

Verwebungen von Bild und Schrift in ausgewählten Texten von Anna Seghers

Ilse Nagelschmidt
(Leipzig)

Kurzzusammenfassung: Anna Seghers (1900-1983), studierte Kunsthistorikerin, empfing in ihrer Heimatstadt Mainz das, „was Goethe den Originaleindruck nennt, den ersten Eindruck, den ein Mensch von einem Teil der Wirklichkeit in sich aufnimmt, ob es der Fluss ist, oder der Wald, die Sterne, die Menschen. Ich habe versucht, in vielen meiner Bücher festzuhalten, was ich erfuhr und erlebte.“¹ Die Poetologie der Autorin wird durch das Visuelle, das eingefangene und gespeicherte Bild bestimmt, das sie in Sprache zu fassen sucht. Dabei ist es immer wieder der Fluss – der Rhein ihrer Kindheit – und das Meer sowie das Licht, die als Hauptmotive ihrer Werke gelten. Die Helle der Kindheitslandschaft, das flimmernde Licht Mexikos und die Buntheit Lateinamerikas werden in ihren Texten visualisiert. Es ist das Einzigartige, die Farbigkeit, die Kunst, die sie zu gestalten sucht. Im Ineinander-Weben von Bild und Schrift zeigt sich das Credo der Seghers. Der Künstler – sowohl der Gestaltende als auch die Autorin selbst – erschafft aus sich selbst heraus, dessen Fähigkeiten und Ausdrucksmittel sind nicht ersetzbar.

1 Originaleindrücke

Im Grußtelegramm, das Anna Seghers als Dank für die Glückwünsche zu ihrem 75. Geburtstag an die Mainzer Freunde richtet, bekennt sie, dass sie in ihrer Heimatstadt das empfangen hat, „[...] was Goethe den Originaleindruck nennt, den ersten Eindruck, den ein Mensch von einem Teil der Wirklichkeit in sich aufnimmt, ob es der Fluss ist, oder der Wald, die Sterne, die Menschen. Ich habe versucht, in vielen meiner Bücher festzuhalten, was ich erfuhr und erlebte.“² Ein Jahr später greift sie dieses Thema erneut auf. „Ein Originaleindruck kann früh oder spät entstehen und frühe gute Originaleindrücke können besonders wichtig werden [...]. So war für mich wichtig die Begegnung mit der mexikanischen Wandmalerei, ja, diese Eindrücke haben

¹ Frank Wagner, Anna Seghers: Eine Biographie in Bildern. Berlin / Weimar 1994, S. 15.

² Frank Wagner / Ursula Emmerich / Ruth Radvanyi, Anna Seghers. Eine Biographie in Bildern. Mit einem Essay von Christa Wolf. Berlin / Weimar 2000, S. 15.

mich nie mehr losgelassen.“³ Zu diesen Originaleindrücken gehört auch das Kunsterlebnis. In einem weiteren Gespräch mit Achim Roscher bekennt sie: „Schon als Kind hat das, was man ‚bildende Kunst‘ nennt, stark auf mich gewirkt [...] durch die ganze Umgebung, in der ich lebte. [...] In diesem Zusammenhang muß ich sagen, daß ich fast mehr mit bildender Kunst gelebt habe als mit Literatur.“⁴ Anna Seghers großer Stoff war die „Wirklichkeit selbst“. Das erklärt, dass sie sich einerseits äußerst selten tradierter, vorgeformter literarischer Stoffe angenommen hat und sich andererseits bei der Gestaltung der Wirklichkeit ständig des Reichtums des Formen- und Motivschatzes der Weltliteratur bedient hat – „[...] von Sagen und Märchen über christliche Motive bis zu Motiven der utopischen und Kriminalliteratur. Und auch bildende Kunst und Malerei haben ihre Spuren hinterlassen.“⁵

Helen Fehervary hat das Verhältnis von Schriftlichkeit und Visualität im Werk der Seghers untersucht. Sie geht von der These aus, dass der bildhafte Ausdruck, der sich durchgehend in ihren Romanen und Erzählungen erkennen lässt, ein zentrales poetologisches Merkmal ihres Werkes ist⁶ und dass sich das Visuelle in Seghers' Werken weitgehend auf die bildende Kunst, zuweilen auch auf den Film bezieht.⁷ Christiane Zehl Romero spricht von einer visuell orientierten Phantasie Anna Seghers', die sich mit ihrer Neigung zum Spielerischen verbindet.⁸ Diese Veranlagung öffnete ihr den Zugang zu den Märchen, Mythen, Sagen und Legenden, die ihr Schaffen vom Früh- bis zum Spätwerk prägen: „Phantastisches und Mythologisches sind ein grundlegender Bestandteil ihres Erzählens.“⁹ Das berühmte Motto, das Seghers den *Schönsten Sagen vom Räuber Woynok* voranstellt, verweist auf die Wirkungsmöglichkeiten der Kunst und des Künstlers:

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

³ Anna Seghers, Die Geschichte mit dem ‚Originaleindruck‘ und dem ‚nichtromantischen‘ Blau. Achim Roscher im Gespräch mit Anna Seghers, in: Argonautenschiff 18 (2009), S. 147-152, hier S. 150.

⁴ Achim Roscher, Wirklichkeit und Phantasie. Fragen an Anna Seghers, in: Ders., Also fragen Sie mich! Gespräche. Halle (Saale) / Leipzig 1983, S. 52f.

⁵ Peter Göhler, Bildende Kunst im Werk von Anna Seghers, in: Argonautenschiff 18 (2009), S. 79-87, hier S. 79.

⁶ Vgl. Helen Fehervary, Schriftlichkeit und Visualität, in: Carola Hilmes / Ilse Nagelschmidt (Hg.), Anna Seghers-Handbuch. Stuttgart 2020, S. 266-272, hier S. 266.

⁷ Ebenda, S. 267.

⁸ Vgl. Christiane Zehl Romero, Anna Seghers. Eine Biographie. 1900-1947. Berlin 2000, S. 67f.

⁹ Monika Melchert, Märchen und Mythen, Sagen und Legenden, in: Carola Hilmes / Ilse Nagelschmidt (Hg.), Anna Seghers-Handbuch, a. a. O., S. 254-258, hier S. 254.

klopfen? Ja, mühelos rührt der Pfiff eines Vogels an den Grund des Herzens und dadurch auch an die Wurzeln der Handlungen.¹⁰

Dieser Leitgedanke enthält einen sehr deutlichen Hinweis darauf, wie sehr Kunst – in welcher Form auch immer von den ‚hohen‘ bis zu den einfachen Formen – auf die Gefühle der Menschen und ihr Handeln wirken kann.

2 Annäherungen an die bildende Kunst

Anna Seghers, als Netty Reiling im Jahr 1900 in Mainz am Rhein geboren, wächst in einem wohlhabenden und äußerst kunst- und kulturorientierten Elternhaus auf. Dazu gehören neben einer äußerst umfangreichen Bibliothek die bei den Verwandten zu bestaunenden Sammlungen der bildenden Kunst. Isidor Reiling – der Vater – war ein angesehener Kunsthändler, der sich vor allem den alten niederländischen Meistern verschrieben hatte, wie sich Seghers 1973 im Gespräch erinnert: „Natürlich kam ich durch meinen Vater mehr als andere mit Kunstwerken in Verbindung, auch hatten wir zu Hause Bücher über Malerei und Baukunst, denn mein Vater war ja Kunsthändler. Ich las ab und zu auch in solchen Büchern.“¹¹ Bereits als Kind beschäftigt sie sich eingehend mit Kunstwerken, die sie betrachtet und mit denen sie selbst gestaltend umgeht. Dazu gehören eine Ausgabe der *Bechstein Märchen* mit Illustrationen von Ludwig Richter und die *Robinson Geschichte*. In dieser Zeit nimmt sie sich vor, etwas Ähnliches zu schreiben: „Übrigens machte es mir Spaß, die Handlung nur anhand der Bilduntertexte zu erschließen, ich spann das Gesehene in meiner Phantasie fort.“¹² So stellt sie spielend den Zusammenhang von bildkünstlerischer Gestaltung und eigenem Erzählen dar.¹³ Sie fertigt kleine Bilder an und verbindet diese mit den in ihrer Kindheit üblichen ‚Lackbildern‘ und eigenen kleinen Texten nach ihren Vorstellungen. Dabei waren die entscheidenden Kräfte Aktivität und Phantasie.

Bei Gängen mit dem Vater durch ihre Geburtsstadt entdecken sie gemeinsam ganz unterschiedliche Dinge; den Hafen, die Dampfer mit den Schleppern, die Waren nach Holland bringen und Überreste der römischen Siedlung sowie immer wieder die Kirchen und den Dom. In dem Gespräch von 1983 mit Roscher fasst sie diese prägenden Momente des Zusammen-

¹⁰ Anna Seghers, Die schönsten Sagen vom Räuber Woynok (1938), in: Dies., Werk-
ausgabe, Bd. II /2 (Erzählungen 1933-1947), hg. von Helen Fehervary / Bernhard Spies,
Berlin, 2011, S. 27-46, hier S. 27.

¹¹ Zitiert nach: Achim Roscher, Also fragen sie mich! Gespräche, a. a. O., S. 69.

¹² Ebenda, S. 66.

¹³ Vgl. Sigrid Bock, „Alles gehört zusammen, und auch die Künste gehören zusammen“ – Zu Anna Seghers' Kunstkonzeption, in: Argonautenschiff 18 (2009), S. 62-78, hier S. 64.

wirkens von Elternhaus und der Umgebung zusammen. „[Das] alles hatte Anteil an meinem Verhältnis zur bildenden Kunst.“¹⁴

Als sie 1920 nach dem Abitur zum Studium nach Heidelberg geht, ist ihr späterer Weg bei weitem noch nicht eindeutig. Wille und Wunsch des Vaters werden ausschlaggebend gewesen sein, die Fächer Kunstgeschichte, Geschichte und Sinologie zu wählen. Zu den großen Erlebnissen ihrer Studienzeit gehören neben dem Finden eines sie prägenden Freundeskreises – so der Sinologe Philipp Schaeffer und ihr späterer Mann László Radványi und der ersten intensiven Beschäftigung mit der russischen Literatur, vor allem mit Dostojewskij – die Begegnung mit dem Kunsthistoriker Karl Wirth während ihres Praktikums am Museum für ostasiatische Kunst in Köln. Über ihn lernt sie den Zeichner, Graphiker, Bildhauer sowie Holz- und Steinschneider Moissej Kogan (1879-1943, ermordet von den Faschisten im Konzentrationslager Auschwitz) kennen.



Abb. 1: Das sitzende Mädchen von Kogan¹⁵

Das Mädchenbildnis, ein Holzschnitt von Kogan, hängt bis auf den heutigen Tag im Wohnzimmer des Anna-Seghers-Museums in Berlin-Adlershof. Dieses Bild mit der grüßenden Geste des Mädchens eröffnet das Seghers-Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft *Argonautenschiff* aus dem Jahr 2009. Im Editorial wird auf die sich imaginär schneidenden Lebenswege des Juden Kogan mit Rembrandt und Netty Reilings Dissertation zu *Jude und Judentum im Werke Rembrandts* verwiesen und die Vermutung ausgesprochen, dass es sein könnte, „[...] dass Netty Reiling ihr Thema über das Judentum im Wer-

¹⁴ Achim Roscher, Also fragen sie mich! Gespräche, a. a. O., S. 52 f.

¹⁵ Vgl.: <https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjE2NzUzOCJdLFsicCIsImNvbnZlcnQiLCItcmVzaXplIDUxMng1MTJcdTAwM2UiXV0.jpg?sha=d7109572df3e429e>, letzter Zugriff: 21.08.2020.

ke Rembrandts auch durch die wirkliche Begegnung mit Kogan, dem Ostjuden, geschärft hat.“¹⁶ Die Zusammenführung von Versen Karl Wirths (Jizu) und den Holzschnitten Kogans haben bei ihr lebenslang wirkende Spuren in dem Wunsch nach einem menschlichen Leben hinterlassen: fröhlich, zärtlich und liebend, ein Spiel, das durch Leichtigkeit bestimmt sein soll. Diese kurze intensive Begegnung macht ihr vieles bewusst. Zum einen den Drang, selbst zu schreiben – so notiert sie am 4. Mai 1925 in ihrem Tagebuch: „Darf man um der Wahrh. willen andere zu Grunde richten, vor allem aber um selbst das ‚Wahre‘ auszudrücken? Jedenfalls gibt es vor der Sünde nur eine Beschwichtigung: Die Not ernster Arbeit.“¹⁷ Zum anderen trägt die Begegnung dazu bei, ihre Art der künstlerischen Gestaltung der Welt zu finden. In einem Brief an Wladimir Steshenski schreibt sie 1965 über diese Jahre der poetischen Positionsfindung: „Ich wurde dabei sicher, dass ich nur schreiben sollte. Es gab dabei zwei Linien: Erzählen was mich heute erregt u[nd] die Farbigkeit von Märchen. Das hätte ich am liebsten vereint u[nd] wusste nicht, wie.“¹⁸

3 Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit

Mit ihrer kunsthistorischen Dissertation *Jude und Judentum im Werke Rembrandts*, die sie im Herbst 1924 an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg einreicht, beendet sie ihr Studium. Im Mittelpunkt steht die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit, dem Zusammenhang „zwischen der Erscheinung des Juden in Rembrandts Werk und der des realen Juden in seiner Zeit.“¹⁹ Diese Beziehung wird nicht als ein Abbildungsverhältnis, sondern als eine Konstellation untersucht, bei der sich Kunst und Lebenswirklichkeit wechselseitig durchdringen und zu „eigenwillig gestalteter Über-Wirklichkeit“²⁰ verdichten. Dies wird anhand einiger biblischer Motive sowie an jüdischen Porträts (siehe Menasse ben Israel) und an Christus-Darstellungen aus einer späteren Werkphase des Malers nachgewiesen. Von Bedeutung ist ihre Erkenntnis, dass für Rembrandt der „christliche Ausgangspunkt das Wichtige und Ausschlaggebende“²¹ ist. Während sein

¹⁶ Margrid Bircken, Editorial – Sehend werden, in: Argonautenschiff 18 (2009), S. 5-14, hier S. 6.

¹⁷ Anna Seghers, Und ich brauch doch so schrecklich Freude. Tagebuch 1924 /25, hg. von Christiane Zehl Romero. Berlin 2003, S. 31.

¹⁸ Anna Seghers, Brief an Wladimir Steshenski, in: Dies., Werkausgabe, Bd. V/2 (Briefe 1953-1983), hg. von Christiane Zehl Romero und Almut Gisecke, Berlin, 2008, S. 42.

¹⁹ Netty Reiling [Anna Seghers], *Jude und Judentum im Werke Rembrandts*. Mit einem Vorwort von Christa Wolf. Berlin / Weimar / Leipzig 1981, S. 26.

²⁰ Ebenda, S. 38.

²¹ Ebenda, S. 17.

Frühwerk noch einer idealisierten Darstellungsform verpflichtet ist, zeichnet sich in späteren Schaffensperioden ein wirklichkeitsnäherer Zugriff ab, den sie auf den Konflikt mit den Amsterdamer Juden zurückführt. Im Kapitel *Die jüdische Gesellschaft um Rembrandt* führt sie in den sozialhistorischen Kontext und in die Lebenswirklichkeit im jüdischen Viertel zur Lebenszeit von Rembrandt (1606-1669) ein. Die Amsterdamer Juden setzten sich damals aus zwei Großgruppierungen zusammen: den wohlhabenden und bürgerlich integrierten Sephardim, die vor der Inquisition aus Spanien und Portugal vertrieben wurde und den Aschkenazim, die für sie den Typ des „gänzlich verarmten, gehetzten Ghettojuden“²² repräsentieren. Der Unterscheidung dieser Gruppen kommt somit eine Schlüsselfunktion zu.



Abb. 2: Judenporträts von Rembrandt²³

Das Kapitel *Die Gestaltung des überwirklichen Juden im Bilde* stellt den Hauptteil der Arbeit dar. Dabei geht Reiling auf die verschiedenen Arten der Darstellung biblischer Themen ein. Ihr Interesse richtet sich darauf, „wie der biblische Stoff den Stoff des überwirklichen Judentums und die Wiedergabe der alltäglichen Umgebung formt.“²⁴ Bedeutung kommt Rembrandts verschiedenen Bildern von Christus zu, die Reiling als die „eigentliche Zentralgestalt Rembrandts“²⁵ sieht. Hier wird der „Wandel in seiner Darstellung des überwirklichen Judentums am offenbarsten.“²⁶ In den vermeintlich auf jüdische Modellstudien zurückgehenden Christus-Darstellungen verschrän-

²² Ebenda, S. 25.

²³ Vgl.: https://www.kunstkopie.de/kunst/rembrandt_hamerszoon_van_rijn/bildnisstudie_eines_jungen_jud.jpg; https://www.remid.de/blog/wp-content/uploads/rembrandt_-_portrait_of_an_old_jew.jpg, letzter Zugriff: 21.08.2020.

²⁴ Ebenda, S. 38.

²⁵ Ebenda, S. 52.

²⁶ Ebenda, S. 32.

ken sich für sie Rembrandts christliche Religiosität und seine lebendige Erfahrung des Judentums mit einer höheren künstlerischen Wirklichkeit. Wichtige Anregungen in der Beschäftigung mit dieser Arbeit sind in den beginnenden 1980er Jahren von Christa Wolf ausgegangen. Die Schwerpunkte liegen vor allem in der poetologischen Bedeutung der Arbeit, in der das Schreibprogramm sowie prägende Motive – Motiv des Lichts, Hell und Dunkel – bereits angelegt sind. Dabei hat die um fast 30 Jahre jüngere Wolf immer wieder auf das Realismus-Konzept hingewiesen, welches Seghers vor allem in der Beschäftigung mit Dostojewskij und Tolstoj begründet sieht.²⁷

4 Exil und Realismus-Auffassung

In den Jahren zwischen den Kriegen gehörte es zu den dringendsten Aufgaben, die Bedeutung von Kunst und Kultur im Kampf gegen die faschistische Barbarei und die Position zum literarischen Erbe herauszustellen, um dieses vor dem Missbrauch der Nationalsozialisten zu bewahren. Dabei kam es zur sogenannten Expressionismusdebatte, die maßgeblich von Ernst Bloch, Georg Lukàcs und Anna Seghers bestimmt wurde. Anna Seghers erweitert diese Debatte um die Notwendigkeit einer Realismuskussion sowie um die Erörterung der Bedeutung von Kunst in Krisenzeiten im Brief an Lukàcs vom 28. Juni 1938: „Diese Realität der Krisenzeit, der Kriege usw. muß also erstens ertragen, es muß ihr ins Auge gesehen und zweitens muß sie gestaltet werden.“²⁸ Erschüttert durch die ‚Vorzeichen‘ des Krieges warnt sie im Februar 1939 Lukàcs vor der Gefahr der einzutretenden Verengung, „[...] wo von dir selbst eben Raum genommen wurde, nach der anderen Seite: an Fülle und Farbigkeit in unserer Literatur.“²⁹

Mit der Flucht von Frankreich über die USA nach Mexiko gewinnt Seghers gänzlich neue Eindrücke in eine bis dahin für sie nicht gekannte Lebenswirklichkeit und in andere Formen von Kunst. Sigrid Bock weist nach, dass die Verunsicherungen, die diese in den End-1930er Jahren geführten theoretischen Diskussionen um den Realismus-Begriff bei Anna Seghers auch unter dem Eindruck der mexikanischen Wand- und Freskenmalereien, „die ihre Suche nach einen neuartigen Erzählen unterstützten“,³⁰ überwunden werden und sie nachhaltig in ihrem Realismuskonzept unterstützen.

²⁷ Vgl. Anna Seghers, *Über Kunstwerk und Wirklichkeit*, Bd. 2: Erlebnis und Gestaltung, bearbeitet und eingeleitet von Sigrid Bock. Berlin 1971, S. 157-164.

²⁸ Anna Seghers, *Über Kunstwerk und Wirklichkeit*, Bd. 1: Die Tendenz in der reinen Kunst, bearbeitet und eingeleitet von Sigrid Bock. Berlin 1970, S. 176.

²⁹ Ebenda, S. 184.

³⁰ Sigrid Bock, *Anna Seghers' Begegnung mit mexikanischer Wandmalerei*, in: *Argonautenschiff 14* (2005), S. 141-153, hier S. 149.



Abb. 3: Fresken von Diego Rivera³¹

Von Deutschland aus erinnert sich Seghers unmittelbar nach ihrer Rückkehr an die in Mexiko erlebte Kunst, die in ihrer Ursprünglichkeit und über die Zeiten hinaus gehende Faszination einen tiefen Eindruck hinterlassen:

Und alles getaucht in das unvergleichliche Licht einer Sonne, die nicht nur auf Gerechte und Ungerechte scheint, wie überall, auf Ausgebeutete und Ausbeuter, sondern vor allem für die Künstler zu scheinen scheint, wenn sie in der Tiefe tropisch, auf der Höhe hochgebirgshaft geläutert, die Farben und Formen zugleich herausschleudert.³²

Es ist immer wieder das Licht und der Wandel des Lichts, den sie in ihre Texte einfängt und in Worte umsetzt. Rita Calabrese, die das Erzählwerk der Seghers unter deren frühen Eindruck der Maltechnik Rembrandts im Spiel von Licht und Schatten untersucht hat, hält fest, dass das Licht „eine Präsenz von großer evokativer Kraft“³³ im gesamten Erzählwerk der Autorin besitzt.

³¹ Vgl.: https://img.theculturetrip.com/wp-content/uploads/2016/05/photo-4_rivera.jpg, letzter Zugriff: 21.08.2020.

³² Anna Seghers, Die gemalte Zeit, in: Dies., Über Kunstwerk und Wirklichkeit, Bd. 1, a. a. O., S. 69-73, hier S. 71.

³³ Rita Calabrese, Die Farbigkeit von Märchen, in: Argonautenschiff 18 (2009), S. 96-101, hier S. 96.

5 Originaleindruck Mexiko. Über Kunst und Künstler

Das Exilland Mexiko, das ihr von 1941 bis 1947 nicht nur eine Bleibe, sondern auch die Möglichkeit einer umfassenden sowohl politischen als auch künstlerischen Betätigung gibt, wird in den hier gewonnenen Eindrücken in Texten nach ihrer Rückkehr – Selbsterlebtes und Fremdheitserfahrungen, der Verlust der Mutter, das Bunte der Töpferwaren in der Einmaligkeit und Originalität sowie vielfältiger Kunsteindrücke, darunter das Ölgemälde von David Alfaro Siqueiros *Bauernmutter mit Kind im Rebezo* – zu einem Gebilde verwebt.³⁴



Abb. 4: Bauernmutter mit Kind im Rebezo³⁵

Mit der Novelle *Crisanta* (1951) blickt Seghers erstmalig auf ihre Exil-Heimat Mexiko zurück, indem sie die dort gewonnenen Eindrücke, Selbsterlebtes und Fremdheitserfahrungen sowie Kunsteindrücke verbindet. Mit *Crisanta*, die nach Kurt Batt, zu den schönsten Frauenfiguren gehört, die Seghers je erschaffen hat,³⁶ liegt der Fokus auf einer Frau aus ärmlichsten Verhältnissen. Die Novelle gehört zu den Texten der Autorin, in denen Emanzipationsaspekte und die Unterdrückung von Frauen im Mittelpunkt stehen. Die auktoriale Erzählinstanz formuliert es am Beginn deutlich: „Ich erzähle nicht von Juarez und nicht von Hidalgo und nichts von Morelos. Ich erzähle euch von

³⁴ Vgl. Christiane Zehl Romero, *Anna Seghers: Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg 1993, S. 112.

³⁵ Vgl.: <https://www.oas.org//artsoftheamericas/assets/arts/24-David-Alfaro-Siqueiros-AMA-1.jpg>, letzter Zugriff: 21.08.2020.

³⁶ Vgl. Kurt Batt, *Anna Seghers*. Leipzig 1980, S. 151.

Crisanta.“³⁷ Die Analphabetin und Waise „war hungrig auf viel Leben.“³⁸ Mit dem Ende der Geschichte, in der sie auf vielfältige Proben gestellt wird, findet Crisanta zu einer Geborgenheit zurück und „gewinnt, selbst als soziale Randexistenz, eine stumme Größe, die viele Beobachter Lateinamerikas an den Indiovölkern bewundern.“³⁹

Dabei gewinnt die Farbe Blau eine ganz besondere Bedeutung, sie bildet den Rahmen des Textes. Crisanta erinnert sich an einen frühen Ort ihrer Kindheit, an dem es ihr so wohl war wie später nie mehr: „Wenn sie sich fragte, was es gewesen war, dann fiel ihr immer ein: blau. Ein sanftes und starkes Blau, das es später nirgendwo gab. Die ganze Welt war vorbeigerauscht, doch nicht durch das Blau gedrungen.“⁴⁰ Am Ende der Novelle fällt ihr dieser Ort der Kindheit wieder ein: „Das unvergleichliche, unbegreifliche tiefe und dunkle Blau. Das war der Rebozo, das Umschlagtuch der Frau González gewesen, und was dahinter strömte, ihr Volk.“⁴¹

Sechzehn Jahre später erscheint die Künstlergeschichte *Das wirkliche Blau*, in der die Autorin wiederum auf die Vielheit des Exillandes Mexiko zurückgreift. Wie bei *Crisanta* ist es eine Geschichte, die tief in patriarchalen Strukturen verwurzelt ist. Den Frauen kommt jedoch in ihrer Kraft, ihrer Eigenständigkeit, ihrem Willen sich zu behaupten, und in ihrer Märchenhaftigkeit – Tante Eusebia – eine besondere Bedeutung zu. Die Hoffnungssignale, die von ihnen ausgehen, sind unverkennbar. Im Mittelpunkt steht der Töpfer Benito in der Suche nach seinem Blau. Seine Erzeugnisse, die fern der Massenproduktion entstehen und seine Käufer faszinieren, sind unverkennbare, einmalige Kunstwerke. Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges kann die deutsche Firma, die den Farbstoff lieferte, den Verpflichtungen nicht mehr nachkommen, so dass Benito zunächst versucht, andere Farben auszuprobieren. Schnell wird ihm bewusst, dass er sich selbst und seine Kunden verleugnet:

Ich habe mir etwas aufdrängen lassen von dem verdammten Don Victor. Warum? Aus Angst vor Not. Anstatt immer weiter zu suchen, zu suchen nach dem Blau, an dem mein Herz hängt, das Blau, das mir allein und wahrhaftig zusteht. Weil ich mich nicht daran hielt, ist mir so was Schlechtes geschehen.⁴²

³⁷ Anna Seghers, *Crisanta*. Mexikanische Novelle (1951), in: Dies., Werkausgabe, Bd. II/4 (Erzählungen 1950-1957), hg. von Ute Brandes, Berlin 2009, S. 43-69, hier S. 43.

³⁸ Ebenda, S. 48.

³⁹ Kurt Batt, a. a. O., S. 151.

⁴⁰ Anna Seghers, *Crisanta*. Mexikanische Novelle (1951), a. a. O., S. 45.

⁴¹ Ebenda, S. 69.

⁴² Anna Seghers, *Das wirkliche Blau* (1967), in: Dies., Werkausgabe, Band II /6 (Erzählungen 1967-1980), hg. von Eva Kaufmann, Berlin, 2005, S. 5-90, hier S. 17.

Nach dieser Erkenntnis begibt er sich auf eine abenteuerliche Reise mit der Eisenbahn, dem Autobus und zu Fuß durch Täler, Wälder und das Gebirge bis er zu den Geröllhalden eines Bergwerks vordringend – über „ihm hing der letzte, der höchste Bergvorsprung“⁴³ –, getragen von der Solidarität der Gemeinschaft, endlich an sein Ziel und die Ursprünge seiner Farbe gelangt. Nach der monatelangen Reise – inzwischen sind die Nürnberger Prozesse Geschichte – kehrt er nach Hause zurück und lässt mit seinem Geschirr den Menschen das Herz aufgehen.⁴⁴ Das Angebot des Händlers, wieder liefern zu wollen, kann er, der auf der Reise sein Volk und dessen Hilfe kennengelernt hat, ausschlagen. Die Geschichte endet in einem ungebrochenen Optimismus: „Ich hab mein Blau gefunden. Und hol mir’s selbst, wenn ich’s brauche. Einmal für allemal.“⁴⁵

In der Erzählung kommt es zu Verwebungen zwischen den Bildern, die Seghers in Mexiko gesehen und erlebt hat – das Bunte und Lebendige der Bauernmärkte, die Farbigkeit des Geschirrs, die Fresken, die bunten Umschlagtücher, der Rebezo der Frauen, in dem sich auch Frida Kahlo porträtiert hat – mit ihren Erfahrungen und dem Textgebilde. Das wiederkehrende Motiv Blau, das ist die Farbe der Flüsse und Meere, an denen sie sich zeitlebens wohlgeföhlt hat, es ist die Farbe des Lebens und der Sehnsucht und somit auch als Botschaft zu verstehen, sich zu Sehnsüchten und Träumen zu bekennen. Das Blau wird somit zum „symbolischen Kern“ und zeigt seine „ganze faszinierende Polysemie“⁴⁶. Die Farbe Blau impliziert das Bekenntnis der Autorin zu den alltäglichen Schicksalen und wird so zum „Symbol für echte Heimat und tiefe, fraglose Zugehörigkeit“⁴⁷. Seghers entgegnet Interpretationen, dass sie sich an der ‚blauen Blume‘ der Romantik orientiert habe, mit ihrem Ansatz, dass es bei Benito um den Grundstoff seiner Kunst und seines Wesens geht.⁴⁸ Der Mensch muss – wie Benito – den Träumen wieder vertrauen lernen. Daher ist der Text eine Parabel für die Überzeugung der Autorin, nur das Einmalige als Stoff zu verarbeiten.

In der Erzählung *Die Reisebegegnung* (1972) versammelt die Autorin in ihrer Phantasie drei Autoren in einem Prager Café, die in der Wirklichkeit nie zueinander hätten finden können: der deutsche Dichter E. T. A. Hoffmann (1776-1822), der russische Dichter N. W. Gogol (1809-1852) und der Prager deutsche Autor Franz Kafka (1883-1924). In dieser Künstlergeschichte, die zu den dichtesten Reflexionen über Kunst und Literatur in der 2. Hälfte

⁴³ Ebenda, S. 72.

⁴⁴ Vgl. Ebenda, S. 88.

⁴⁵ Ebenda, S. 90.

⁴⁶ Rita Calabrese, Die Farbigkeit von Märchen, a. a. O., S. 100.

⁴⁷ Christiane Zehl Romero, Anna Seghers: Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, a. a. O., S. 112.

⁴⁸ Vgl. Anna Seghers, Die Geschichte mit dem ‚Originaleindruck‘ und dem ‚nichtromantischen‘ Blau, a. a. O., S. 151.

des 20. Jahrhunderts gehört, nimmt Seghers die sie seit Jahrzehnten beschäftigende Frage nach dem Realismus in der Kunst und Literatur erneut auf und überprüft diese an der Poetologie der Autoren. Da diese sich nicht persönlich, wohl aber gegenseitig viele ihrer Werke kennen, lesen sie eigene Texte vor und stellen sich den Fragen der Anderen. E. T. A. Hoffmann erzählt von seinem *Ritter Gluck*, Gogol liest Teile aus dem Roman *Die toten Seelen* und Kafka trägt seine Geschichte *Der Kübelreiter* vor. Auf dieser Grundlage entspinnt sich das Gespräch über die Möglichkeiten von Literatur, das Sonderbare – die Geschichte ist im Erzählband *Sonderbare Begegnungen* enthalten –, das Spiel von Realität und Phantastik sowie der freie Umgang mit Raum und Zeit. Mit Blick auf das Gesamtwerk gehört das Licht zu den Grunderfahrungen und tragenden Motiven der Autorin. Die Licht-Dunkel-Relationen hat sie bereits in ihrer Dissertation untersucht und so lässt sie Hoffmann im Diskurs über die Darstellung von Wirklichkeit als Ganzes sagen: „Ein Lichtpünktchen muß man aufglänzen sehen. Gewisse dunkle Bilder, zum Beispiel von Rembrandt, bekommen erst ihren Sinn durch solche kleinen, richtig eingesetzten Lichter.“⁴⁹

E. T. A. Hoffmann, der als der wildeste Träumer unter ihnen gilt, denkt darüber nach, dass er am meisten unter der Zeitgeschichte gelitten habe, den realen Zwängen konnte und wollte er sich nicht entziehen. Träume sind die Bilder der Nacht – so findet Seghers wieder zu ihrem Motto des *Räubers Woynok* zurück. Jeder Mensch, so ihr Credo, lebt auch in seinen Träumen, der Künstler schöpft aus diesen. Es geht dabei nicht darum, die Wirklichkeit höchst getreu abzubilden; Phantasie, Bilder und Wirklichkeit bedingen und durchdringen einander. So wird in dieser Geschichte Verschiedenes miteinander verwoben – Kafka weist auf das Bild des Märchens der Gebrüder Grimm vom *Froschkönig* hin, auf das Bild vom Portal des Straßburger Münsters (die Rede ist von den „bösen“ und den „frommen“ Jungfrauen, nicht von den „klugen“ und „törichten“) und auf Jaques Callots (1592-1635) Radierungen von den Gräueln des Dreißigjährigen Krieges –, um einerseits das Phantastische zu betonen und andererseits die Bedeutung von Kunst im allumfassenden Sinn für die Humanisierung des Menschen hervorzuheben. Als E.T.A. Hoffmann und Gogol Kafka verlassen haben, wird ihm das tiefe Vertrauen bewusst, das sie in ihrem Gespräch füreinander empfunden haben. Alle drei waren in ihren, wenn auch teilweise unterschiedlichen, Ansichten der Auffassung, dass Kunst dem Menschen helfen könne, seine Wirklichkeit genauer zu sehen und in diese gestaltend einzugreifen.

⁴⁹ Anna Seghers, *Sonderbare Begegnungen* (1973), in: Dies., Werkausgabe, Bd. II/6, a. a. O., S. 91-203, hier S. 198.