

Lutz Winckler (Berlin)

Eine Chronik des Exils

Erinnerungsarbeit in Anna Seghers' *Transit*¹

I.

1935 fand in Paris im Zuge des sich herausbildenden *Front populaire* der Internationale Kongress zur Verteidigung der Kultur statt. Es handelte sich dabei um den Versuch antifaschistischer Intellektueller aus Frankreich, Europa, der Sowjetunion und den USA im Rückgriff auf die unausgeschöpften Ressourcen der Aufklärung, einer Verbindung liberaler und egalitärer Momente der Revolutionen von 1789 und 1917, eine Dynamik freizusetzen, von der man sich die ideologische Entzauberung und die politische Entmachtung des Faschismus erhoffte. Anna Seghers sprach auf diesem Kongress neben André Gide und Aldous Huxley, André Malraux, Julien Benda und André Breton und deutschen Emigranten wie Heinrich Mann, Robert Musil, Ernst Bloch, Max Brod, Lion Feuchtwanger, Ludwig Marcuse, Ernst Toller, Johannes R. Becher, Klaus Mann, Gustav Regler und Bertolt Brecht. Das Thema ihrer Rede lautete *Vaterlandsliebe* – merkwürdig genug, so will es scheinen, für eine Schriftstellerin aus liberalem jüdischen Elternhaus, die seit den späten zwanziger Jahren Mitglied der KPD war. Die Rede stellt den Versuch dar, im historischen Rückblick auf die Französische Revolution einen Begriff des Patriotismus zurückzugewinnen, der auf Arbeit und Solidarität, auf Nähe und Selbstbewusstsein statt auf Krieg, Ausgrenzung und Diskriminierung der Anderen setzt. Die politische Überzeugungskraft und emanzipatorische Dynamik eines so verstandenen Patriotismus schien in den westlichen Demokratien, aber auch bei der zum Schweigen gebrachten Mehrheit in den faschistischen Diktaturen 1935 nicht infrage zu stehen. Und dennoch steht am Schluss der Rede – als historisches Fragezeichen oder erinnernde Klage? – der Blick auf die Gescheiterten: auf Georg Büchner und Heinrich von Kleist, Friedrich Hölderlin und Karoline von Günderode, die im Wahnsinn, in der Verzweiflung, im Tod endeten und von denen Anna Seghers in

¹ Dieser Beitrag ist auch erschienen in: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch* 28/2010, S. 194–210. Der Verfasser und die Herausgeber danken dem Verlag edition text + kritik für die Erteilung der Nachdruckgenehmigung.

einem bekannten und vieldeutigen Bild sagt: »Diese deutschen Dichter schrieben Hymnen auf ihr Land, an dessen gesellschaftlicher Mauer sie ihre Stirnen wund rieben.«²

Ohne es zu wissen spielt Anna Seghers damit auf eine nicht nur geistige Krise an, die vier Jahre später in die politische Katastrophe mündet: den Krieg als europäische, die Niederlage des Antifaschismus als politische, Okkupation, Flucht und Verfolgung als persönliche und schließlich menschheitliche Katastrophe. In dieser Situation – 1940/1941 – entstand der Roman *Transit*. Geschrieben unter dem Eindruck einer schweren persönlichen Krise – der Flucht aus dem besetzten Paris in die von Vichy kontrollierte »freie Zone«, der Internierung ihres Lebensgefährten Laszlo Radvanyi, der verzweifelten Suche nach Ausreisemöglichkeiten in Richtung Übersee – stellt der Roman zugleich den Versuch dar, auf andere, nicht weniger existentielle kollektive Bedrohungen zu reagieren: als Schriftstellerin, als deutsche Jüdin und als Antifaschistin.³

Rückblickend, aber noch unter dem Eindruck der Flucht, schreibt Anna Seghers an Franz Carl Weiskopf, sie habe das Gefühl gehabt »d'être morte et hors de ce monde« (*Briefe*, 26. 5. 1941, 103). Da schreibt sie bereits am Roman. Aber dass die Gedächtnisarbeit literarische Form annimmt, war nicht selbstverständlich. In einem früheren Brief, vom 23. 11. 1940, ebenfalls an Franz Carl Weiskopf, hatte Anna Seghers auf die Grenzen des literarischen

² Anna Seghers, *Vaterlandsliebe* (Rede auf dem I. Internationalen Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur 1935), in: dies., *Über Kunstwerke und Wirklichkeit I. Die Tendenz in der reinen Kunst*, Sigrid Bock (Hrsg.), Berlin 1970, S. 63–66, hier S. 66.

³ Über die französische Internierungspolitik sind wir durch die Forschungen Jacques Grandjones und seiner Forschungsgruppe gut informiert, vgl. Jacques Grandjone/Theresia Grundtner (Hrsg.), *Zone der Ungewissheit. Exil und Internierung in Südfrankreich 1933–1944*, Hamburg 1993. Über die Situation in Marseille und Les Milles informiert bis in biografische und topografische Details die Untersuchung von Doris Obschernitzki (*Letzte Hoffnung – Ausreise. Die Ziegelei von Les Milles 1939–1942. Vom Lager für unerwünschte Ausländer zum Deportationszentrum*, Berlin 1999). – Der erste Band der Biographie über Anna Seghers von Christiane Zehl Romero (*Anna Seghers. Eine Biographie 1900–1947*, Berlin 2000, S. 270ff., S. 347–381) und die von ihr zusammen mit Almut Giesecke herausgegebenen Briefe von Anna Seghers (Christiane Zehl Romero/Almut Giesecke (Hrsg.), *Anna Seghers, Briefe 1924–1952*, Berlin 2008, Reihe: *Anna Seghers Werkausgabe*, Helen Fehervary/Bernhard Spies (Hrsg.), Bd. V,1) geben einen detaillierten Einblick in die persönliche Situation Anna Seghers' zwischen der Flucht aus Paris, der Abreise aus Marseille und der Überfahrt nach Mexiko 1940/1941 (im Text zitiert als: *Briefe*). Vgl. auch den Kommentar von Silvia Schlenstedt in der von ihr bearbeiteten *Anna Seghers Werkausgabe* (s. o.) von *Transit*, Berlin 2001, S. 311–364 (Seitenzahlen zu *Transit* im Text beziehen sich auf diese Ausgabe).

Verarbeitungsmusters ›Dante, Dostojewski, Kafka‹ verwiesen (*Briefe*, 91) und demgegenüber auf der Unmittelbarkeit der eigenen Erfahrung bestanden. Ähnlich verfährt sie im Roman. In einer Schlüsselszene am Beginn des Erzählerberichts schildert der Erzähler seinen Eindruck bei der Lektüre eines im Koffer des toten Schriftstellers Weidel zurückgelassenen Manuskripts. Er schreibt von der »Verzauberung«, die die Fabel mit dem Ineinander von Traum und Wirklichkeit, von Zufall und Wahrscheinlichkeit in ihm erzeugt. Fast glaubt er in der »vertrackten Geschichte mit ziemlich vertrackten Menschen« seine eigene Geschichte wiederzufinden, bis er beim Wiederlesen des – übrigens unvollendeten Manuskripts – desillusioniert feststellt, dass die erfundene Geschichte die eigene Erfahrung nicht ersetzt (26f.). Die Lektüre entlässt den Erzähler aber nicht vollkommen »ratlos«, sondern gibt ihm – durch die Art und Weise, wie erzählt wird – einen Hinweis an die Hand, wie er seine eigene Geschichte »lesen« und aufarbeiten kann:

All diese Menschen ärgerten mich nicht durch ihre Vertracktheit, wie sie's im Leben getan hätten, durch ihr blödes Auf-den-Leim-Gehen, durch ihr Hineinschlittern in ein Schicksal. Ich begriff ihre Handlungen, weil ich sie endlich einmal verfolgen konnte von dem ersten Gedanken ab bis zu dem Punkt, wo alles kam, wie es kommen musste. (26)

Ganz ähnlich hat Freud in *Das Unheimliche* zwischen dem Unheimlichen des Erlebens und dem Unheimlichen der Fiktion unterschieden und das fiktive Erzählen als »Instanz der Selbstbeobachtung und der Selbstkritik« dem Gewissen an die Seite gestellt, ein Gewissen der Phantasie also, das dank der Lockerung der Realitätsprüfung freier im Umgang mit der Erfahrung sei, weil fähig zu Distanz, Spiel, Komik. Es sind diese Eigenschaften, die das *Erzählen* zum Organ der Erinnerungsarbeit (Ricoeur) werden lassen.⁴

II.

»Ich möchte gern einmal alles erzählen, von Anfang an bis zu Ende«, damit hebt auch der Erzähler des Romans an (6). Mit der Einführung eines Erzählers folgte Anna Seghers Überlegungen Walter Benjamins, wie er sie in seinem 1936 in der Zeitschrift *Orient und Okzident* veröffentlichten Essay *Der Erzähler* angestellt hatte. Benjamin suchte darin nach Auswegen aus der

⁴ Sigmund Freud, »Das Unheimliche« (1919), in: ders., *Studienausgabe*, Bd. IV, Frankfurt a.M. 1982, S. 241–274, hier S. 258; zur Rolle des *Unheimlichen* in der Fiktion S. 269ff.; zum Begriff der in Anlehnung an die Freud'sche Analyse und ihre Terminologie des *Durcharbeitens* entwickelten *Erinnerungsarbeit* vgl. Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris 2000, S. 84ff.

Krise der Moderne, wie sie aus dem Zerfall liberaler Weltanschauungen für die ästhetische Wahrnehmung, insbesondere für den Roman und das »Ende des Erzählens« resultierte.⁵ Benjamins Rückblick auf die Traditionen mündlichen Erzählens, auf den Dialog, die räumliche Nähe, sprachliche und kulturelle Gemeinsamkeiten und Verständigungsmöglichkeiten zwischen Erzähler und Hörer (bzw. Autor und Leser) wird von Anna Seghers als Narrativ ihres Romans erprobt. Seine Struktur wird in der Eingangsszene vorgestellt. Ort der Erzählung ist die Pizzeria – ein geschützter Raum, ein Interieur, auf das das Erzählen angewiesen ist.⁶ Der Erzähler selbst stammt aus dem Volk und spricht in der Sprache des Volks. Der Schreibvorgang wird fingiert als *mündliches Erzählen*, das sich an einen anonym bleibenden Hörer richtet. Es handelt sich – durchgehend im Roman (vgl. das wiederholte Auftauchen der Pizzeria, oder von Cafés als Orten des Erzählens) um die Simulation einer dialogischen Gesprächssituation. Sie hat ihre Tradition – worauf Benjamin verweist – in einer vormodernen handwerklichen Welt, in der Erzählen als Sinnvermittlung und Rat eng an eine für den Erzähler und Zuhörer überschaubare Lebenswelt bezogen bleibt. Es geht Anna Seghers nun nicht um die Wiederaufnahme dieser Tradition, sondern um die Erprobung dieses Erzählmodells im Kontext der eigenen und kollektiven Krisen- und Katastrophenerfahrung. »Eine Geschichte von Anfang an erzählen« lässt sich als Anagramm der Anamnese lesen: zurückzukehren zum Anfang, zum Ausgangspunkt des Traumas. Der Erzähler blickt zurück, er erzählt seine eigene Geschichte – zur Geschichte wird die erinnerte Erfahrung aber nur in dem Maß, in dem Erzähler und Zuhörer sich in ihr wiedererkennen. Dies beschreibt sehr genau den Vorgang der *identité narrative* (Ricoeur).⁷

In dem bereits zitierten Text über »Das Unheimliche« schreibt Freud den traumatischen Phänomenen der *Ich-Verdopplung*, *Ich-Teilung* und *Ich-Vertauschung*⁸ auf der Ebene der Fiktion analytische Funktionen zu. Als Elemente des Verstehens gehören sie zu den entscheidenden narrativen Figurationen der Erinnerungsarbeit. Es scheint, als habe Anna Seghers diese Möglichkeiten distanzierter und spielerischer, ja selbst komischer Aufarbeitung der Ka-

⁵ Walter Benjamin, »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II/2, Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Frankfurt a.M. 1977, S. 438–465.

⁶ Walter Benjamin spricht vom Interieur als »Zufluchtsstätte der Kunst« (ders., »Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. V/1, Rolf Tiedemann (Hrsg.), Frankfurt a.M. 1982, S. 53).

⁷ Über den Zusammenhang von Erzählen und Erinnerung und zur Konzeption der *identité narrative* vgl. Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Bd. 3, Paris 1985, S. 442ff.

⁸ Freud, »Das Unheimliche«, S. 257.

tastrophenerfahrung genutzt. Im Roman sind nicht nur Autor und Erzähler getrennt, sondern der Erzähler selbst zerfällt in unterschiedliche Funktionen: Er ist Zeuge, Teil der Romanhandlung und Doppelgänger des toten Schriftstellers Weidel – dazu passt, dass er einen Doppelnamen (Seidler/Weidel) trägt, sein eigentlicher Name aber nicht genannt wird.

Exkurs: Gedächtnis – Erinnern – Erzählen

Dass überhaupt erzählt werden kann, setzt nach Benjamin Gedächtnis und Erinnerung voraus: »Nur dank eines umfassenden Gedächtnisses kann die Epik einerseits den Lauf der Dinge sich zu eigen, andererseits mit dem Hinscheiden, mit der Gewalt des Todes ihren Frieden machen.«⁹ In Zeiten der Katastrophe ist beides: Erinnerung und Gedächtnis bedroht. Die Zerstörung der Tradition, das Herausfallen der Individuen aus dem geschichtlichen Kontinuum, das – nach Benjamin – ein Signum der Moderne ist und zur Krise des Erzählens führt, sind Erfahrungen, die sich angesichts der zeitgenössischen Katastrophe verstärken. Das Herausgerissensein aus den alltäglichen Zusammenhängen, der Verlust von Hab und Gut, die Unterbrechung und Zerstörung von Kommunikation, wie sie Krieg, Flucht und Emigration mit sich bringen, verweist einmal auf den drohenden Verlust der *Archive* (der kulturellen »Gedächtnisspeicher«); bedroht ist gleichzeitig die Erfahrung selbst, das *funktionelle Gedächtnis* (Aleida Assmann): die Fähigkeit wahrzunehmen, Entscheidungen zu treffen, das Erfahrene zu verarbeiten.

So führt bei Anna Seghers das Fluchttrauma zu völliger Leere und Abwesenheit (*Briefe*, 26. 5. 1941, 101–104, hier 103). Erzählen als Erinnern hat in dieser Situation eine enttraumatisierende, identitätsstiftende, kurz »heilende« Funktion – so berichtet der Sohn Pierre Radvanyi, seine Mutter habe ihm und seiner Schwester auf der Überfahrt von Marseille nach Martinique täglich Geschichten aus dem entstehenden Romanmanuskript erzählt. »Sich die Dinge zu eigen machen« meint ein Verhältnis zu den Ereignissen, den Mitlebenden, zur Geschichte, in dem diese »transparent« erscheinen – Anna Seghers spricht vom »Fegefeuer«, das die Erfahrungen auf dem Weg zum Aufschreiben durchquert (27). Durchschaubar wird die Katastrophe aber nur einem Erzählen, das sich fragend, analysierend, deutend auf eigene Erfahrungen und auf die Form des Erzählens selbst bezieht. Nur so ist es möglich, die erzählte als erinnerte »eigene« Geschichte und nicht als Verhängnis,

⁹ Benjamin, »Der Erzähler«, S. 453. Zum Folgenden: Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006, insbes. S. 54ff. zum Speichergedächtnis und Funktionsgedächtnis.

Schicksal, Trauma in immer gleicher Wiederholung zu erfahren. Das meint Ricœur mit dem Begriff der *Erinnerungsarbeit*. Ricœur hat auch darauf hingewiesen, wie eng Erinnerung und Erzählen aufeinander angewiesen sind. Der Begriff der *identité narrative* (Ricœur) verweist darauf, dass Gedächtnis auf Erzählen angewiesen ist, Identität ein narratives Konstrukt und daher unabgeschlossen und auf den *Andern* bezogen ist.¹⁰

III.

Die Figur des Erzählers konstruiert Anna Seghers aus dem zeitgeschichtlichen Stoff, den ihr die Kollektiverfahrung und die eigene Erfahrung der Flucht bereitstellte: die Massenflucht der nordfranzösischen Bevölkerung vor den deutschen Invasionsarmeen, die im Chaos endet; die Internierung deutscher, spanischer, italienischer Emigranten, staatenloser polnischer Juden in improvisierten Lagern, die eigene Flucht in den unbesetzten Süden Frankreichs nach Marseille – dem »Rinnsal, in das sich der Strom der Flüchtlinge aus ganz Europa goss« (42). Frankreich mit seinen Auffanglagern und Internierungslagern, die später zu Transitlagern für die Deportation der jüdischen Flüchtlinge wurden, war für die Emigranten zum Gefängnis geworden. Als »Zeuge« dieser Kollektiverfahrung »bezeugt« der Erzähler zugleich Anna Seghers' eigene Erfahrungen: Die Fluchtgeschichte des Erzählers folgt der Route von Anna Seghers' eigener Flucht, die ihm zugeschriebenen Erfahrungen bei der Beschaffung der für die Ausreise benötigten Papiere – Aufenthaltsgenehmigungen, Visen, Transitvisen, *Visa de sortie* – und bei der Buchung von Schiffspassagen und der Übersendung des dafür benötigten Geldes sind Anna Seghers' eigene Erfahrungen, nachzulesen in ihren Briefen an die Freunde in den USA, Franz Carl Weiskopf und Wieland Herzfelde, im Herbst und Winter 1940/1941 und im Sommer 1941. Die Übereinstimmungen reichen bis in Details: so der Eintrag des »richtigen« Namens – nicht Anna Seghers, auch nicht Netty Reiling, sondern Netty Radvanyi (*Briefe*, 80, 83, 90) –, die Umbuchung der Schiffspassage von Lissabon in ein Ticket Marseille-Martinique, die Gefahr von Polizeikontrollen und Razzien der Fremdenpolizei in den Hotels (*Briefe*, 95f., 98), der Hinweis auf den Tod Walter Benjamins (*Briefe*, 23. 11. 1940, 91 und *Transit*, 196). Die Topographie Marseilles im Roman, Straßennamen, die Namen von Hotels und Cafés

¹⁰ Ricœur, *Temps et récit*, Bd. 3, S. 442ff. Erinnerung ist für Ricœur auch ein Prozess des Abschiednehmens, der Aufarbeitung eines Verlusts, der Befreiung aus einem Trauma in der Form der *mémoire sereine*, die ihren Frieden mit der (eigenen) Geschichte macht (Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, S. 593ff.).

stimmen, von wenigen, bewusst vorgenommenen Ausnahmen abgesehen, mit der realen Topographie überein.¹¹

Als ›Zeuge‹ ist der Erzähler den Ereignissen und Erfahrungen nahe genug, um ihre Echtheit zu verbürgen, als fiktive Person ist er zugleich fern genug, um Distanz zu ihnen – dem Trauma der Flucht – halten zu können. Bestimmte Züge des Erzählers, seine ›Naivität‹, seine Freude am Spiel (137), an Tricks und Zauberkunststücken (145), seine Ironie, das Fehlen jeder Todesfurcht (151), haben hier ihren Platz. Sie sind Wunschphantasien ›angstfreien‹ Verhaltens der Autorin und zugleich die Tore, die den Weg zur Erinnerung öffnen.

IV.

Modellhaft wird der Prozess der Erinnerung an der Erzählerfigur selbst vorgestellt: Als Zeuge ist der Erzähler zugleich ›Erfinder‹ (109) seiner eigenen Geschichte, die identisch ist mit der Fabel des Romans – als Erzähler, der die Stimme der Autorin hat, ist er gleichzeitig Romanfigur, Teil der Fiktion – eine weitere ›Verdopplung‹ also, die das narrative Dispositiv der Erinnerung als ›Arbeit am Gedächtnis‹ bereitstellt. Ich hatte darauf hingewiesen, dass die mehrfach wiederholte Formel ›von Anfang an (zu) erzählen‹, die nicht für den Erzähler, sondern für das *Erzählen* überhaupt im Roman gilt (5f. (Erzähler); 214ff. (der Legionär); 165f. (Marie); 207ff. (der Mittransitär); 152 (Claudine); 79ff. (Heinz)), zu entziffern ist als Anagramm der Anamnese. Tatsächlich verbindet die Narration beide Bewegungen: Der Gang nach rückwärts, das Aufrollen der Geschichte des Erzählers (aber auch anderer Figuren des Romans) korrespondiert mit einer erzählerischen Bewegung nach vorn zum Ende der Geschichte, das zusammenfällt, das ist meine vorläufige These, mit der Auflösung des Traumas. In dieser doppelten Bewegung – dem »Entwirren« durcheinandergeratenen Garns und dem »Durcheinanderbringen« glatten Garns (21) – ist die narrative Struktur der Erinnerungsarbeit festgehalten, zugleich aber auch die Unabgeschlossenheit der zwischen Erinnern und Handeln sich konstruierenden *identité narrative*.

Im Zentrum der Geschichte des Erzählers steht die Erfahrung des Verlusts: des Verlusts des geliebten Menschen, der beim Untergang des auf der Überfahrt befindlichen Schiffes zusammen mit allen übrigen Passagieren zu Tode kommt – des Verlusts der eigenen Person, des drohenden Identitätsverlusts, wie er sich thematisch durch den gesamten Roman als Leere (148),

¹¹ Doris Obschernitzki, »Ortsbesichtigung. Anna Seghers in Marseille 1941«, in: *Argonautenschiff*. Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft, 11/2002, S. 116–133.

Öde (254), Ziellosigkeit (238), Gleichgültigkeit (192), im spielerischen Hang zum Doppelleben (151) artikuliert – Eigenschaften, die dem ›Zeugen‹ gut anstehen, hier aber in Konflikt geraten mit der Rolle des Erzählers als *Erinnerungsfigur*. Die schlimmste Drohung ist daher die, die aus dem Verlust des Gedächtnisses resultiert. Die Urszene dieses Verlusts findet sich am Anfang des zweiten Kapitels an einer Stelle, an der die Erzählung in ein Selbstgespräch des Erzählers umschlägt:

Irgend etwas war mir verloren gegangen, so verloren, dass ich nicht einmal mehr genau wusste, was es gewesen war, dass ich es nach und nach nicht einmal mehr richtig vermisste, so gründlich war es verlorengegangen in all dem Durcheinander. (41)

Die Erinnerungsarbeit vollzieht sich von da an schrittweise: im szenischen Dialog mit anderen Figuren des Romans – dem Arzt, Claudine, Marie, dem politischen Flüchtling Heinz. Die szenische Präsenz, das Erzählen aus der Figurenperspektive macht das Schockartige des Erinnerungsvorgangs, die ihn begleitenden Stimmungsumschwünge, aber auch das Vorläufige der jeweils erreichten Stufe des Wissens und des daraus abgeleiteten Verhaltens sichtbar. Narrativ wird die Arbeit des Erinnerns simuliert im wechselseitigen Nebeneinander und Gegeneinander von Erzähler-Ich und erzähltem Ich.

Als Beispiel wähle ich die Szene der Begegnung des Erzählers mit Heinz, einem Gefährten aus dem Internierungslager, dem die Flucht nach Marseille geglückt war und dessen Spur der Erzähler verloren hatte. Das unerwartete Zusammentreffen vermittelt dem Erzähler ein Gefühl wiedergefundener Identität, das in dem Augenblick umschlägt, als ihm deutlich wird, dass die von ihm an Heinz geschätzten Fähigkeiten – »Treue, Zuverlässigkeit, unbeeirrbarer Glaube« (78) – ihm selbst abgehen:

Heinz sah mich aufmerksam an. Plötzlich wurde mir klar, dass es ziemlich schlecht mit mir stand. Ich machte mir nicht viel daraus, aber ich konnte vor mir selbst nicht länger ableugnen, dass es schlecht mit mir stand. Ich hatte nur diese eine Jugend, und sie ging daneben. Sie verflüchtigte sich in Konzentrationslagern und auf den Landstraßen, in öden Hotelzimmern und bei den ungeliebtesten Mädchen, und vielleicht noch auf Pfirsichfarmen, wo man mich höchstens duldete. Ich fügte laut hinzu: »Mein Leben geht ganz daneben.« (81)

Die Szene bezeichnet im Prozess der Erinnerung den Punkt, an dem die Rekonstruktion der Person des Erzählers einsetzt. Sie führt über Begegnungen und Erfahrungen mit Personen, die jeweils einen Schlüssel für die eigene Erkundung und Weiterentwicklung bereitstellen. Der Prozess der ›Selbsterfindung‹ (›selbst der Erfinder‹ seines Lebens sein, 109), der hier nicht im Einzelnen nachgezeichnet werden kann, zielt darauf, in der Katastrophe Verhaltensweisen zu entwickeln, die es dem Erzähler ermöglichen, als ›selbst

und als soziales Wesen zu überleben. Dazu gehört die Entscheidung darüber, was das »Wichtigste« im Leben ist (106), d. h. das »Spiel mit den zwei Leben« (151) zu überwinden. Gemeint ist das Spiel mit dem eigenen Namen, das Spiel mit den Menschen – den wechselnden Geliebten, den Freunden, das unentschiedene Schwanken zwischen Bleiben und Abfahren –, nicht aber das Spiel ästhetischer Erfahrung, das Distanz herstellt und Angst auflöst. Anna Seghers führt diese Bewegung bis zu dem Punkt, wo Spiel in Ernst umschlägt, der Erzähler nicht mehr »allein« (153) ist, sein Leben in das der »anderen« mündet. Wo Eigenschaften wie Nähe, Treue, Freundschaft, Liebe wichtig werden, weil sie den Alltag und das alltägliche Leben als das Kontinuum in der Katastrophe erfahren lassen. Dazu gehört vor allem, dass der Erzähler in seine Lebensgeschichte eintritt, dass er den spontanen »Faustschlag« gegen den SA-Mann und die dadurch ausgelöste Folge eher zufälliger Handlungen, Fluchten und Begegnungen als Teile eines Kontinuums und als Ausgangspunkt eines selbstbestimmten Lebens begreift, das gegebenenfalls – aber dies bleibt nur angedeutet – in den Widerstand führt: »Ich will jetzt Gutes und Böses hier mit meinen Leuten teilen, Zuflucht und Verfolgung. Ich werde, sobald es zum Widerstand kommt, mit Marcel die Knarre nehmen.« (279)

Der Erzähler ist bei sich selbst angekommen. Das zeigt sich auch in der Narration: Erzähler-Ich und erzähltes Ich, Erzähler-Rede und erlebte Rede fallen zusammen. Er ist an dem Punkt angekommen, in dem er in der Geschichte, die er sich und dem Hörer/Leser über sich selbst und die anderen erzählt, »wiedererkennt«. ¹²

V.

Der Erzähler, so Benjamin »weiß Rat«. ¹³ Welchen Rat kann der Leser vom Erzähler als »Zeugen« und als narrativem Medium und Akteur der Erinnerung erwarten? Welches ist die »Weisheit«, die das Erzählen vermittelt? Anders gefragt: Gelingt die narrative Integration des »Zeugen« in den »Erzähler« seiner eigenen Geschichte und der eigenen Geschichte in die Kollektivgeschichte des Exils? Meint die Aufarbeitung und Auflösung des individuellen Traumas auch die Auflösung der kollektiven Traumata? Und: Stellt der zeitgenössische Roman die Form dar, die die Erfahrungskrise der Moderne, die sich zuspitzt zur Erfahrung der Katastrophe, »lösen« kann?

¹² Ricœur, *Temps et récit*, S. 445.

¹³ Benjamin, »Der Erzähler«, S. 442.

Diese Fragen wirft Benjamin in seinem 1936 veröffentlichten Essay *Der Erzähler* auf. Sie finden sich wieder als verdecktes Selbstzitat in Benjamins ausführlicher Besprechung des Romans *Die Rettung*.¹⁴ In seiner 1938 in der *Neuen Weltbühne* erschienenen Kritik der *Rettung* attestiert Benjamin Anna Seghers, ihr Roman »streife«, wenn auch vielleicht »unbewußt«, die Problematik der Erzählkrise, wie sie »fast alle bedeutenden Romanwerke aus den letzten Jahren« charakterisiere.¹⁵ Die Antworten und Lösungen, die Anna Seghers – so Benjamin – in der *Rettung* anbietet, finden sich in *Transit* wieder. So der Rückgriff auf die Alltagssprache, die Innervation mündlichen Erzählens: Erzählen, das sich im Dialog mit dem Leser und Hörer entfaltet. Ferner: die Einführung des Erzählers als Zeitzeuge, als ›Autor‹ einer zwischen Geschichte und Fiktion vermittelnden Erinnerung. Schließlich – und das führt zum Kern der Antwort – der Rückgriff auf epische Formelemente, die dem Roman historisch vorausgehen und die Benjamin unter den Begriff der *Chronik* fasst. Trotz aller integrativen Anstrengungen der Autorin sind ›Zeuge‹ und ›Erzähler‹ in *Transit* nicht deckungsgleich. Die Zeugenberichte, wenn auch als Teil der Erinnerungsgeschichte des Erzählers konzipiert, haben ein Eigengewicht, das ihnen aus ihrer besonderen Stellung zur Ge-

¹⁴ Helen Fehervary, *Anna Seghers. The Mythic Dimension*, Ann Arbor 2001. Sie hat als erste auf Beziehungen und Gespräche zwischen Walter Benjamin und Anna Seghers in den Dreißigerjahren in Paris hingewiesen. Diese stehen offensichtlich im Zusammenhang mit seiner Besprechung der *Rettung*. H. Fehervary kann sich dabei auf Hinweise in den Briefen von Walter Benjamin um die Jahreswende 1937/1938 stützen. So schreibt Benjamin an Karl Thieme am 20.12.1937: »Gerade neuerdings sind die in Ihrem Brief berührten Fragen [u. a. nach der Bedeutung vorliterarischer ›einfacher Erzählformen‹, L.W.] in einigen Gesprächen wieder in Fluß gekommen, die ich mit Anna Seghers über die Lage des Romanciers hatte.« (Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Bd. V, 1935–1937, Christoph Gödde/Henri Lonitz (Hrsg.), Frankfurt a.M. 1999, S. 632) Vgl. auch den bestätigenden kurzen Hinweis in einem Brief an Alfred Cohn vom 13.01.1938: »Anna Seghers, die ich jetzt öfter sehe...« (Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Bd. VI, 1938–1940, Christoph Gödde/Henri Lonitz (Hrsg.), Frankfurt a.M. 2000, S. 16). Dafür, dass die ›Gespräche‹ mit Anna Seghers sich über Fragen der Narratologie, der Geschichte des Romans und der Formen des Erzählens hinaus auf die von Walter Benjamin im »Erzähler« angedeuteten, aber erst in den »Thesen zur Geschichte« entwickelten geschichtsphilosophischen Aspekte ›chronikalischen‹ Erzählens erstreckt hätten, gibt es keine Belege. Fehervary ist, vor allem was ihre weiterführende These vom Einfluss Benjamins beim Nachweis chiliastischer Traditionen in Anna Seghers' Geschichtsverständnis im *Siebten Kreuz* und in *Transit* betrifft, auf Vermutungen und intertextuelle Konjekturen angewiesen (Fehervary, *Anna Seghers*, S. 148–174).

¹⁵ Walter Benjamin, »Eine Chronik der deutschen Arbeitslosen. Zu Anna Seghers' Roman *Die Rettung*«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. III, Hella Tiedemann-Barfels (Hrsg.), Frankfurt a.M. 1972, S. 530–538, hier S. 536 und S. 537.

schichte zukommt. Von diesen »merkwürdigen Geschichten«,¹⁶ die in der *Chronik* wie die einzelnen Stücke eines »Lesebuchs«¹⁷ aneinandergereiht sind, sagt Benjamin, sie stünden »unmittelbar« zur Geschichte. Anders als in den Formen informativer Narration in der zeitgenössischen Presse und der literarischen Montage, die als Nachricht und Kommentar die Geschichte erklären wollen, anders als im traditionellen (Bildungs-)Roman, der die Geschichte in die Darstellung der Individuen kontingent, wenn auch widersprüchlich hinein verwebt, bleibe der »Weltlauf« als gleichsam über- bzw. unhistorische Kategorie außerhalb der chronikalischen Erzählung. Zum Vergleich verweist Benjamin auf frühe Formen mittelalterlicher Malerei, die die dargestellten Personen vor einen Goldgrund stellen, der als malarisches Zeichen der Heilsgeschichte zugleich Erlösung und Katastrophe bedeuten könne.¹⁸

In diesem Sinn ist *Transit* – wie *Die Rettung* – konstruiert als *Chronik*: als »Lesebuch« voller »kurzer Geschichten«, ungehörter und unerhörter Geschichten – historischer Anekdoten, Zwischenformen von Dokument und Fiktion. Benjamin nennt sie »Musterstücke des Weltlaufs«, die sich jeder geschichtlichen Erklärung und teleologischen Deutung entziehen.¹⁹ In den

¹⁶ Benjamin, »Der Erzähler«, S. 444.

¹⁷ Benjamin, »Eine Chronik der deutschen Arbeitslosen«, S. 537.

¹⁸ Ebd., S. 534f.: »Es unterscheidet die Chronik von der Geschichtsdarstellung im neueren Sinne, daß ihr die zeitliche Perspektive fehlt. Ihre Schilderungen rücken in nächste Nähe derjenigen Formen der Malerei, die vor der Entdeckung der Perspektive liegen. Wenn die Gestalten der Miniaturen oder der frühen Tafelbilder dem Betrachter auf Goldgrund entgegentreten, so prägen sich ihm ihre Züge nicht weniger ein als hätte der Maler sie in die Natur oder in ein Gehäuse hineingestellt. Sie grenzen an einen verklärten Raum, ohne an Genauigkeit einzubüßen. So grenzen dem Chronisten des Mittelalters seine Charaktere an eine verklarte Zeit, die ihr Wirken jäh unterbrechen kann. Das Reich Gottes ereilt sie als Katastrophe.«

¹⁹ Zur Unterscheidung zwischen dem *Chronisten* und dem *Historiker* vgl. Benjamin, »Der Erzähler«, S. 451: »Der Historiker ist gehalten, die Vorfälle, mit denen er es zu tun hat, auf die eine oder andere Art zu erklären; er kann sich unter keinen Umständen damit begnügen, sie als Musterstücke des Weltlaufs herzuzeigen. Genau aber das tut der Chronist...« – Die *Chronik* stellt die Ereignisse nebeneinander, sie stehen als einzelne unmittelbar zur (Heils-)Geschichte; die *Historik* stellt die Ereignisse in einen kausalen Zusammenhang innerhalb der »heiligen« oder »profanen« Geschichte. Die *Historie* verzeichnet sinnvolle Abläufe, die *Chronik* verhält beim Nebeneinander. Die *Chronik* ist als Narrativ, neben Märchen und Sage, eine Form des »Erzählens«, die *Historie* verweist auf den Roman. Geschichtsphilosophisch verbinden sich mit den beiden narrativen Formen für Benjamin die Konzeption der »erfüllten Zeit« (*Chronik*) bzw. der »leeren Zeit« des Fortschritts (*Historie*). – In den postum veröffentlichten geschichtsphilosophischen Thesen wird das Narra-

»kurzen Geschichten« verdichten sich individuelle Schicksale zur Geschichte, ihre Pointe beschreibt den »Augenblick«,²⁰ in dem sich die Grenzen zum kollektiven, Individuen und Zeit überdauernden »Alltag« öffnen, der große Weltlauf einmündet in das »Pianissimo« der Beziehungen »von Mensch zu Mensch«,²¹ oder aber der Blick sich schreckhaft »auf einen tiefen Abgrund öffnet«.²²

Es sind Geschichten »Abgeschiedene[r]... die ihre wirklichen Leben in ihren verlorenen Ländern gelassen hatten, in den Stacheldrähten von Gurs und Vernet, auf spanischen Schlachtfeldern, in faschistischen Kerkern« (112).

tiv der *Historie* zum Ausgangspunkt von Benjamins Kritik am sozialdemokratischen Geschichts- und Fortschrittsbegriff, steht das Narrativ der *Chronik* im Zentrum seines an die messianische *Jetztzeit* gebundenen Revolutionsbegriffs, in dem »Erlösung« und »Katastrophe« zusammenfallen (vgl. Walter Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Frankfurt a.M. 1974, S. 691–704, insbes. die 3. These zur *Chronik*, S. 694, und den Anhang A zu den Thesen, S. 704). Die Geschichtstheologie der Thesen, die in einer Reihe von Hinweisen im »Erzähler« vorweggenommen erscheint, bildet den Horizont, nicht aber das Thema – und hier unterscheide ich mich von Helen Fehervary – der Gespräche, die Walter Benjamin und Anna Seghers über den Roman« geführt haben (vgl. Anm. 14). Die Untersuchung der narratologischen Aspekte der Chronik, so meine These, muss der Deutung ihres theologischen Gehalts vorausgehen.

²⁰ Benjamin, »Eine Chronik der deutschen Arbeitslosen«, S. 537. – Heinz Schlaffer verbindet die Pointe der Anekdote, im Unterschied zum Witz, mit dem »Anspruch auf Faktizität« (vgl. seinen Artikel »Anekdote« im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. I, Berlin ³1997, S. 87–89). Die Anekdote als epische Form gehört in die Poetik »beschreibender« Texte, wie sie Klaus R. Scherpe in »Beschreiben, nicht Erzählen! Beispiele zu einer ästhetischen Opposition: Von Döblin und Musil bis zu Darstellungen des Holocaust«, Antrittsvorlesung 30.06.1994, in: *Öffentliche Vorlesungen*, Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät II, Institut für deutsche Literatur o. J., vorgestellt hat.

²¹ Max Weber, »Wissenschaft als Beruf«, in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen 1922, S. 554. Max Weber spricht hier von der umfassenden Bewusstseins- und Verhaltenskrise, die im Gefolge der »Entzauberung der Welt« auch die Kunst treffe. Es sei »weder zufällig, daß unsere höchste Kunst eine intime und keine monumentale ist, noch daß heute nur innerhalb der kleinsten Gemeinschaftskreise, von Mensch zu Mensch, im pianissimo, jenes Etwas pulsiert, das dem entspricht, was früher als prophetisches Pneuma in stürmischem Feuer durch die großen Gemeinden ging und sie zusammenschweißte.« Webers an die Absage gegenüber jeglicher Form der Prophetie gebundene Aufforderung, »an die Arbeit zu gehen«, konnte noch nicht voraussehen, dass der Prozess der Entzauberung der Welt im Faschismus in die Katastrophe umschlagen würde.

²² Benjamin, »Eine Chronik der deutschen Arbeitslosen«, S. 537.

Die Geschichte der

[...] kleine[n] Frau mit dem zottigen Haar, die [...] immer jedem dasselbe erzählte mit immer neuem Schreck in den Augen. Wie sie ihr Kind bei der Evakuierung von Paris verloren hatte. Sie hatte es auf ein Soldatenauto gesetzt, weil es müde geworden war. Da waren die deutschen Flieger gekommen, die Straße war bombardiert worden. [...] Man hatte [das Kind] erst Wochen später weit ab in irgendeinem Gehöft gefunden, es würde nie mehr werden wie andere Kinder. (87)

Oder die Geschichte der jungen jüdischen Frau, die in ein »Frauenlager verschleppt« wird, »in einen Winkel der Pyrenäen«, »unter den Flüchen und dem Gejammer [ihrer] Tanten und Oheime, aus Belgien geflüchteter Juden, die sie an Kindesstatt mitgenommen hatten mit viel Treue und ungenügenden Ausweisen« (38).

Oder die Geschichte des

Mädchens aus dem Lager Bompard [...]. Sie trug keine Strümpfe mehr, das Pelzchen, das sie zur Feier des Tages umgelegt hatte, sah räudig und zerfressen aus. Der Polizist griff ihr unter die Arme, ihr Gang war schwankend geworden. Wahrscheinlich war eben ihre letzte törichte Hoffnung gescheitert. Man würde sie wahrscheinlich schon morgen aus dem Bompard zurück in ein endgültiges Lager stecken, dort würde sie rasch vollends zerfallen. (247)

Zu den »Abgeschiedenen« zählen auch die jüdische Großfamilie, die die alte und kranke Frau, die Älteste der Familie, nicht zurücklassen will und deshalb auf die Abreise verzichtet (201f.), der Mittransitär, der nach Polen ins Ghetto zurückgeht (206–209, 260), der Legionär, der in Frankreich und in Afrika gegen Hitler gekämpft hat, nach einer Verwundung entlassen wird, und auf den »niemand wartet« (212–218).

Die schwache epische Integration dieser *kurzen Geschichten* verweist auf die Bruchstellen individueller und kollektiver Erinnerung, mehr: auf die Grenzen erzählerischer Erinnerungsarbeit. Der Roman und die von ihm insinuierte Erinnerungsarbeit, die dem Zeugen den Erzähler an die Seite stellt und die Erzählung einem sympathisierenden Zuhörer anvertraut – dieser episch inszenierte Vorausgriff auf eine mit der Vergangenheit versöhnte Gegenwart scheitert an der Inkommensurabilität der in den *kurzen Geschichten* kommentarlos mitgeteilten Schicksale der »Abgeschiedenen«. Als unausgelöste Fundstücke der Erzählung wandern sie ins Archiv, aus dem sie der Chronist abrufft.

VI.

Die Erinnerungsmuster für die individualpsychologische und die kollektivgeschichtliche Aufarbeitung der Katastrophe, die der Roman anbietet, sind nicht kongruent. Das schlägt sich in der Struktur des Romans nieder: *Transit*

ist ein unvollendeter Bildungsroman. Die historischen Zitate und Referenzen, die ihm das chronikalische Erzählen zuführt, sind »windschief«²³ in die Struktur eingesetzt. Als Ganzes ist *Transit* eine Mischform aus erzählenden und beschreibenden Teilen. An den Bruchstellen kann sich eine an »Grenzraumerfahrungen« orientierte Lektüre entfalten, die auf hybride Formen der Orientierung und Selbstvergewisserung verweist. Gerade die Sinnträger und Sinnsucher des Romans sind marginale Figuren. Das gilt für Heinz, der eine episodische Figur ist und als »Schatten seiner selbst« schließlich aus dem Roman herausfällt; das gilt auch für den Erzähler, der sich nicht zufällig als »Wegelagerer« (180) bezeichnet. Ihre Geschichten sind Teil eines in den *kurzen Geschichten* erzählten kollektiven Schicksals, das – in der Katastrophe – den Zerfall ideologischer Gewissheiten und Identitätsmuster dokumentiert. Grenzraumerfahrungen lassen sich, nach Homi K. Bhabha, beschreiben als ständig erneuertes Aushandeln und Übersetzen von Eigenem und Fremden, Individuellem und Kollektivem, von Dauer und Gegenwart: als »Aushandeln jener Zeiten, Begriffe und Traditionen, mit denen wir unsere ungewisse, dahingleitende Jetzt-Zeit in die Zeichen der Geschichte verwandeln.«²⁴ Im Zentralmotiv des Romans wird diese Erfahrung beschrieben:

Der Mont Vertoux hatte sich dicht gefüllt. In vielen Sprachen schlug sein Geschwätz an mein Ohr: von Schiffen, die nie mehr abgehen würden, von angekommenen, gescheiterten und gekaperten Schiffen, von Menschen, die in die Dienste der Engländer gehen wollten und in die Dienste de Gaulles, von Menschen, die wieder ins Lager zurück mussten, vielleicht auf Jahre, von Müttern, die ihre Kinder im Krieg verloren hatten, von Männern, die abfahren und ihre Frauen zurückließen. Uraltetes frisches Hafengeschwätz, phönizisches und griechisches, kretisches und jüdisches, etruskisches und römisches. – Ich habe damals zum ersten Mal alles ernst bedacht: Vergangenheit und Zukunft, einander gleich und ebenbürtig an Undurchsichtigkeit, und auch den Zustand, den man auf den Konsulaten Transit nennt und in der gewöhnlichen Sprache Gegenwart. Und das Ergebnis: nur eine Ahnung – wenn diese Ahnung verdient ein Ergebnis genannt zu werden – von meiner eigenen Unversehrbarkeit. (273)

Transit steht als Mythos, der in vielfältiger Form im Roman präsent ist, für eine Schwellenerfahrung, die nicht nur zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, sondern auch zwischen Bewusstem und Unbewusstem, Individuum und Kollektiv, zwischen Sinn, Vielfalt und Chaos vermittelt. Gemeint ist eine Erfahrung des »Dazwischen«, die nicht auflösbar ist und das Erzählen zu einer Gratwanderung auf dem Erinnerungspfad der eigenen und fremden, der individuellen und kollektiven Geschichte macht.

²³ Benjamin, »Der Erzähler«, S. 443.

²⁴ Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2007, S. 232.

VII.

Homi K. Bhabha versteht die Erfahrung des *Unheimlichen* nicht nur als Ausdruck individueller Krisen und Traumata, sondern deutet sie als Folge kultureller Krisen und Umbrüche.²⁵ Die von Freud beobachteten Phänomene der *Ich-Verdopplung*, *Ich-Teilung*, *Ich-Vertauschung* interpretiert Bhabha als Verhaltensweisen, mit der Ich auf das kulturell Andere und Neue reagiert. Der ›dritte Raum‹, in dem die kulturell entwurzelten Individuen agieren und miteinander kommunizieren, ist ein kultureller Hybrid. Literarische Fiktion kann unter diesem Aspekt als Form spielerischen Umgangs mit dem Schock kultureller Entfremdung und Herausforderung durch das Andere begriffen werden.²⁶ Das *Andere* und *Fremde* ist in *Transit* präsent als Topographie und Stadterfahrung von Marseille. Marseille als Ort, der am Übergang Europas zur Welt liegt, als Völker- und Sprachen-Babel – in der Katastrophe als »Rinnsal« der Verfolgten und ihrer Verfolger, als »Rinne ins Meer, wo endlich für alle wieder Raum war und Friede« (42). Die Bewohner Marseilles, wie sie in *Transit* geschildert werden, stammen aus allen Kontinenten: Neben Franzosen und Korsen leben hier Spanier, Portugiesen, Algerier und Madagassen, Brasilianer, Mexikaner, Kubaner, Engländer und Amerikaner, Flüchtlinge aus Deutschland und Europa, deutsche Besatzer und französische Miliz. Die Erfahrung, die dieser Stadtraum vermittelt, ist schockhaft: Den Flüchtlingen wird er zur »Hölle« (209), zum »Abgrund« (S. 179), zum »Grab« (181), den Abfahrenden zum rettenden Hafen, zur Stadt am Meer, dessen »Leere und Öde«, »Spurlosigkeit« und »Unbefleckbarkeit« (43) zugleich schreckt und tröstet. Die Protagonisten – der Erzähler und Marie – erfahren Marseille als Labyrinth: Die Suche nach dem verschwundenen Weidel hat ihr Narrativ in ambulatorischen Stadtdurchquerungen, in dem sich die Motive der Suche und Erkundung verbinden mit den Motiven von Flucht und Verfolgung. In diesen repetitiven Durchquerungen wird die Stadt, werden ihre Straßen, Häuser und Plätze zugleich lokalisiert und verfremdet, vertraut und unheimlich:

Wir durchquerten die Cannebière [...]. Der Wind hatte völlig aufgehört. Sie lief in die Rue des Baigneurs. Ich hoffte, jetzt gleich zu erfahren, wo sie wohnte, wohin sie gehörte, unter welchen Umständen sie hier lebte. Sie lief aber kreuz und quer durch die vielen Gassen zwischen dem Cours Belsunce und dem Boulevard d'Athènes [...]. Wir durchquerten den Cours Belsunce, und dann die Rue de la

²⁵ Ebd., S. 16, 215.

²⁶ Die Charakterisierung von *Transit* als »diasporic work« von Helen Fehervary (dies., *Anna Seghers*, S. 170) enthält einen (vermutlich so nicht beabsichtigten) Hinweis auf die Offenheit der Raum- und Zeitstruktur im Sinn einer hybriden ›Grenzerfahrung‹.

République. Sie lief durch das Gassengewirr hinein hinter dem alten Hafen. Wir kamen sogar an dem Haus vorbei, in dem Binnets wohnten. Seine Tür mit dem bronzenen Kupfer erschien mir wie eines der Stücke Wirklichkeit, die sich mit Träumen vermischen. (107f.)

Während der Erzähler mit der Erfahrung des Labyrinths spielt und zwischen Traum und Wirklichkeit, Nähe und Ferne, zwischen Bleiben und Abfahren unentschieden Distanz zur Stadt bewahrt, ist für andere Marseille Heimat und Zuflucht – »ein Stück Wirklichkeit«: für die Hotelbesitzer und Concierges, die Betreiber der Bistros und Cafés, die Händler auf den nordafrikanischen Märkten, für alle, die in Marseille arbeiten. Einige dieser Personen erhalten ihre Geschichte: Nadine, die Freundin und zeitweilige Geliebte des Erzählers (65f., 187f.), der schweigsame Portugiese aus dem arabischen Café am *Cours Belsunce*, der die illegale Überfahrt für Heinz nach Afrika organisiert (145f., 184f.), Rosali, die als Angestellte der *Préfecture* Mariés Reisepapiere fälscht und so deren Abfahrt ermöglicht (251ff., 261). Vor allem aber die Familie Binnet: Georg, Claudine und ihr kleiner Sohn, die vom Rand der Erzählung immer mehr ins Zentrum rücken. Der Alltag, der ihr Leben bestimmt und immer wieder neu konstruiert und erzählt wird, ist hybrid.²⁷ Seine disparaten Elemente: die nordafrikanische Heimat Claudines und ihres Sohnes, die große aus Nordfrankreich stammende und über ganz Frankreich verstreut lebende Familie Binnet, der gemeinsame Haushalt, die Sorge für den Sohn, die Arbeit – Claudine in einer Zuckerfabrik, Georg in der Mühle – verdichten sich in Gesprächen, im gemeinsamen Essen mit dem Erzähler, im provozierenden, Nähe und Freundschaft einfordernden Verhalten des Knaben zu einem »Zwischenraum« einer anderen, neuen Identität, in die auch der Erzähler am Ende seiner Erzählung eintritt:

Wenn die Nazis uns auch noch hier überfallen, dann werden sie mich vielleicht mit den Söhnen der Familie Zwangsarbeit machen lassen oder irgendwohin deportieren. Was sie betrifft, wird auch mich betreffen. Die Nazis werden mich keinesfalls mehr als ihren Landsmann erkennen. Ich will jetzt Gutes und Böses hier mit meinen Leuten teilen, Zuflucht und Verfolgung. (279)

²⁷ Erklärungsbedürftig, weil widersprüchlich bleibt die wiederholte Beschwörung der deutschen Muttersprache durch den Erzähler (S. 26, S. 276). Sie steht quer zum sprachlichen und kommunikativen Medium des Romans, der von Flüchtlingen, Migranten, Ausländern, den »kleinen Leuten« in Marseille handelt. In den Schilderungen und der erzählerischen Selbstartikulation dieses Milieus als Zwischenwelt, für die die Familie Binnet steht, ist der Roman über die identitären Zuschreibungen der deutschen Muttersprache hinaus. Ihre Evokation in *Transit* ist nicht mehr als ein erinnerungskultureller Notanker, die in die unauslotbaren Tiefen eines die Zeiten überdauernden, die Grenzen überschreitenden »Hafenschwätzes« geworfen wird.

Ein märchenhafter Schluss. Von ihm gilt, was Walter Benjamin im *Erzähler* vom Märchen sagt: dass es die »Zauber« löst, die der Mythos über die Geschichte verhängt hat.²⁸ Das chronikalische Narrativ nimmt auch diese »kleine Geschichte« in das Lesebuch des Exils auf.

VIII.

Anna Seghers verweist bei der Beschreibung der Texte des toten Schriftstellers Weidel auf die Gattung der »kleinen Form«. Die Rede ist von Weidels »kleinen, manchmal ein wenig verrückten Geschichten ... so fein und so einfach, dass jedes an ihnen sich freuen konnte, ein Kind und ein ausgewachsener Mann« (276). Damit verweist Seghers nicht nur auf das chronikalische Erzählen als epische Form des Erinnerns, sondern lenkt die Aufmerksamkeit auf den Ort der Literatur im Gedächtnis des Exils. Thematisch führt der Roman dies am nachgelassenen Manuskript Weidels vor: es enthält, wie das Souvenir, ein »Versprechen«, eine »im Rest-Fragment nur angedeutete Geschichte ganz zu erzählen«.²⁹ Der Erzähler rettet das Manuskript, seine Lektüre hilft ihm über die tödliche Langeweile und das Alleinsein hinweg; die Lektüre des fremden Texts weckt und befreit die Erinnerung, die fragmentarische Geschichte und die darin vorkommenden Personen – ein »Haufen verrückter Menschen, recht durchgedrehtes Volk«, »ihr Hineinschliddern in ein Schicksal« (26) erinnern den Erzähler an Menschen seiner eigenen Geschichte. Die Kunst Weidels besteht für den Erzähler darin, dass es ihm gelinge, durch die Beschreibung des Verhalten und Handelns seiner Personen verständlich zu machen: Sie erschienen »klar und lauter, als hätten sie alle schon abgeübt, als wären sie schon durch ein Fegefeuer durchgegangen« (27). Das lenkt die Aufmerksamkeit auf die Weidel zugeschriebenen Formen des Erzählens: Die »grobe Fabel« (157), die Reportage (134, 210f.), das Märchen (26) sind auch die Formen, die der Erzähler im narrativen Klärungsprozess der »eigenen« Erfahrungen verwendet. Aber *Transit* hat als Chronik des Exils nicht nur diese Stimme: Das Archiv der Erinnerung enthält neben der Geschichte der Anna Seghers und ihrer »Aufarbeitung« in der Erzählung des fiktiven Zeugen und Erzählers eine Fülle »kleiner« Geschichten von Flüchtenden und Verfolgten, von vorläufig Geretteten und Überlebenden, von Toten oder zum Tod Bestimmten. Diese Geschichten kommen nie zu Ende

²⁸ Benjamin, »Der Erzähler«, S. 458.

²⁹ Günter Oesterle, »Souvenir und Andenken«, in: *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken*, Museum für Angewandte Kunst Frankfurt 2006, S. 16–45, S. 20 zum Narrativ des Zu-Ende-Erzählens.

und wer sie erzählt oder liest, wird nicht erlöst.³⁰ Der Zwang, sie immer neu zu erzählen, zu hören und zu lesen, begleitet das chronikalische Erzählen als literarische Form einer nicht zu Ende kommenden narrativen Erinnerungsarbeit und verweist auf das objektive Verhängnis, das auf diesen Geschichten als den chronikalischen Zeugnissen der Katastrophe liegt.

Mit dem Motiv des Fortschreibens des unvollendeten Manuskripts tritt der Roman ein in die Thematik der Tradition und stellt sie sogleich neu: Bedroht in der Katastrophe ist nicht allein die kulturelle Überlieferung und die Literatur als eine ihrer Formen, sondern die Erinnerung selbst. Die Literatur als Organon der Erinnerung gegen die Drohung der Katastrophe zu retten, würde bedeuten, sie auf Erfahrungen vorzubereiten, die Flucht und Verfolgung, Tod und Selbstverlust einschließen und gleichzeitig übersteigen, und sie kompatibel zu machen für eine Erinnerung, die im *tremendum horrendum*³¹ des kollektiven Mords ihre durch keine Erzählung zu befriedende und zu versöhnende geschichtliche und ästhetische Herausforderung hat. Wenn

³⁰ Auf den »Sprossen der Erfahrung« (Benjamin, »Der Erzähler«, S. 457) hat der Mythos seinen, wenn auch nicht privilegierten Platz unter den narrativen Formen der Erinnerung. Wichtig erscheint mir gerade in *Transit* die Funktion des Mythos als Grenzerfahrung, die individuelle und kollektive Seiten der (zeitlichen) und (räumlichen) Erfahrung miteinander kompatibel macht und so »Zwischenräume« öffnet, in denen die Narration als Erkundung der Beziehungen zwischen Eigenem und Fremdem, Individuellem und Kollektivem, Zeit und Zeitlosigkeit, Sinn und Katastrophe sich entfalten kann. Alle Versuche einer Reduzierung der Erzählweise und der erzählten disparaten Wirklichkeit auf einen sie begründenden »Ursprung« und der Versuch, die Katastrophe in einer chiliastischen Heilserwartung zu »erlösen« (vgl. etwa Fehervary, *Anna Seghers*, und dort die programmatische Überschrift des der Interpretation des *Siebten Kreuzes* und *Transit* gewidmeten 7. Kapitels: »Myth and Redemption«, S. 148ff.) unterlaufen die hier beschriebene »Grenzerfahrung«. Überzeugender als der Versuch, den »Erzähler in die Tradition jüdischer Propheten und Rebellen zu rücken (ebd., S. 170), erscheint mir der Vorschlag, die Autorin Anna Seghers als »Überlebende« zu bezeichnen: »as a chronicler writes testimony offered to the memory of the dead« (ebd., S. 170f.).

³¹ Paul Ricœur unterscheidet zwischen dem *tremendum fascinosum* als Gründungsmythos der Macht und dem *tremendum horrendum* als Erinnerungsspur der Opfer (der *victimies* – nicht der *vaincus*) der Geschichte. Am Ursprung des *tremendum horrendum* stehen unvergleichbar schreckliche Ereignisse wie die Shoah, die durch die Erinnerung wohl aufgearbeitet, aber nicht »erlöst« werden können (Ricœur, *Temps et récit*, S. 339ff.). Die Arbeit der Erinnerung und die narrativen Formen ihres Vollzugs führen hier an die Bruchstellen analytischen Selbst- und Fremdverstehens. Das chronikalische Erzählen notiert diese Bruchstellen. Über seine Funktion schreibt Ricœur: »La fiction donne au narrateur horrifié des yeux. Des yeux pour voir et pour pleurer.« (Ebd., S. 341f.)

Walter Benjamin in seiner Besprechung der *Rettung* Anna Seghers die Rolle einer »neuen Sheherazade«³² zuweist, dann gilt das in anderer Weise für die Autorin von *Transit*. Als *Chronik des Exils* steht *Transit* am Anfang einer Literatur, die unter anderer als nur individueller Todesdrohung steht.

³² Benjamin, »Der Erzähler«, S. 453.