenen Erfahrung des Symbiotischen aufruht, so nicht

man konnte die Szenerie wie eine Harmonika auseinanderziehen. Und dazu verfertigte sie dann auch Texte.“ (Bilke, s. Anm. 15, S. 188)

In einem Gespräch mit Christa Wolf berichtet Anna Seghers 1965: „Als kleines Kind, als ganz kleines Kind, bevor ich in die Schule kam, und im ersten Jahr, in dem ich in die Schule ging, war ich oft krank, und dadurch lernte ich verhältnismäßig früh lesen und dadurch auch schreiben. Und dann erfand ich, hauptsächlich, weil ich allein war und mir eine Umwelt schaffen wollte, alle möglichen kleinen Geschichten, die ich mir vorerzählte, und manchmal schrieb ich auch drei Sätze, sozusagen zu Abziehbildern.“ (Seghers, Woher sie kommen, wohin sie gehen. Essays aus vier Jahrzehnten. Darmstadt 1980. S. 277.)

<sup>20</sup> Vgl. Adornos Kritik an Lukács' Ansatz, die realistische Erzählweise des 19. Jahrhunderts zur Norm eines ‚Sozialistischen Realismus‘ zu erheben: Theodor W. Adorno, Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lukács: ‚Wider den mißverstandenen Realismus‘. In: Th.W. Adorno, Noten zur Literatur II. Frankfurt 1961.

notwendig erscheint (z.B. in der Erzählung ‚Die Linie‘), oder wenn die Symbolbildung nicht unter dem Druck, sondern zur Affirmation der herrschenden Mächte erfolgt (z.B. in den Romanen ‚Die Entscheidung‘ und ‚Das Vertrauen‘). Eine andere ‚falsche Tendenz‘ des Schreibens ist nach dieser Struktur dort gegeben, wo die Autorin versucht, den ekstatisch zur Zeit stehenden Augenblick der Vereinigung, in dem die leitenden Zeichen entstehen, herzuleiten, d.h. in Entwicklungsprozesse aufzulösen.<sup>21</sup> Da dies in den Regeln der Autorschaft gar nicht angelegt ist, führt es zur Reproduktion fremd eingebrachten Wissens, von Lehrbuchsätzen. So erscheint der Roman ‚Die Toten bleiben jung‘ als Bilderbogen zu einem Abriß der Geschichte der Arbeiterbewegung.

Wenn der Diskurs der Autorschaft ‚Anna Seghers‘ zu Ende geschrieben und durch einen Text, der neue Diskursregeln aufstellt (‚Der Ausflug der toten Mädchen‘) neu begründet wurde, muß sich das nachfolgende Schreiben als gewandelt nachweisen lassen. Die Probe sei an zwei Erzählzyklen versucht. 1940 entstanden drei Kurztexte, die unter dem Gesamttitel ‚Die drei Bäume‘ vereinigt, so als Zyklus gekennzeichnet wurden (erstmalig im deutschen Sprachraum 1949 in ‚Sinn und Form‘ veröffentlicht).<sup>22</sup> Dreierzyklen finden sich bei Anna Seghers selten. Um so stärkeres Gewicht hat es, wenn Anna Seghers 40 Jahre später drei Erzählungen unter dem Titel ‚Drei Frauen aus Haiti‘<sup>23</sup> zusammenfaßt.

Der Text-Zyklus ‚Die drei Bäume‘ beruft drei verschiedene Sprechformen, Tatsachenbericht, biblische Legende und Erzählen als Sich-Hineinversetzen in die Protagonisten eines Epos. ‚Der Baum des Ritters‘ entwirft eine Symbiose von Mensch und Natur: der Baum als bergende, schützende Höhle, der vor der äußeren Gefahr Rückkehr in den pränatalen Zustand verspricht. Unter dem Druck des Gesellschaftsprozesses, hier des historischen Kampfes zwischen Karl dem Kühnen und Ludwig XI., in dem das prächtige Reich Burgund unterging, wird die Symbiose zur tödlichen Rettung. Das

<sup>21</sup> Über den Zusammenhang dieser Struktur der Texte mit der von Anna Seghers favorisierten poetologischen Kategorie der ‚Unmittelbarkeit‘ s. Bernhard Greiner, ‚Sujet barré‘ und Sprache des Begehrens: Die Autorschaft ‚Anna Seghers‘. In: Literaturpsychologische Studien und Analysen. Hg. von Walter Schönau. Amsterdam 1983 (Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik. Bd. 17).

<sup>22</sup> Sinn und Form 1949. H. 2, Erstveröffentlichung in: ‚Freies Deutschland‘, Mexico, 1946 H. 6. In den ‚Gesammelten Werken in Einzelausgaben‘ Bd. IX. Berlin, Weimar 2. Aufl. 1981 wird als Entstehungsjahr 1940 angegeben (IX, S. 366). Interpretation zu ‚Der Baum des Odysseus‘: Günter Jäckel, Anna Seghers' ‚Der Baum des Odysseus‘. Erwägungen zur Interpretation und Genrediskussion kurzer Prosatexte. In: Germanica Wratislaviensia XLIV, 1984.

<sup>23</sup> A.S., Drei Frauen aus Haiti. Drei Erzählungen. Darmstadt 1980 (Erstveröffentlichung: Berlin, Weimar 1980).

Ein anderer zum Vergleich zusätzlich heranziehbarer Dreierzyklus wären die ‚Karibischen Geschichten‘, deren zwei erste 1949 entstanden und deren dritte lt. Aussage von Anna Seghers gleichfalls in dieser Zeit begonnen, wenn auch viel später, allerdings ohne das Konzept zu verändern, ausgeführt wurde. (Die Hochzeit von Haiti. Karibische Geschichten. Darmstadt 1964; zur Entstehungsgeschichte: Anna Seghers, Entstehung der Antillen-Novellen. In: Anna Seghers. Über Kunstwerk und Wirklichkeit. Hg. von Sigrid Bock. Bd. II. Berlin 1971. S. 29ff.)

Zeichen, das sie bewahrt, die Rüstung im Baum, verspricht nicht neues Lebendig-Werden, erlaubt vielmehr nur die historisch genaue Datierung: ein frühes Bild des neuzeitlich gepanzerten Ich, zum Tod bestimmt in einer von ihm nicht berührten, lebendigen Natur. Die Diskursregel ‚Wiederholung des Eintritts in die symbolische Ordnung‘ ist so erfüllt, die zweite Regel aber, ‚Verweis des in diesem Akt gebildeten Zeichens auf neues Lebendig-Werden, ist nur negativ erfüllt – womit sich die These bestätigt, daß in der Entstehungszeit des Textes, es ist die Zeit der Arbeit an ‚Transit‘, der bisherige Diskurs der Autorschaft ‚Anna Seghers‘ an ein Ende gelangt.

Der zweite Text, ‚Der Baum des Jesaias‘ bemüht eine jüdische Legende vom Märtyrertod des Jesaias, allerdings charakteristisch verändert. Nach der Legende rügt Jesaias den König Manasse, weil er ein Götzenbild im Tempel aufstellt und sagt als Strafe Gottes die Zerstörung Jerusalems durch Nebudkadnezar voraus. Daraufhin läßt Manasse den Jesaias verfolgen, dieser flieht und, wie in der Geschichte des Ritters, heißt es nun in der Legende „es öffnete ein dürrer Baum seinen Mund und verschlang ihn. Sie brachten eiserne Sägen und sägten den Baum, bis das Blut Jesaias hervorfloß wie Wasser“.<sup>24</sup> Bei Anna Seghers ist die symbiotische Flucht in ein hohles Zedernholz, das Holzfäller in Bearbeitung haben, schon Zeichen, Ersatz anderer, zusammengebrochener Symbiosen, der des Propheten mit seinen — geschlagenen — Anhängern wie des Propheten mit Gott. Da beide primäre Bezugsobjekte verstummt sind, fürchtet sich der Prophet, bleibt er in seinem Versteck auch als die Arbeiter zurückkehren, wagt er nicht mehr zu sprechen und wird darum zersägt. Die Legende selbst vom Tod des Jesaias, die zu Beginn wie zum Schluß des Textes ausdrücklich benannt wird, ist hier die symbolische Ordnung, die aus der zweifachen Negation des symbiotischen Daseins entsteht. Sie verewigt den Propheten, aber als völlig Gescheiterten. So kann sich in ihm der antifaschistische, kommunistische Schriftsteller unter dem Schock des Hitler-Stalin-Paktes und des in seinem Schutz begonnenen Weltkrieges reflektieren. Allerdings ist dies nicht das letzte Wort der Autorin Anna Seghers.

‚Der Baum des Odysseus‘ erzählt die Szene des Wiedererkennens zwischen Odysseus und Penelope, beruft so die Motive ‚Heimkehr‘, ‚Einander-Erkennen der Liebenden‘ am nur ihnen bekannten Zeichen – wobei in bemerkenswerter Parallele zur selben Zeit Horkheimer und Adorno (in New York) in der ‚Dialektik der Aufklärung‘ diese Heimkehr des Odysseus gleichfalls interpretieren. Die Liebe des Paares. Odysseus – Penelope mußte sich unter dem Druck der äußeren Aufgaben, des Trojanischen Krieges wie der Wirrmisse der Heimfahrt, verschieben in das Zeichen ihrer intimen Gemeinschaft, das Bett, dessen Verwurzelung nur sie kennen. Nun da die Kämpfe gekämpft sind, da die Götter von diesen herausgehobenen Menschen sich zurückgezogen, sie vom übermenschlichen Geschehen in den Alltag entlassen haben, bleibt dem Paar nur das Zeichen, um sich wiederzuerkennen, um — vielleicht — das „Herz“, das „stumm geworden“ ist gegenüber dem Andern, „sprechen“<sup>25</sup> zu machen. Das Zeichen dieser Ehe steht wesentlich für eine nicht gelebte Gemeinschaft, für einen Mangel mithin, den das gealterte Paar nie mehr wird stillen können. Ob das Zeichen, das anstelle der

<sup>24</sup> Kodex Reuchlins zu Jes. 66,1; zitiert nach: Realencyklopädie für protestantische Theologie und Kirche. Hg. von D. Albrecht Hauck. Bd. 8. Leipzig 1900 (Artikel ‚Jesaias‘). S. 714.

<sup>25</sup> Anna Seghers, Die drei Bäume. In: Sinn und Form 1, 1949, H. 2. S. 30.

geliebten Symbiose steht, die Kraft haben wird, neu lebendig zu werden, neue Wirklichkeit zu schaffen, d.h. ob das Bett zu einem Ort neuen gemeinsamen Lebens werden wird, läßt Seghers offen. Verglichen mit Homer nimmt sie die Hoffnung eher zurück, denn sie spart die Umarmung der Liebenden, aus, ihr Glück, nachdem sie am Zeichen sich wiedererkannt haben, das Homer in die Verse faßt:

Also sprach er. Der Fürstin erzitterten Herz und Knie,  
Als sie die Zeichen erkannte, die ihr Odysseus verkündet;  
Weinend lief sie hinzu und fiel mit offenen Armen  
Ihrem Gemahl um den Hals und küßte sein Antlitz und sagte ...<sup>26</sup>

Bei Anna Seghers ist das Zeichen, an dem Odysseus und Penelope sich erkennen, Hoffnungsträger nur, wenn es in den Kontext zurückbezogen wird, dem es entstammt, d.h. wenn der Text sich auf einen anderen Text hin öffnet. Das kündigt eine literarische Verweisung, kein neues Lebendig-Werden des Zeichens an.

Was für eine Struktur zeigt nun ein vergleichbarer Dreier-Zyklus von Erzählungen vierzig Jahre später, d.h. der These nach unter der Bedingung neuer Diskursregeln geschrieben?

Ging Anna Seghers im Zyklus ‚Drei Bäume‘ zurück: von der historisch-christlichen Zeit zur biblischen Legende und zum mythischen Homer, so geht sie im Zyklus ‚Drei Frauen aus Haiti‘ historisch vorwärts: von der kolumbianischen Zeit (der Berührung des vorgeschichtlichen Daseins auf Haiti mit den Konquistadoren) zur Zeit der Französischen Revolution, hier als die heroische Zeit des siegreichen Revolutionärs Toussaint l'Ouverture berufen, zur Gegenwart der Diktatur der Duvaliers und deren Vertreibung.

Die erste Geschichte, ‚Das Versteck‘, berichtet wieder von einer Höhle, deren Zugang diesmal bewacht ist von einem mächtigen Baum. In diese Höhle rettet sich ein indianisches Mädchen vor dem Zugriff der Konquistadoren. Die Höhle rettet das Leben, beschert der Protagonistin scheinbar ein neues paradiesisches Leben der Lust bei der Bewohnerin der Höhle und deren Sohn. Aber die Höhle hält zugleich gefangen. Der ihr zugesprochene Satz, „an diesem Ort, bei der Mutter meines Freundes, wirst du dein Leben lang sicher sein“, wird in seiner Ambivalenz entfaltet. Der Ort der Sicherheit ist beides, Leben und Begraben-sein für die Frau, die sich daher nach-außen sehnt, nach dem Meer, das die Konquistadoren gebracht hat, damit Geschichte und Tod, das aber auch unendliche Weite, Aussicht eines Lebens verspricht. So folgt der Text der neuen Diskursregel, den symbiotischen Zustand in seiner Ambivalenz herauszuarbeiten. In der Höhle verschmelzen die Frau und Männer, die von außen kommen, aus dem Kampf gegen die Eroberer, so als Signifikanten eines utopischen Horizontes fungierend. Aber in diesem symbiotischen Akt entsteht kein Zeichen, das Zukunft verspricht. Die bergende Höhle des Lebens bleibt ein ambivalentes Reservat gegenüber einem tödlichen Geschichtsprozeß, der sich unbeirrbar durchsetzt.

Die zweite Geschichte, ‚Der Schlüssel‘, führt in die Zeit der Befreiung der Schwarzen, der Gründung eines republikanischen Haiti durch Toussaint l'Ouverture im

<sup>26</sup> Homers Odyssee. Übers. von Johann Heinrich Voß, XXIII Gesang, Verse 205-208, Abdruck der ersten Ausgabe, Leipzig o.J. S. 273.

Gefolge der ersten Phase der Französischen Revolution. Dem im Zedernholz verborgenen Jesaias entspricht hier die in ein nur körpergroßes Wandgefängnis gesperrte Sklavin Claudine, die von ihrem eigenen Volk im Freiheitstaumel vergessen wird, wenn die Schwarzen ihre Ketten abwerfen, die Gutsherren vertreiben und deren Güter niederbrennen. Während Jesaias aber das Einssein mit seinem Volk wie seinem göttlichen Auftraggeber verloren hat und daher nicht mehr seine Stimme zu erheben wagt, ruft Claudine, die in ihrem Gefängnis zu verbrennen droht und findet in einem Vertreter ihres Volkes auch einen wunderbaren Retter. Die Treue, die sie ihm seither hält, spiegelt die Treue, mit der dieser dem revolutionären Heros Toussaint anhängt, auch dann noch, als das napoleonische Frankreich ihn verraten und gefangengenommen hat und in Fort Joux (wo man wenige Jahre später auch Kleist internierte) elend zugrundegehen läßt. Die körperliche Gemeinschaft des Paares und die ideelle zwischen Führer und Anhänger verdichtet sich jetzt wohl zum Zeichen, in dem die erfahrene Befreiung, auch wenn sie von kurzer Dauer war, überleben konnte, zum einen der Schlüssel, mit dem das Wandgefängnis in letzter Minute aufgeschlossen wurde, zum andern das Denkmal, das dem verstorbenen Toussaint errichtet wird. Aber die Zeichen haben keine Macht, werden nicht tradiert, können die Atmosphäre der Vergeblichkeit nicht aufhellen, in die die Erzählung vom kurzen Traum eines freien Staates der Schwarzen auf Haiti getaucht ist. Nur indem die Erzählung sich, wie im ersten Text, auf einen anderen öffnet, hier auf die geschichtliche Überlieferung, die den Untergang auch Napoleons, des Vernichters der Freiheit auf Haiti, festhält, gewinnen die Zeichen Verweiskraft über die historische Situation der Niederlage hinaus.

Die dritte Geschichte des Zyklus, „Die Trennung“, ist, wie die Geschichte von Odysseus' Rückkehr, die Geschichte einer Liebe, die nicht gelebt worden ist. Die Protagonistin weiß sich eins mit ihrem Geliebten, der Haiti nach Kuba verläßt, um für den Kampf gegen den Diktator Duvalier zu lernen. So fungiert er als Signifikant eines utopischen Horizontes. Das Zeichen aber, das anstelle der nicht gelebten Liebe steht, das Lied „Du Haiti, Tochter des Kolumbus und des Meeres“, womit die dritte Geschichte den Bogen zurück zur ersten schlägt, dies Zeichen trägt nicht, weil die Gemeinschaft der Liebenden keine war. Der Kämpfer für eine menschliche Zukunft vergißt seine Geliebte. Wenn er sich zuletzt ihrer erinnert, sie aus dem Gefängnis befreit, ist sie von den Schergen der Herrschenden zugrunde gerichtet, entstellt, ohne Gesicht. Es entsteht kein bleibendes Zeichen mehr aus der Vereinigung des Innern, der Liebe der Frau, mit dem Signifikanten eines utopischen Horizontes; stattdessen wird eine Rückkehr in die symbiotische Gemeinschaft versucht, aber nur stellvertretend, im caritativen Aspekt der Liebe anstelle des Erotischen und bezogen auf eine Protagonistin, deren Gesicht ausgelöscht ist, die nur noch an ihrer Verstümmelung zu erkennen war. Das im Akt der Vereinigung gebildete Zeichen ist, wie in den beiden Geschichten zuvor, zurückgenommen, leer. Darüberhinaus ist auch der bisher nach der neuen Diskursregel ambivalent entworfene Raum des Symbiotischen jetzt reduziert auf den lebensverneinenden Aspekt.

Ein neuerliches, radikales Zu-Ende-schreiben der Struktur der Autorschaft, wie sie der zweite diskursbegründende Text geregelt hatte, scheint hier erreicht. Der Text stellt die Sinnperspektive des Symbolischen in Frage (dessen sich das Schreiben nach dem ersten diskursbegründenden Text sicher war), zugleich aber vertraut er auch dem

Zurückgehen in den symbiotischen Raum, d.i. in den Raum vor dem Etablieren der symbolischen Ordnung nicht mehr (wie es das Schreiben nach dem zweiten diskursbegründenden Text kennzeichnet). Denn in diesen Raum läßt der Text seine Heldin nur zurückkehren um den Preis eines ausgelöschten Gesichts. Der Text bringt damit die matrilinear recodierte Struktur der Autorschaft, Anna Seghers' gleichfalls an ein Ende. Er erweist sich darin als ein später, möglicherweise als der Schluß-Satz dieser Autorschaft. Der Zyklus aber läßt eine neue Diskursregel erkennen, die vielleicht Weiterschreiben ermöglicht hätte. Es ist dies eine Regel, die sich in seinen ersten beiden Texten angedeutet hat, daß nämlich die Zeichen, die jetzt im Wiederholen des Eintritts in die symbolische Ordnung entstehen, Wirkungskraft, Versprechen neuer Verwandlung in Leben nur gewinnen im Sich-Öffnen auf andere Texte, im Vergegenwärtigen von Texten anderer Autorschaft.

Sich-Öffnen der eigenen Zeichen auf Texte anderer: ist dies das Vermächtnis der Autorschaft, Anna Seghers', so zugleich auch Rückkehr in ihren Ursprung, da sie aus einem Text erst entstanden war.