

Magisterarbeit

zur Erlangung des Grades „Magistra Artium“
an der Philosophischen Fakultät (Institut für Germanistik)
der Universität Potsdam

Mythische Strukturen in literarischen Werken Annemarie Schwarzenbachs



Christus am Ölberg, Gemälde von El Greco (um 1605)

Betreuer:
Prof. Dr. Helmut Peitsch
Professor für Neuere Deutsche Literatur
mit dem Schwerpunkt Reisebeschreibungen

von
Kira Schmidt
Nürnberger Str. 19
10789 Berlin
kira.schmidt@gmx.de
Matr.-Nr.: 701594

eingereicht am 18.01.2008

Dieses Werk ist unter einem Creative Commons Lizenzvertrag lizenziert:
Namensnennung - Keine kommerzielle Nutzung - Keine Bearbeitung
2.0 Deutschland

Um die Lizenz anzusehen, gehen Sie bitte zu:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/de/>

Elektronisch veröffentlicht auf dem
Publikationsserver der Universität Potsdam:
<http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2008/1980/>
urn:nbn:de:kobv:517-opus-19805

[<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:517-opus-19805>]

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung	1
1. Forschungsüberblick	4
1.1. Biographie und autobiographisches Schreiben	4
1.1.1. Autobiographischer Schreibstil	5
1.1.3. Kritik an der autobiographischen Lesart	7
1.1.3. Autobiographisches Schreiben als ästhetisches Konzept	10
1.2. Homosexualität, Androgynie, Geschlecht(erdiffferenz).....	11
1.3. Reisen und Exil.....	16
1.4. Schreiben als Therapie	22
1.5. Schreibstil und literar-/kulturhistorische Einordnung des Werkes.....	27
1.6. Mythos und mythologische Ansätze	36
1.6.1. Mythosaspekte	37
1.6.1.1. Raum-Zeit.....	37
1.6.1.2. Geschichte	39
1.6.1.3. Archäologie	40
1.6.1.4. Erinnerung und Gedächtnis	41
1.6.1.6. Krisen: Sinn-, Sprach- und Identitätskrise.....	42
1.6.2. Motive und literarische Vorbilder	44
2. Analyse.....	51
2.1. ‚Mythos‘ als literaturwissenschaftliche Kategorie	51
2.2. Analyse von TiP und GT	54
2.2.1. Einleitendes zu TiP und GT	54
2.2.2. Raum-Zeit.....	56
2.2.2.1. Mythischer Raum und mythische Zeit bei Ernst Cassirer	56
2.2.2.2. Raum-Zeit in TiP und GT.....	60
2.2.3. Zwei Gegenspieler des Mythos: Archäologie und Geschichtsschreibung?	72
2.2.3.1. Archäologie	73
2.2.3.1.1. Die archäologische Metapher bei Sigmund Freud	73
2.2.3.1.2. Mythos und Archäologie in TiP und GT	75
2.2.3.2. Geschichtsschreibung	83
2.2.3.2.1. Mythos und Geschichte bei Friedrich Nietzsche.....	83
2.2.3.2.2. Mythos und Geschichte in TiP und GT	86
2.2.6. Krisen der Moderne	91
3. Schluss.....	99
Kürzelverzeichnis.....	101
Literaturverzeichnis.....	102
Ehrenwörtliche Erklärung	109

0. Einleitung

Annemarie Schwarzenbach (A.S.) hätte in diesem Jahr (2008) ihren hundertsten Geburtstag gefeiert. Zu diesem Anlass wird es einige Neu- und Wiederauflagen von und über Annemarie Schwarzenbach geben, denn längst ist die Schriftstellerin keine der vielen „vergessenen AutorInnen“ mehr. Ihre Wiederentdeckung im Jahre 1987 erfuhr ein verstärktes Medieninteresse: zwei Herausgeber (Charles Linsmayer und Roger Perret) streiteten sich um die Veröffentlichungsrechte der Werke von Schwarzenbach. Perret vertrat dabei die Schweizer Landesbibliothek in Zürich, die damals den Großteil des Nachlasses der Autorin verwaltete.¹ Charles Linsmayer hingegen stand im Kontakt zu den Schwarzenbach-Nachkommen. Schnell wurde klar, dass sich das Interesse an Annemarie Schwarzenbach nicht so sehr auf ihr Werk richtete, sondern ihr Lebenswandel rückte in den Vordergrund und verdrängte für lange Zeit eine ernsthafte, literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihren schriftstellerischen Arbeiten. Diese wurden vielfach als maskierte autobiographische Romane und Erzählungen gelesen. So wird zum Beispiel der Roman *Das glückliche Tal* (GT) meist als Mythologisierung der zu Lebzeiten der Autorin nicht veröffentlichten autobiographischen Schrift *Tod in Persien* (TiP) aufgefasst.² Ich möchte in meiner Magisterarbeit dieser Auffassung widersprechen und stelle die These auf, dass mythische Strukturen nicht nur in GT eine Rolle spielen, sondern schon in TiP angelegt sind. In beiden Romanen werden zwar Ereignisse aus Schwarzenbachs Biographie eingearbeitet, aber ich verstehe ihr „autobiographisches“ Schreiben als ästhetisches Konzept. Ich lese TiP also nicht als Autobiographie, sondern als Roman (und folge damit der Auffassung von Rohlf³).

Ich habe meine Magisterarbeit in zwei Teile untergliedert: zum einen handelt es sich um einen Forschungsüberblick (1. Kapitel) und zum anderen um eine literaturwissenschaftliche Analyse der beiden Romane von Annemarie Schwarzenbach *Tod in Persien* und *Das glückliche Tal* (2. Kapitel). Beide Kapitel nehmen jeweils die Hälfte meiner Arbeit ein.

Den Forschungsüberblick habe ich nicht chronologisch, sondern thematisch gegliedert, so dass einzelne Themen in der Analyse - insbesondere unter Kapitel 2.2.4. zu „Krisen der Moderne“ – wieder aufgegriffen werden können, wie etwa die Ge-

¹ Heute findet sich dieser Nachlass in der Schweizer Nationalbibliothek in Bern.

² Insbesondere Linsmayer 1988.

³ Rohlf 2002, 302.

schlechterproblematik (Kapitel 1.2.), Entfremdungserscheinungen (Kapitel 1.3.) und die Bedeutung des Schreibens im Hinblick auf ‚Wahnsinn‘ als Subjekt-Objekt-Problematik (Kapitel 1.4.). Diese einzelnen Themen, die ich im Forschungsüberblick vorstelle und sich in Schwarzenbachs literarischen Werken finden lassen, wurden bisher meist autobiographisch gedeutet.

Meines Erachtens stellen TiP und GT eigenständige literarische Werke dar: zwar beruht GT auf dem Typoskript TiP (TiP ist im Gegensatz zu GT nie zu Lebzeiten Annemarie Schwarzenbachs veröffentlicht worden), da sich z. B. die Rahmenhandlung gleicht und einzelne Textpassagen aus TiP (fast) wortwörtlich in GT übernommen werden, aber beide Werke unterscheiden sich stark in ihrer Form und Struktur. Die Frage, ob TiP und GT aufgrund dieser Unterschiede auch verschiedene Aussagen haben, liegt auf der Hand. In beiden Werken spielt z. B. der Aspekt ‚Erinnerung‘ eine große Rolle. Die Begriffe ‚Erinnerung‘, ‚sich erinnern‘ u. ä. tauchen in beiden Werken sehr häufig auf. Allerdings mehrt sich in GT der Begriff ‚Vergessen‘ bzw. ‚vergessen‘, der in TiP sehr selten vorkommt. ‚Erinnerung‘ spielt auch in Verbindung mit ‚Mythos‘ eine bedeutende Rolle. So sehen Jan und Aleida Assmann ‚Mythos‘ als wichtige Erinnerungstechnik oder Erinnerungsform, die vor allem Identität stiften soll. Beide Romane, TiP und GT, weisen mythische Strukturen auf, behandeln aber auch das Thema ‚Entfremdung‘ und ‚Identitätsverlust‘ (der Ich-Erzählfigur). Zu fragen ist also, wie diese beiden Aspekte ‚mythische Struktur‘ und ‚Identitätsverlust‘ in den literarischen Werken Annemarie Schwarzenbachs zusammen gebracht werden. Den Schlüssel zur Beantwortung dieser Frage sehe ich im zeitgenössischen Kontext der Bedeutung des Mythos als Antwort (aber auch Frage) auf die Krisen der Moderne (wie Sprach-, Subjekt- und Erkenntniskrise, vgl. Kapitel 2.2.4.). Deshalb greife ich Aussagen zeitgenössischer Theoretiker (Nietzsche, Cassirer und Freud) auf, die sich mit ‚Mythos‘ beschäftigt haben und den kulturhistorischen Rahmen für meine Analyse von Schwarzenbachs Werken abstecken sollen. Die mythische Struktur von TiP und GT analysiere ich insbesondere an dem Raum-Zeit-Aspekt. Ich beziehe mich in diesem Kapitel auf Cassirer (Kapitel 2.2.2.). Des Weiteren spielen die Themen ‚Geschichte‘ und ‚Archäologie‘ in GT und TiP eine Rolle. ‚Geschichtsschreibung‘ und ‚Archäologie‘ werden als ‚rationale‘ wissenschaftliche Methoden gemeinhin dem ‚irrationalen Mythos‘ gegenübergestellt. Hier möchte ich auf die Geschichtsauffassung von Nietzsche (Kapitel 2.2.3.1.) und die ‚archäologische Metapher‘ von Freud eingehen (Kapitel 2.2.3.2.)

und die Aspekte ‚Geschichte‘ und ‚Archäologie‘ in Schwarzenbachs Werken TiP und GT vergleichend untersuchen.

Letztendlich soll also die Bedeutung mythischer Strukturen anhand einzelner Aspekte (mythische Raum-Zeit, Geschichte und Archäologie) in den literarischen Werken von Annemarie Schwarzenbach untersucht werden. Es wäre schade, wenn Schwarzenbachs literarisches Schaffen (weiterhin) lediglich als historische, biographische Fundgrube benutzt werden würde. Ich möchte zeigen, dass ‚Mythos‘ bei Annemarie Schwarzenbach keine Bedeutung im Sinne einer „Mythologisierung“ autobiographischer Aufzeichnungen hat, sondern dass die mythischen Strukturen in ihren literarischen Werken als literarästhetische Auseinandersetzung mit Krisen der Moderne betrachtet werden sollten und somit ihr Werk auch heute noch – da Krisen wie Identitäts- und Erkenntniskrise immer noch Aktualität besitzen – außerordentlich lesenswert sind.

1. Forschungsüberblick

1.1. Biographie und autobiographisches Schreiben

Die Wiederentdeckung der Autorin, Journalistin und Fotografin A.S.⁴ ist drei ‚Biographen‘ zu verdanken: Roger Perret leitet seine Veröffentlichungsreihe 1987 mit zwei Zeitungsartikeln ein, die sehr biographielastig sind⁵. Das umfangreiche Nachwort zu GT von Charles Linsmayer kann man zweifelsohne als Biographie bezeichnen.⁶ Biographisch geht auch Niklaus Meienberg vor, der 1987 eine populär-historische Arbeit über den Familienclan Schwarzenbach-Wille verfasst in der auch ein Kapitel über A.S. („Eine lehnte sich auf und starb daran“) zu finden ist.⁷ Zuerst werde ich Äußerungen zum autobiographischen Schreibstil von A.S. vorstellen, daraufhin kritische Bemerkungen zur biographischen Sichtweise auf ihr Werk zusammenfassen, um schließlich das autobiographische Schreiben als ästhetisches Konzept von A.S. zu begreifen.

⁴ A.S. hier und im Folgenden für Annemarie Schwarzenbach.

⁵ Perret 1987a und b. Auch die von ihm verfassten Nachwörter zu Wieder- bzw. Neuauflagen von Werken von A.S. im Lenos Verlag (bis 2005) forcieren bis zur letzten Ausgabe eine biographische Lesart bzw. Interpretation des jeweiligen Werkes.

⁶ Der Aufsatz von Linsmayer in GT ist auch als „biographisches Nachwort“ betitelt. Neben dem biographischen Nachwort hat Linsmayer den Romantext mit Fotografien von A.S. unterlegt – die Erstausgabe ist stattdessen mit Illustrationen versehen – und intendiert schon so eine autobiographische Lesart. 2006 erschien im Lenos Verlag eine Neuauflage von GT, die ich leider nicht einsehen konnte. Jedoch scheint diese Ausgabe ein Reprint des Originals von 1940 zu sein (das Titelbild entspricht der Erstausgabe).

⁷ Meienberg 1987, 109-145 interessiert vor allem die Stellung von A.S. innerhalb des Familienclans. A.S.s Werk ist für Meienberg uninteressant, da es keine direkten Anhaltspunkte für die Familienbiographie liefert. Meienberg hat – im Gegensatz zu Perret und Linsmayer – gar nicht den Anspruch, das Werk von A.S. näher zu betrachten. Einem Vergleich mit dem Werk von Thomas Mann kann es ohnehin nicht standhalten: „Aber *diese* Buddenbrooks haben keinen Thomas Mann hervorgebracht.“ (Meienberg 1987, 226). Er ist der einzige biographische Autor, der die literarischen/journalistischen Aussagen von A.S. nicht als direkte oder indirekte Quellen für eine Biographie von A.S. heranzieht. Doch auch er glaubt an einen autobiographischen Gehalt der Arbeiten von A.S. wenn er schreibt: „Bei Annemarie Schwarzenbach sind die Anspielungen auf den eigenen Biotop meist verschlüsselt“ (Meienberg 1987, 229).

1.1.1. Autobiographischer Schreibstil

Viele Forscher sind der Meinung, dass die Mehrheit der Texte von A.S. autobiographisch bestimmt seien.⁸ Oftmals hält man die Prosatexte, die von den journalistischen Arbeiten der A.S. abgegrenzt werden, für autobiographisch gefärbter⁹: so v.a. Fno¹⁰, LN¹¹, aber auch PN¹², GT¹³ und TiP¹⁴. TiP wird dabei oftmals kein eigenständiger Wert zugesprochen, sondern als Vorläufer von GT angesehen: TiP sei aus noch „unmittelbar autobiographischen Aufzeichnungen“ entstanden (Linsmayer 1988, 121), die in GT stark symbolisiert und mythisiert worden wären (Linsmayer 1988, 177). Schlieker 2003 begründet ihre Bezugnahme auf TiP folgendermaßen:

„Da sich TiP meines Erachtens jedoch etwas näher an der tatsächlich unternommenen Reise orientiert und der Text zudem sowohl die Stimmung als auch die Stimme der Autorin unmittelbar wiedergibt als GT, deren überarbeitete Passagen im übrigen durchaus als Konzessionen an die Möglichkeit der Veröffentlichung darstellen könnten, bezieht sich meine Untersuchung und die folgenden Ausführungen auf die erste Fassung.“ (Schlieker 2003, 160).

Linsmayer sieht den Mangel an GT ausgerechnet darin, dass dieses Werk den Leser im Unklaren darüber ließe, wie der Roman mit ihrer Biographie und ihrer ganz persönlichen Lebenserfahrung zusammenhängt. GT stelle lediglich ein allgemeines „Klagelied auf die Verlorenheit und existentielle Not des seinen Wurzeln entfremdeten modernen Menschen“ dar (Linsmayer 1988, 122). Ähnlich argumentieren

⁸ Z. B. Linsmayer 1988, Fleischmann 1988, Perret 1998, Heintz-Gresser 1998. Grente 1998 bemerkt dies – nach eigener Aussage – aber „nur nebenbei“ (Grente 1998, 24).

⁹ Vilas-Boas 1998 schreibt die fiktionalen Texte seien bei A.S. meist autobiographisch; Willems 2002 unterscheidet zwischen autobiographisch gefärbte Erzählungen und journalistische Arbeiten. Dagegen meint z. B. Fleischmann 1988, 200, dass auch die journalistischen Arbeiten durch eigene Erfahrungen geprägt seien. Perret 1992, 166 ist – entgegen Willems 2002 – sogar der Meinung, dass A.S., je mehr diese persönlich in ihren Reportagen an ihrem Untersuchungsgegenstand anwesend ist, desto mehr eine „neue“ Reportageform – die positiv gewertet wird – erreiche. Unterschiedlich fällt auch die Beurteilung von WiV aus. Perret schreibt 1989, A.S. habe in diesem Werk ihre Schreibart verändert, die in WiV fast zur Auslöschung des Autorinnen-Ichs geführt habe (Perret 1989, 232f.). Schlieker bezeichnet 2003 hingegen WiV als ‚literarisches Tagebuch‘. Einig scheinen sich die beiden jedoch zu sein, dass mit der Ich-Person der Erzählungen die Autorin (und nicht ein Erzähler) gemeint sei.

¹⁰ Perret 1999.

¹¹ Perret 1988, Lehnert 1998 und Perret 1999. Grente/Müller 1989, 107: „das schmale Buch LN verströmt dennoch einen eigenartigen Zauber und offenbart einen intimen Blick in das Universum der Autorin. Und obgleich der Ich-Erzähler männlich angelegt ist, darf mit Sicherheit angenommen werden, daß Annemarie die eigenen Berliner Erlebnisse in den Text einfließen ließ. Die Maske des sensiblen Protagonisten-Jünglings ist zu dünn, als daß dahinter nicht Annemaries Gesicht durchzuschimmern vermöchte. Die Parallelen zu zahlreich, um als bloßer Zufall zu gelten.“

¹² Fähnders 2003 beschreibt PN als eine „ihrer biographischsten Texte überhaupt“.

¹³ Lehnert 1998, Ueckmann 1998.

¹⁴ Perret 1995, Wanner 1997 und Perret 1999. Schlieker 2003 bezeichnet TiP als ‚autobiographischen Bewußtseinsroman‘.

Perret 1999 und Marti 1994, die Perrets Arbeit verteidigt und Linsmayer scharf angreift.

Schon allein der Werktitel *Aufbruch im Herbst* verleitet Grente/Müller zu autobiographischen Spekulationen:

„'Aufbruch im Herbst' signalisiert schon das autobiographische Moment: Über seinen Inhalt ist im Einzelnen nichts Näheres bekannt. Der Roman blieb unveröffentlicht und ist heute unauffindbar, beziehungsweise vermutlich von der Mutter zerstört worden.“ (Grente/Müller 1989, 105)¹⁵

Meist dienen jedoch Parallelen zwischen Biographie und Werkinhalten als Beweis für die vermeintlich autobiographische Erzählweise A.S.s. Dies ist insoweit problematisch, als dass die beiden Biographien über A.S. oftmals Werkzitate der historischen Person A.S. in den Mund legen und Vorgänge in den Werken als biographische Tatsachen hinstellen. Insbesondere wenn es um die Zeit in Persien geht, werden Stellen aus GT und TiP zitiert. So kommt Schlieker 2003 bezüglich der Liebesgeschichte zweier Frauen in TiP zu dem Schluss: „Der autobiographische Gehalt ist hier wohl unstrittig.“ Als Beweisstück muss ein Brief an Klaus Mann erhalten, in dem A.S. von „meinem türkischen Mädchen“ spricht. Der Name der literarischen Figur, Jalé, taucht in den Briefen jedoch nicht auf. Überhaupt sollen die Briefe die autobiographische Lesart der Werke unterstützen.¹⁶

A.S.s schriftstellerische Tätigkeit sei also lediglich die literarische Bearbeitung von Erinnerungen (Linsmayer 1988, 175) und Erfahrungen, wobei die Erfahrungen meist negativer Natur gewesen seien, die die Autorin schreibend zu verarbeiten scheint: „auf Liebeswirren reagierte sie stets schreibend“ (Linsmayer 1988, 203)¹⁷.

So urteilt auch Perret in Bezug auf LN:

„Erst durch die Künstlichkeit einer literarischen Figur, erst in der wenn möglich gedruckten Schrift scheinen sich A.S. und K.M. ihrer und der Wirklichkeit anderer bewusst zu werden. Die Unruhe und Flüchtigkeit ihres Daseins, ihre fast schwebende Existenz

¹⁵ Hier klingt auch an, dass die autobiographische Schreibart von A.S. dazu führte, dass ihre Mutter angeblich ihre literarischen Arbeiten zerstörte: „Sie [A.S.; K.S.] bringt ihre Seelenzustände vielmehr zu Papier und schickt sich – was noch schlimmer ist, an, sie in gedruckter Form aller Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Daß dieser Versuch unterbunden werden muß, hat Mutter Renée schon bald erkannt. Von Anfang an hat sie sich mit aller Macht gegen die schriftstellerischen Pläne der Tochter gesträubt.“ (Grente/Müller 1989, 59f.). Gegen diese Aussage wendet sich Alexis Schwarzenbach 2005, der ein eher geringes Interesse der Mutter an den schriftstellerischen Arbeiten ihrer Tochter feststellt.

¹⁶ Fleischmann 1993, 14f. ist der Meinung, dass die Briefe von A.S. bei der Darstellung des Verarbeitungsprozesses von Erlebtem hin zum Kunstwerk helfen würden. Als biographische Quelle dient auch der Reisebericht von Ella Maillart, z. B. in Grente/Müller 1989.

¹⁷ Auch Marti 1994, 154 schreibt: „literarische Texte als Ausdruck individuellen Erlebens und Fühlens“. Sehr ähnlich stellt Vilas-Boas 1996, 241 aufgrund dieses Vorganges eine Ähnlichkeit zwischen dem Werk von A.S. und Wolfgang Koeppen fest, denn beide hätten ähnliche biographische Erfahrungen gemacht. Und Georgiadou sieht das Schreiben (neben Reisen, Heimweh und Sehnsucht) als Reaktion auf den Mutter-Tochter-Konflikt. Heimatlosigkeit und Einsamkeit wiederum seien eine Reaktion auf die schwierige Familiengeschichte und auf die „Ferne“ der Freunde.

zwischen den Geschlechtern und Generationen konnten nur durch eine Verdopplung im Werk ertragen werden. Wie ein Narziss über das weisse Papier gebeugt, formen sich die beiden Schriftsteller ihr Spiegelbild durch das Aneinanderfügen von Worten und Sätzen, mit der Sehnsucht, sich darin zu erkennen.“ (Perret 1988, 143).

Das Schreiben habe A.S. also als Mittel gedient, sowohl ihre Identität als auch die Welt zu entdecken (Perret 1988, 113).¹⁸ Zum Prosagedicht *Marc* äußern sich Grenzte/Müller 1989, 225: „Einige Monate überträgt A.S. die eigenen Erfahrungen [u.a. Zwangseinweisung in eine psychiatrische Klinik; K.S.] auf ihre Hauptperson ‚Marc‘.“

Im Werk entdeckt man Anklänge der „*innere[n]* Biographie“ (Fleischmann 1993, 6) der Autorin: im Lahr-Tal, ein Symbol für absolute Einsamkeit, – in das es sie nach einem Suizidversuch getrieben habe – spiegele sich die „eigene Leere und Einsamkeit“ (Fleischmann 1993, 18). In GT erlebe das erzählende Ich das, was A.S.s tragische Existenz ausmache (Fleischmann 1988, 201f.).

Unproblematischer erscheint dagegen die Suche nach ‚historischen Fakten‘ in ihren Arbeiten, so z. B. Personennamen und Handlungsorte in TiP, die historischen Personen und Orten entsprechen (Linsmayer 1988, 126). Durchaus legitim ist etwa die Übertragung ihrer im Werk angedeuteten ästhetischen Konzepte auf das Werk selbst. Jedoch wurde die Überprüfung, inwieweit diese Konzepte im Werk selbst auch umgesetzt werden, m. E. bis heute nicht ausreichend durchgeführt.¹⁹

1.1.3. Kritik an der autobiographischen Lesart

Die größte Gefahr einer autobiographischen Lesart liegt in der Vernachlässigung der Funktionsweise und des künstlerischen Eigenwertes des Werks.²⁰ Oft geht diese Vorgehensweise mit einer Abwertung der literarischen Arbeiten der Autorin einher, so z. B. die Abwertung des literarischen Werkes von A.S. durch Linsmayer 1988.²¹

¹⁸ Ebenso vermuten auch Grenzte/Müller 1989 das Schreiben A.S.s als Reaktion auf ihr Leben („Ich lebe nur, wenn ich schreibe“, A.S.) und als Antwort auf ihre Einsamkeit und Traurigkeit.

¹⁹ Vgl. zu einer solchen Vorgehensweise z. B. die Aufsätze von Fähnders.

²⁰ Dies geschieht häufig bei Autorinnen: ihnen wird per se autobiographisches Schreiben unterstellt. Ihr Werk als solches wird dabei nicht akzeptiert, sondern lediglich als Fundquelle für eine Biographie genutzt. Die Funktionsweise des Textes an sich wird dabei vernachlässigt – wenn nicht gar übergangen.

²¹ Besonders seltsam mutet das Urteil Linsmayers an, der die Fiktionalisierung der Biographie in GT (im Vergleich zu TiP) als Mangel des Werkes bezeichnet, da biographische Fakten nicht mehr deutlich herauszulesen seien. Dabei ist das literarische Produkt für Leser geschrieben, die in der Regel die Biographie der Autorin nicht kennen. So funktioniert das Werk auch ohne den biographi-

Grente/Müller favorisieren eine biographische Lesart des Werkes, obwohl sie in ihrer Biographie aufzeigen, wie sehr sich A.S. zu Lebzeiten bereits über dieses Vorgehen beschwerte: A.S. habe sich gegen den Vorwurf gewehrt, sich selbst in die Texte zu sehr einzubringen (Müller/Grente 1989, 69).²²

Kritik an der biographischen Lesart findet sich bereits 1988 bei Pulver, die meint man könne die Arbeiten von A.S. zwar biographisch lesen, müsse dies aber nicht. Gleichzeitig ruft sie zur Auseinandersetzung mit dem Werk der Autorin auf. Aber sie glaubt auch, dass erst der biographische Hintergrund die Gespanntheit der Autorin deutlich mache - insbesondere mit der eigenen und der Mann-Familie (Pulver 1988, 338).

Sykora, die sich 1993 mit den Fotos von A.S. beschäftigt, kritisiert ebenfalls eine biographische Herangehensweise, aber sie konstatiert bei A.S. auch eine subjektive Innenschau und Widerspiegelung eigener Empfindungen angesichts der Fremde in poetischen Schriften (Sykora 1993, 84). Sie schreibt, die Fotografien seien aufgrund ihrer ‚Authentizität‘ interessant, die von den Bildern suggeriert sei (Sykora 1993, 85).

Georgiadou 1995 relativiert in ihrer Biographie die biographische Deutung der Arbeiten von A.S., obwohl sie selbst viele ihrer Werke für die Biographie heranzieht. Sie versucht allerdings die autobiographische Schreibart der Autorin als literarisches Konzept zu begreifen²³:

schen Hintergrund. GT war nach dem Tod der Autorin das einzige noch greifbare Werk (Schlieker 2003, 157), das gelesen wurde, obwohl die Person A.S. kaum noch bekannt war.

²² Dass in FuB gleich zwei Hauptfiguren der Autorin ähneln sollen, schildern die Verfasserinnen so: „Zwei Hauptfiguren in FuB erscheinen wie komplementäre Zwillingspaare von A.S.s eigener Persönlichkeit.“ Auch die Biographin Georgiadou deutet die Personen in FuB biographisch und überträgt das Geschwisterpaar auf die Mann-Geschwister Erika und Klaus: „Im Gegensatz zu den andere Jugendlichen erträumt dieses Geschwisterpaar die neue Jugend nicht nur, sie lebt sie bereits. Künstlerlich erfolgreich, selbstbewußt und autonom werden sie durch ihre inzestuöse Beziehung, an der Gerts Liebe zu Leon letztendlich auch scheitert, vollends zu Gottkönigen erhoben, zu einem sexuellen Kompositum im Sinne der griechischen Antike, das die Eingeschlechtlichkeit überwunden hat und so tatsächlich zum Hermaphroditen wird. Die Darstellung dieses Geschwisterpaares ist biographisch interessant.“

²³ Einige Jahre später wiederholt dies Willems 2002, 34f.: „All dies findet sich auch in ihren Texten, und es ist verführerisch, diese als biographisch zu lesen, sind Parallelen doch an vielen Stellen offensichtlich. Bei genauer Betrachtung aber hält eine allzu oberflächliche biografische Lesart nicht stand. Was sich nicht in ihrem schriftstellerischen Werk findet, weil es sich in ihrem ästhetischen Programm nicht zur Ästhetisierung und literarischen Steigerung anbot, ist die Stärke und Zähigkeit, die diese Frau auch besessen haben muss, um all diese strapaziösen Reisen zu unternehmen und in zehn kreativen Jahren ein so umfangreiches literarisches und fotografisches Werk zu schaffen. In diesem Sinne plädiere ich dafür, ihren Texten die gebührende Aufmerksamkeit zukommen und ihr umfangreiches Werk für sich sprechen zu lassen. Als literarisches Werk.“ Willems selbst setzt diese Kritik in ihrer Auseinandersetzung mit A.S. nicht um und interpretiert ihre Werke weiter autobiographisch.

„Aufgrund der schwierigen Familiengeschichte Annemaries ist das Leiden der Protagonisten und Ich-Erzähler oft als unmittelbar autobiographisch Bedingtes interpretiert worden. Aber das stimmt, trotz der vielen Parallelen zum Leben der Autorin, nur zum Teil. In dem Leiden ihrer Figuren ist darüber hinaus auch ein literarisches Motiv zu erkennen, das charakteristisch ist für das Werk Annemarie Schwarzenbachs: ein romantisches Konzept der Nervenschwäche. [...] Annemarie Schwarzenbach ist keine Chronistin, sondern sie schafft Poeme. Poeme, in denen die drohende Gesamtkatastrophe zur subjektiven wird, und die sie in atmosphärischen Bildern festhält. Das Subjekt ringt darin um eine Wirklichkeit, die um das äußere Grauen erweitert ist. Ihr bewegtes Leben sucht man deshalb in ihrer Literatur auch vergebens. Das Leben der Abenteurerin, der modernen Nomadin, die selbst schwierigste Reisen in den Orient bewältigt, kommt darin nicht vor. [...] Und so wird nicht das gelebte Leben niedergeschrieben, sondern der gelebte Schmerz.“ (Georgiadou 1995, 108f.)

Perret äußert sich 1998 auf dem Symposium in Sils darüber, dass seit der Biographie Meienbergs der ästhetische Wert des Werkes von A.S. im Dunstkreis ihrer Biographie in den Hintergrund gerückt sei (Perret 1998, 15f.), was zweifellos mit der autobiographischen Komponente ihres Schaffens zu tun habe (Perret 1998, 16). Er glaubt, dass einige literarischen Werke jedoch den biographischen Hintergrund in Frage stellen²⁴ und eventuell auch anderen Kontexten verpflichtet seien. Eine biographische Lesart ist für ihn dennoch weiterhin wichtig:

„Gerade im Falle Schwarzenbachs zeigt es sich, wie die Vita als spannend erst durch die Spannungen und Widersprüche ihres vielgestaltigen Werkes wahrgenommen wird und eine Kontur erhält, ja dadurch zum Lebens-Werk wird. Und unter Schwarzenbachs ‚Werk‘ verstehe ich ihre literarischen wie journalistischen Texte, ihre Briefe und Fotografien usw. und gleichzeitig dessen gesellschaftlichen wie künstlerischen Kontext, der nicht nur der Lebenszeit der Autorin entstammen muss. Wenn die Leserin oder der Leser also ungewöhnlich Biographisches zu bewundern meint, ist er in Wirklichkeit von der ungewöhnlichen Form eines umfassen verstandenen Textkörpers angetan, der ihn verbal und non-verbal überwältigt.“ (Perret 1998, 16)

Besonders kritisiert er die Unterscheidung zwischen „interessante Biographie“ und „weniger interessantes Werk“ (vgl. Linsmayer 1988, Vilas-Boas 1995, 345). Aber auch Perret beurteilt das Werk der Autorin im Hinblick auf deren Biographie; da macht es auch keinen Unterschied, dass er dieses Werk als Lebens-Werk begreift.

Rohlf 2002 kritisiert die bisherige biographisch dominierte Forschung und versucht sich von dieser Lesart zu lösen. In ihrer Analyse von GT eröffnet sie einen Referenzrahmen (gesellschaftskritische Diskurse und biblische Geschichten) in denen zwar die Biographie der Autorin, im Sinne eines gesellschaftlich-kulturellen Umfeldes, hineinspielt, in dem sich aber der Roman als solcher bewege.

Deutlicher wird die Kritik bei Fähnders 2003, 43: „Freilich sollte man sich hüten, mangels anderer Quellen diese Erzähltexte umstandlos für bare biographische

²⁴ Perret 1999 wiederholt, der Text Fno entziehe sich einer rein autobiographischen Lesart, was die Frage aufwerfe: „In welchem Verhältnis steht die Biographie der Autorin zur fiktiven Welt in *Flucht nach oben*?“ Diese Frage führt bei Perret wieder zu einer Herabsetzung des ästhetischen Werkes als eigenständige literarische Arbeit.

Münze zu nehmen, wie es in der oftmals kruden biographisch ausgerichteten Schwarzenbach-Forschung geschieht.“ Er nennt die Beispiele Grente/Müller und Georgiadou. Ausnahmen seien Rohlf und z. T. Uhlenhaut. Er untermauert seine Kritik dadurch, dass er einige Punkte anspricht, die einer autobiographischen Lesart des Werkes im Wege stehen. 2005 verschärft er – zusammen mit Rohlf – seine Kritik:

„Obwohl Briefe und Tagebuchaufzeichnungen belegen, dass sie selbst sich über ihr Schreiben definierte, wurde sie eher als schöne Frau mit einer aufregenden und anrührenden Lebensgeschichte, vielleicht auch als Lesbe, aber kaum als literarische Stimme wiederentdeckt. Wie schon zu Lebzeiten überlagert die Faszination ihrer Persönlichkeit und ihr abenteuerliches Leben die Texte [...]“ (Fähnders/Rohlf 2005, 15)

Sie glauben, dass eine eigene Studie zur A.S.-Rezeption geschrieben werden müsse, da viele Arbeiten das biographieorientierte Narrativ über diese Autorin stützten.

„Was die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Schwarzenbach betrifft, wäre nach einer Phase der biographisch orientierten Wiederentdeckung die Einordnung ihres Werks in einen literaturhistorischen Zusammenhang ebenso zu forcieren wie seine kulturwissenschaftliche und gendertheoretische Verortung.“ (Fähnders/Rohlf 2005, 15f.)

In dem von Fähnders und Rohlf eingeleiteten Sammelband wird in weiteren Aufsätzen die biographische Sichtweise auf das Werk kritisiert.²⁵

1.1.3. Autobiographisches Schreiben als ästhetisches Konzept

Innerhalb der autobiographischen Lesart des Werkes lassen sich zwei Herangehensweisen voneinander unterscheiden. Einige Interpreten sprechen von einer ‚Symbolisierung der Autobiographie‘, die besonders deutlich in der Überarbeitung von TiP zu GT in Erscheinung trete. Dieser Fortgang sei sogar in der gesamten literarischen Entwicklung der Autorin wiederzufinden, denn ihre ersten Werke seien autobiographisch und das Spätwerk dagegen symbolisch aufgeladen)²⁶. Ein solcher Interpretationsansatz ist zu kritisieren, da sich der Autor immer ‚mitschreibt‘. Es ist fraglich, ob TiP aufgrund der Verwendung historischer Namen ‚authentischer‘ als GT ist und somit eher als autobiographischer Bericht, denn als literarisches Produkt gelesen werden sollte.

²⁵ Mayer 2005, 65: „Es ist mitunter erstaunlich, wie leichtfertig hier Autorin, Erzähler oder Erzählerin und erzählte Figuren miteinander identifiziert werden.“ Rohlf 2005, 89: „Man kann diese Haltung in Beziehung zu Schwarzenbachs eigener Situation setzen, ihrer durch Drogen verstärkten psychischen Labilität, ihren Schwierigkeiten mit der in militärische Tradition eingebundenen Familie, doch erscheint hier die Frage nach dem literarischen Kontext und kulturtheoretischer Dimension des geschilderten Dramas [Widersprüche, Ambivalenzen, ästhetische Experimente und Zweifel vor 1933; K.S.] mindestens ebenso angebracht.“ Karrenbroch beschreibt, was alles übersehen wird und werden kann, wenn man die Novellensammlung *Falkenkäfig* nur biographisch in den Blick nimmt.

²⁶ Z. B. Linsmayer 1988.

Durchaus legitim ist jedoch das Aufzeigen einer biographischen und werkgeschichtlichen „Ästhetisierung des Lebens“ bei A.S.²⁷ Man sucht nach Verbindungen zwischen A.S.s Werk und anderen (zeitgenössischen) Autoren, die ähnliche ästhetische Entwürfe ausgearbeitet haben. Ihr ‚autobiographisches Schreiben‘ wird somit als literarisches Konzept wahrgenommen. Zugleich wirft dieses Vorgehen die Frage nach der Konstruktion von Realität auf.²⁸ Die Werke von A.S. sollten also einer textimmanenten Analyse unterzogen werden, wie es in letzter Zeit, d.h. nach der Dissertation von Rohlf, auch häufiger geschieht.

1.2. Homosexualität, Androgynie, Geschlecht(erdifferenz)

Die Arbeiten von A.S. werden – aufgrund ihrer Biographie²⁹ – oftmals als frühe Zeugnisse lesbischer Homosexualität gelesen und beurteilt. Neben dem Motiv der Homosexualität werden in der A.S.-Forschung häufig die Aspekte ‚Androgynie‘ und ‚Geschlechterdifferenz‘ betrachtet. Man überträgt dabei die Homosexualität von A.S. auf deren literarische Figuren³⁰.

Viele Rezensenten sind der Meinung, A.S. habe – mit Ausnahme ihrer ganz frühen Arbeiten – Homosexualität lediglich in maskierter Form dargestellt, d. h. der zu meist (grammatikalisch) männliche Ich-Erzähler, der sich in eine weibliche Person verliebt, könne – aufgrund seiner femininen Eigenschaften – als Frau gelten und somit sei die dargestellte Liebesbeziehung im Grunde eine lesbische.³¹ Grente/Müller 1989, 107 sind davon überzeugt, dass diese Maskierung zeitgenössischen

²⁷ Z. B. Perret 1988, 118.

²⁸ Z. B. auch Uhlenhaut 1995 und Nicolai 1998.

²⁹ A.S. hat sich – in Briefen – offen zu ihrer Homosexualität bekannt.

³⁰ Z. B. Grente/Müller 1995, 68: in FuB kommt es zu einer homosexuellen Szene zwischen zwei männlichen Protagonisten, wobei einer der beiden, Gert, angeblich nach A.S.s eigener Aussage ihr Alter ego darstelle. In PN II sei die homosexuelle Protagonistin ebenfalls mit A.S. gleichzusetzen.

³¹ So Perret 1987 und 1988; auch Marti 1994, 162: „lesbische Liebe als heterosexuelle Camouflage“; Vilas-Boas 1996, 241: LN werde anders gelesen, „wenn man sie als einen homoerotischen Text liest“. Mielczarek 1998, 208f., argumentiert bei der Verschleierung lesbischer Liebe mit Foucaults Theorie von der ‚femininen Morphologie‘ des homosexuellen Körpers, da bei A.S. ästhetisierte Kommunikation über den Körper erkennbar sei. Vilas-Boas 1996, 241 glaubt, diese Camouflage sei nötig gewesen, da A.S. keine Ghetto-Literatur habe schreiben wollen. Eine weitere Begründung für die Maskierung ist das Eingehen auf Verlegerwünsche, auf Grund derer in GT die Ich-Erzählerin aus TiP in einen männlichen, heterosexuellen Ich-Erzähler umgewandelt worden sei (Grente/Müller 1995, 201 und Perret 1995, Anm. 56, wobei dieser meint, dass die Ich-Erzählerin von A.S. in eine fast geschlechtslose in GT verwandelt worden sei). Zudem hätte der Druck der Familie und gesellschaftliche Tabus die Maskierung befördert (Grente/Müller 1995, 60 und Marti 1994, 163). Eine Zusammenfassung der Maskierungsgründe findet sich bei Lerner 1998. Perret 1999, 228f. meint, A.S. habe homosexuelle Liebeserfahrungen nicht nur maskiert, sondern diese in Fno auf einen ‚Nebenschauplatz‘ verlegt.

Kritikern nicht aufgefallen sei, heute jedoch jedem ins Auge springe. Heute sehen einige Kritiker in dieser Maskierung einen Mangel: Eine weibliche Autorin müsse daran scheitern, einen männlichen Ich-Erzähler ins Werk einzufügen. Die literarischen Figuren wirkten, bzgl. ihrer geschlechtsspezifischen Physiognomie, unglaubwürdig, „weil sie [A.S.; K.S.] jedesmal ihre ganz persönliche, eben doch weibliche Gefühlswelt in sie hineinlegt“ (Linsmayer 1988, 138)³².

Einige Interpreten sehen in dem Motiv Homosexualität nicht nur ein persönliches Problem der Autorin, sondern auch ein kreatives. Homoerotik werde in ihrem Werk mit Kreativität und Künstlersein verbunden. Androgynie werde in diesem Sinne als spezielle Körperästhetik und Körperlichkeit bedeutsam³³.

Lerner 1998 erkennt in der Bearbeitung von TiP zu GT über die ‚Maskierung‘ eine sich öffnende und weitende Textbewegung: In GT löse sich A.S. von der starken, geschlossenen Form. Die Geschlechtsidentität sei offen, die Reise unendlich und der Text springe von Ort zu Ort, von Motiv zu Motiv.

Rohlf 2002 knüpft bezüglich GT an Lerner an: sie stimmt zu, dass eine ‚Maskierung‘ biographisch betrachtet zwar nahe liegend sei, aber letztendlich bringe der Text selbst die fragwürdige Geschlechtsidentität seines erzählenden Ichs hervor, denn der Erzähler in GT weise kaum männlich konnotierte Eigenschaften und Verhaltensweisen auf, v. a. fehle ihm Macht und Souveränität (Rohlf 2002, 306f.). Anstatt dass das Ich eine feste geschlechtliche Markierung erfährt, werde es von Auflösungserscheinungen bedroht: die Markierung des Geschlechts werde nur vorgenommen, um sie gleichzeitig in Frage zu stellen. In GT ginge es also um die Frage nach geschlechtlicher Identität, die im Roman letztendlich uneindeutig bleibe (Rohlf 2002, 309). In GT versuche A.S. eine Liebe zu erzählen, die sich nicht in

³² So auch Grente/Müller 1995, 60. Gegen die ‚weibliche Gefühlswelt‘ der Autorin würde die männliche Selbstinszenierung von A.S. sprechen, die auf vielen Fotos und Zeitzeugenaussagen dokumentiert sei (u. a. Grente/Müller 1995, 80).

³³ Mielczarek 1998. Georgiadou 1995, 52 u. 93f., meint A.S. habe in FuB ausgetestet, wie weit sie bei der Thematisierung der Homosexualität gehen kann, wobei die homoerotischen Gefühle der Protagonisten kaum verhüllt würden. So liest sie ‚Androgynie‘ bei A.S. auch als literarisches Mittel, das den ‚Schutz der Reinheit‘ der literarischen Figuren gewährleisten soll, wobei das literarische Ideal des androgynen Jünglings es A.S. auch ermögliche, sich selbst als Frau nicht verleugnen zu müssen. Auch das bei A.S. häufig auftretende Jugendideal wird als ‚Androgynie‘ gedeutet: Jugend impliziere eine fehlende geschlechtliche Definierung. Sie sei Symbol eines ursprünglichen Standes der Unschuld. Das idealisierte Kind gelte als Inkarnation der Utopie, als Ausdruck der Sehnsucht nach Reinheit und Ursprünglichkeit. Da jede Geschlechtlichkeit diese Reinheit beflecken würde, liebten die Jugendlichen bei A.S. entweder unglücklich, gleichgeschlechtlich, oder sie sublimierten ihre Erotik in Kunst, denn in Annemaries Welt herrsche neben der Einsamkeit die Unfruchtbarkeit als Vision von Freiheit.

eine heteronormative Begehrens- und Erzählkonvention einfügen ließe.³⁴ Das Erzähler-Ich sei kein maskiertes *alter ego* der Autorin³⁵. Der Text umkreise vielmehr eine nicht sagbare, nicht lebbare Liebe, die das Gesetz des Vaters verletze und in die Verbannung führe. Das Begehren artikuliere sich in einer seltsamen Mischung aus Schuld, Aufbruch, Unaussprechlichkeit und einem verstörten Schrei nach Erlösung.³⁶ Bei der Frage des Begehrens in GT, untersucht Rohlf den Topos des Pferdes³⁷: die geliebten Wesen Frau und Pferd vermischten sich miteinander, was zum Verlust der geschlechtlichen Eindeutigkeit der Liebhaberin führe. Das Pferd als begehrtes ‚Anderes‘ sei auch als Sinnbild des aktiven (phallischen) Begehrens lesbar. Andererseits fände sich der Topos des Pferdes als erotisches, lesbisches Motiv auch bei Colette oder Radcliffe Hall (Rohlf 2002, 327-331).

Rohlf 2005 schreibt, A.S. habe in Fno zwar zwei auf unterschiedliche Art selbstbewusste Frauenfiguren entworfen, aber eine erotische Spannung entwickle sich lediglich zwischen zwei Männerfiguren (Wirz und Matthisch). Dies geschieht über die Darstellung doppelbödiger Szenen, z. B. durch die Anwerbung des Jüngeren zum Schmugglergeschäft, die als sexuelle Verführungsszene gelesen werden könne (Rohlf 2005, 93f.). Die sexuelle Normverletzung wird dabei mit Kriminalität, Angst und Tod konnotiert. Die homoerotische Beziehung wird also nicht maskiert dargestellt, sondern durch Codierung, „die einerseits mit Leerstellen, andererseits mit dem Topos der regelwidrigen Grenzüberschreitung arbeitet“ (Rohlf 2005, 95). Eine homosexuelle Alternative zur heterosexuellen Normalität zeichnet sich dabei kaum ab. Die Motive dieses Begehrens (Scham, Schuld, Verbrechen, Grenzüberschreitung, Verschweigen oder Lüge) finden sich auch in anderen A.S.-Texten (ebd.).³⁸ Rohlf stützt sich bei der Interpretation der Bezugnahme einer nicht männ-

³⁴ Der Text verweise intertextuell nicht nur auf literarische Texte über homosexuelle, sondern auch auf heterosexuelle Liebeskonstellationen.

³⁵ U.a. sei das Ich kein einziges Mal als grammatikalisch männliches markiert.

³⁶ Rohlf lehnt sich in ihrer Interpretation dem Theoriekonzept von J. Butler an, die aufzeige, wie Geschlechterkonstruktionen mit Mitteln des Ausschlusses, mit Verwerfungen und Auslöschungen arbeiten. So drohe bei einer Weigerung, sich als männlich oder weiblich zu identifizieren, gesellschaftliche Ächtung, Psychose und Nichtexistenz. In GT müsse man also von einer sexuellen Andersheit sprechen, die keinen Namen und keine Sprechposition habe, die sich aber dennoch artikuliere (Rohlf 2002, 309). GT ist also eine „literarische Inszenierung einer unmöglichen Sprechposition“ und die „grenzen des Sagbaren [werden] gleichzeitig bestätigt und überschritten“, was letztendlich zu einer „sprachlichen Inszenierung sexueller Vieldeutigkeit“ führen würde (ebd.).

³⁷ Nach Rohlf steht das Pferd als Transportmittel für Aufbruch, Dynamik und Libido.

³⁸ In diesen Texten wird eher die Abweichung von vorgegebenen heterosexuellen Begehrensmustern als ihre erneute Festschreibung als „lesbisch“ oder „schwul“ vorgenommen (Rohlf 2005, 96).

lichen Autorin auf männliche Homosexualität mithilfe des zeitgenössischen Diskurses über Homosexualität³⁹:

„Lektüren, die eine Gestaltung von Homosexualität in enger Auseinandersetzung mit zeitgenössischen – literarischen wie sexualwissenschaftlichen – Diskursen um Geschlecht und Sexualität befragen und mit anderen Themen der Zeit (Frauenemanzipation, moderne Sprach- und Subjektkrise etc.) sowie durchaus auch biographischen Bezügen (Psychiatrieerfahrungen, Reaktionen des Umfeldes etc.) vernetzt, können hier weiteren Aufschluss bringen.“ (Rohlf 2005, 96)

Einen kulturhistorischen Rahmen baut Fähnders auf: 2003 schreibt er, A.S. habe sich, über ein virtuoseres Spiel mit Dokumentation und Fiktion, sowie mit Hilfe polyperspektivischer Blicke, von literarischen Geschlechterrollenzuweisungen befreit. In seinem Aufsatz versucht er Weiblichkeitsentwürfe herauszuarbeiten, die sich in PN finden, wobei diese Entwürfe nicht als Identitätsangebote gelesen werden dürfen, da die Protagonistin anders lebe als die faszinierende, weil nicht-zivilisierte, Lena-Figur in PN. Letztendlich ginge es um den Identitäts- und Ich-Verlust der Protagonistin, der zum Scheitern der Erzählerin führe, die an dem unerträglichen sozialen Raster der patriarchalisch-heterosexuellen Gesellschaft leide. Die gleichgeschlechtliche Liebe erfahre in PN eine Repression, die bis auf die Kindheit zurückgeführt wird, was die Erklärungsmuster für die Unterdrückung gleichgeschlechtlicher Liebe liefere: in der Kindheit die mütterliche Kontrolle, im Erwachsenenleben die männlich-patriarchalisch definierte Gesellschaft mit der heterosexuellen Norm und die anhaltende Macht familiärer heterosexueller Sozialisation.

Die neuere Forschung zu A.S. bezieht sich in der Beurteilung der Geschlechterproblematik in A.S.s Werk auf die *gender* und *queer studies*⁴⁰.

Ueckmann 1998 greift den Begriff ‚Feminazentrismus‘ von Hiltgrund Jehle auf, um die Fremdwahrnehmung in den Werken von A.S. zu beschreiben. Der ‚Feminazentrismus‘ liefere Bewertungskriterien, die die kulturelle Fremdwahrnehmung um die geschlechtsspezifische Dimension erweitern sollen. Man nimmt an, dass die Fremdwahrnehmung aufgrund weiblicher Sozialisation erfolgt (Ueckmann 1998, 125). Ueckmann kommt zu einem paradoxen Ergebnis:

„Auf der Folie des eigenen Aufbruchs und Ausbruchs dient die Orientalin Schwarzenbach einerseits als Gegenbild, denn die Seklusion der orientalischen Frau steht im Gegensatz zu Schwarzenbachs emanzipatorischem Verlassen des traditionellen Raumes und der damit zusammenhängenden (Bewegungs-)Freiheit. Andererseits dient ihr die Orientalin gleichzeitig als Spiegelbild.“ (Ueckmann 1998, 133)

³⁹ Rohlf 2005, 95f. erläutert, wie Ende des 19. Jhs. männliche und weibliche Homosexualität immer mehr als Identitätskategorie, als naturgegeben oder krankhaft entworfen wurde. V.a. männliche Homosexualität wurde zum literarischen Topos, der mit Fragen der Subjektkonstituierung und Ästhetik verknüpft war.

⁴⁰ Ueckmann 1998, Schlieker 2003, Rohlf 2002 (zu GT), Mayer 2005 (zu FuB).

Die Ich-Figur in TiP und GT betone ihre Solidarität und Identifikation mit der Orientalin Jalé. Doch diese Solidarität beruhe auf der gemeinsamen Opferrolle (Ueckmann 1998, 132f.). Statt Eroberung und Unterwerfung träfen wir bei A.S. auf eine Form der Solidarität zwischen orientalischer und europäischer Frau, die auf einem Opferstatus basiere. Die ‚fremde‘ Frau werde so zum Spiegel für die kränkende Erfahrung des eigenen Geschlechts (Ueckmann 1998, 134).

Schlieker fragt 2003 ebenfalls nach Schwarzenbachs Wahrnehmung der fremden Frau und 2005 nach der frauenspezifischen Betrachtungs- und Darstellungsweise des Fremden. Weibliches Schreiben und Reisen stand historisch im Widerspruch zu herrschenden geschlechtsspezifischen Rollenmustern, weshalb ‚Reiseschriftstellerinnen‘ diverse Textstrategien der Kaschierung ihrer Grenzüberschreitung (räumlich und diskursiv) benutzten.⁴¹ Bezüglich der Frauengestalt Jalé werde keine kulturelle Fremdheit oder Distanz zwischen den Frauen thematisiert; im Vordergrund stehe vielmehr die von ‚außen‘ verordnete Unerfüllbarkeit der Beziehung, verursacht durch die Krankheit und die strenge Aufsicht des Vaters (Schlieker 2005, 181).

Mayer 2005 versucht in ihrem Aufsatz die Möglichkeiten, Anknüpfungspunkte und Grenzen einer *queeren* Lesart von FuB zu finden. Mayer prüft, inwieweit sich die bei A.S. angelegten Brüche mit Heteronormativität und dem bürgerlich-humanistischen Subjektbegriff von poststrukturalistischen-konstruktivistischen bzw. *queeren* Konzepten unterlegen lassen und inwieweit sich dennoch normative und essentialistische Elemente in A.S.s Schreiben finden (Mayer 2005, 63). Mayer entdeckt viele Anknüpfungspunkte dafür, dass einige Figuren in FuB die Kohärenz von Sex und Gender in Frage stellen (Mayer 2005, 65). Sie fragt auch nach Begehrensformen in FuB: „Abgesehen von wenigen Hinweisen auf gesellschaftliche Homophobie [...] scheint die jüngere Generation, insbesondere die subkulturelle KünstlerInnenszene, sehr offen für vielfältige Begehrensformen“ zu sein (Mayer 2005, 72). So werden z. B. Normen der Monogamie untergraben. Bezüglich der Kategorien Identität und Subjektivität beschreibe FuB zwar auch die Prozesshaftigkeit und Fragilität von Identität, jedoch entdeckt Mayer an der Figur Gérald Denkmuster, „die aus queerer bzw. poststrukturalistischer Sicht problematische Essentialismen bergen.“ (Mayer 2005, 76) So werde etwa der Begriff ‚Wahrheit‘ als absolut gesetzt. Mayer schließt: „Es gibt also Anknüpfungspunkte, die eine Kri-

⁴¹ Z. B. apologetische Vorworte, Verharmlosungen, Relativierungen, Beschränkung auf bestimmte Themen (Schlieker 2005, 174).

tik an Heteronormativität darstellen und nicht auf die Darstellung von ‚Homoerotik‘ reduziert werden können.“ (ebd.)

1.3. Reisen und Exil

Das Thema ‚Reisen‘ bei A.S. wird unter biographischen und literarischen Gesichtspunkten betrachtet, wobei man zwischen Journalismus und Schriftstellerei unterscheidet.

Die Flucht vor persönlichen und politischen Konflikten wird als biographischer Hauptgrund für die Reisen von A.S. herangezogen⁴²: Die erste Reise nach Persien sei eine Flucht nach A.S.s erstem Suizidversuch (Fleischmann 1988, 201) und unaufhörliche ‚Entwurzelungsversuche‘ (v. a. von der Mutter) führten zu ständigen Aufbrüchen, wobei Bocken, der Familiensitz Schwarzenbachs, den Ausgangspunkt für Aufbruch und Wiederkehr dargestellt habe (Grente 1988, 24).

Das Reisen habe A.S. aber auch als Inspirationsquelle auf der Suche nach Stoffen und Motiven für ihre Bücher und Reportagen gedient (z.B. Lehnert 1998, 112).

Die Reisen von A.S. werden zum anderen kulturgeschichtlich gedeutet: A.S. könne als typische Repräsentantin einer ‚Frauengeneration im Aufbruch‘ gesehen werden (Dieterle 1990, 325).

Im Journalismus konnte A.S. ihre Passion – das Schreiben – mit ihrer Lebensform – das Reisen⁴³ – verbinden (Dieterle 1990, 326). Rohlf 2005 beschreibt den ‚Weltenbummler‘ als populäre literarische Figur Anfang der 30er Jahre. Es gibt zahlreiche literarische (deutschsprachige, aber auch angelsächsische) Auseinandersetzungen mit dem Thema ‚Reise‘, die von exotischen Beschwörungen der Fremde bis zu nüchternen Reportagen reichen. Reisen wurde für A.S.s Generation zum Inbegriff modernen, mobilen, ruhelosen Lebens (Rohlf 2005, 85f.).

Andere nennen eine zeittypische Europa- und Zivilisationsmüdigkeit als Grund des Reisens⁴⁴. In diesem Zusammenhang steht die „Suche nach dem Ursprung“ in Per-

⁴² U.a. Lehnert 1998, 112; Lerner 1998, 153; Willems 2002.

⁴³ Die Deutung der ‚Reisen als Lebensform‘ findet sich auch bei Sykora 1993, 84.

⁴⁴ Auch als Europaflucht bezeichnet. Vgl. Perret 1995, 135; Georgiadou 1995, 126; Heintz-Gresser 1998, 92; Lehnert 1998, 112; Ueckmann 1998, 128; Perret 2000; Schlieker 2003; Perret 2005. Campanile 1998, 104 schreibt A.S.s Reisenbeschreibungen stünden in der Tradition des Europa-Pessimismus, obwohl sie selbst die europäische Identität nie preisgegeben habe; für Karrenbrock 2005, 101 habe A.S. in den akribischen Reisevorbereitung die Möglichkeit gesehen, sich der Opposition anzuschließen, nämlich schreibend die „geistigen Werte“ des Abendlandes zu pflegen. Nach

sien⁴⁵. Häufig wird die Reise mit Ella Maillart ins ‚archaische‘ Afghanistan genannt, auf der sich A.S. technologiekritisch geäußert habe. Die nomadische Existenzform spiegelt das existentielle Unbehaustsein des modernen Menschen wider (Perret 1998, 18). Perret schreibt 1995, 135 interessanterweise, dass die Drogen ebenfalls eine Reiseform darstellen können: es ist eine „Flucht ins Unerreichbare“ (WiV, 64), mit der A.S. versucht habe ihre Sehnsucht nach dem Absoluten zu stillen⁴⁶. Zu den Reisenformen von A.S. zählten nicht nur Reisen in Räumen (Städten⁴⁷, Ländern, Kontinenten), sondern auch „Reisen zwischen den Geschlechtern, zwischen den Ausdrucksformen, zwischen Konservatismus und Modernismus, zwischen Ruhe und Unruhe, zwischen Hoffnung und Verzweiflung.“ (Perret 1998, 17) Oft werden die Themen Reisen und Einsamkeit bei A.S. miteinander verbunden: aus ihnen habe sich die schöpferische Kraft von A.S. genährt.⁴⁸

Vilas-Boas 2005, 157 betrachtet den literarischen Kontext der Reisetexte von A.S., wie etwa Publikationsbedingungen, Tradition des Genres etc., der ihr Schreiben beeinflusst habe. Vilas-Boas 1995, ist der Meinung, dass es sich bei BdR und GT nicht um Reiseliteratur im gängigen Sinne handle, allerdings viele Elemente dieser Textsorte angehören (Vilas-Boas 1995, 351)⁴⁹. In BdR nehme die Reise keine zentrale Stellung ein, manchmal sei sie nur der Rahmen für die Dialoge. Als deskriptiver Rahmen diene eine ähnliche Struktur in welcher „die verschiedenen Sehweisen ihren Ausdruck finden“ (Vilas-Boas 1995, 349). In GT erscheine das Reisen hauptsächlich retrospektiv als Reiseerinnerungen. In dem reflexiven Text gehe es um die Suche nach sich selbst. „Die Zeit der erlebten Reisen kontrastiert mit der beinahe herrschenden Zeitlosigkeit der Gegenwart“ oben im Tal (Vilas-Boas 1995, 351).

Auch für Lehnert 1998 ist GT kein „Reisebuch“, sondern eher ein Anti-Reisebuch. Als Beweis dafür stellt sie die verzerrten oder fehlenden Darstellungen fremder Landschaft vor (Lehnert 1998, 117). Die persischen Landschaften in GT seien das nach außen gebreitete Bild des inneren Zustandes des Protagonisten, nämlich der

Schlieker 2005, 185 stelle die andere Welt den Gegenentwurf zur europäischen Welt der Zivilisation und des unfreien Menschen dar.

⁴⁵ Vgl. dazu Heinz-Gresser 1998, 92; Perret 2000, 14. Dieses Motiv findet sich auch in dem Exilwerk von Thomas Mann: *Joseph und seine Brüder* (veröffentlicht zwischen 1933 und 1945)

⁴⁶ Auch Mielzcarek 1998, 203 bescheinigt A.S. eine Sehnsucht und Suche nach einem intensiven Wirken und Erleben.

⁴⁷ Zur Analyse von A.S.s Städtereisen vgl. insbes. Fähnders 2005.

⁴⁸ Perret 1995; Georgiadou 1995, 198.

⁴⁹ Schlieker 2005, 175 bezeichnet WiV als Versuch einer Reisebeschreibung im ‚klassischen‘ Stil, wobei sich hier bereits beschreibende und assoziative Elemente mischten. Das Reisetagebuch TiP und ihre Artikel aus Afghanistan stellten aber bereits die Möglichkeit des Abbildens von Realität grundsätzlich in Frage.

Selbstzweifel des Ich-Erzählers, was die gestörte Wahrnehmung des Außenraumes begründe: „Denn würde die Darstellung der Landschaft den LeserInnen Struktur, Sinn und Differenzierung vermitteln, dann wäre die Fremde nicht länger fremd“ (Lehnert 1998, 118).

Ueckmann 1998, 119ff. ordnet das schriftstellerische Schaffen von A.S. der (Ori-ent-)Reiseliteratur zu⁵⁰, wobei sie aber ‚Reiseliteratur‘ als Genre-Montage versteht, da in ihr eine Vielfalt verwendeter Gattungen anzutreffen sei: zum einen formal-ästhetische Schriften (Roman, Tagebuch, Erzählung), zum anderen Schriften mit dokumentarischem Charakter (Reportagen, z. T. mit Bildmaterial). Hinzu kommen unterschiedliche Erzählformen mit autobiographischen und fiktionalen Elementen innerhalb des jeweiligen Textes⁵¹. Ueckmann begründet die Aussage, Saids Orientalismusbegriff ließe sich auf A.S. nicht anwenden, damit, dass diese u. a. über keine gesicherte kulturelle Identität verfüge. Reiseliteratur ist laut Said eine übersetzende Gattung, die versucht, Fremdes in die eigene Sprache zu übermitteln. „Es ist aber weniger die Suche nach Alterität, die A.S.s leitet, als vielmehr der Wunsch, zu vergessen und sich gleichzeitig ganz der eigenen Gefühlswelt auszuliefern.“ Sie hat „kein besonderes Interesse an der Aneignung fremder Wirklichkeit, daran die Fremde zu interpretieren“ (Ueckmann 1998, 126). Bei A.S. komme es zu einer Umwertung der bislang üblichen Reiseerfahrung und nicht mehr zu einer Bewegung mit äußerem Dokumentations- und Beobachtungsanspruch, sondern zu einer Reise nach innen mit dem Ziel der Selbstbegegnung aufgrund eines Gefühls des Identitäts- und Kulturverlusts (Ueckmann 1998, 126f.)⁵². Auf der Suche nach dem Absoluten diene A.S. die Herkunftskultur als Zentrum, die verlassen werden muss um zu neuen Ufern aufzubrechen. Da jedoch diese Herkunftskultur von Auflösung bedroht gewesen sei, habe es keine Verankerung mehr gegeben. Vagabundieren sei für A.S. ein Lebensversuch, denn die Beschäftigung mit der Fremde impliziere eine Beschäftigung mit dem Eigenen⁵³. Ihr Werk zeige den entwurzelten Menschen, den modernen Nomaden. Die Konsequenz dieser Entwurzelung ist Heimatlosigkeit,

⁵⁰ Perret schreibt 2005, 278 das Markenzeichen der Autorin seien „dichte Reiseimpressionen“.

⁵¹ Karenbrock 2005, 101 betont, dass A.S. verschiedene ‚Erzählformen‘ über das Reisen erprobt habe: Reportagen, Fotos, Tagebuchbericht und Erzählensammlungen.

⁵² So auch Fähnders/Rohlf 2005, 9f.

⁵³ Auch für Lerner 1998, 153 ist dies in GT ein Thema: der äußeren Reisebewegung entspreche eine innerer Suchbewegung der Ich-Figur. Dabei werde die Bewegung in der Fremde als ein ständiger Wechsel von dramatischer Annäherung, Verweilen und Verwerfen inszeniert, und zwar sowohl die Bewegung in der äußeren als auch in der eigenen, inneren Fremde.

Rastlosigkeit und Leiden. Die Reisen dienen A.S. auch als Grenz- und Todeserfahrung, als Befreiung vom Ich (Ueckmann 1998, 128).⁵⁴

Nach Campanile 1998, 94f. begeben sich A.S. auf die Suche nach dem ‚Geheimnis des Raumes‘ (fremder Völker), der einem allein durch die eigene Wahrnehmung näher gebracht werden könne. Durch die Wahrnehmung entpuppe sich die fremde Wirklichkeit als Abschied, Erinnerung, Traum oder Vorleben und verändere somit unser Weltbild. Die Fremde trägt Züge der Ungewissheit. Campanile zitiert Julia Kristeva für die das Gefühl von Fremde mit grenzenloser Freiheit zusammenhängt und aus der immense Einsamkeit resultiert. A.S. scheine ihre Identität in den Reiseberichten immer kulturhistorisch zu reflektieren; man merke, wie wichtig ihr Geschichte als identitätsstiftender Rahmen für die eigenen Bilder von Völkern sei.⁵⁵

Rohlf untersucht 2002 in GT die „Territorien und Deterritorialisierungen“ (Rohlf 2002, Kapitel 8.3): bei GT handele es sich um sinnvervielfältigende Inszenierungen bzw. Verheißungen deterritorialisierenden Verlangens. Die Motive des Aufbruchs und der Flucht verschwänden nicht, sondern inszenierten sich vielmehr als animalische (z. B. Topos ‚Pferd‘) oder elementare Dynamiken. Wo das Ich zu verstummen droht, übernehme die Vieldeutigkeit der Sprache die Deterritorialisierungsfunktion, d. h. auch Sinn deterritorialisiert sich: Die Fluchtlinien seien gleichermaßen als Bewegung des erzählenden Ichs, als Deterritorialisierung der Bedeutung und als Signifikation einer begehrenden Bewegung nachzuvollziehen.

Dieser Deutung schließt sich Henke 2005 an, wobei sie den Aspekt des „Sehens“ neben den des „Verstummens“ stellt: Die Erfahrung der Fremde sei Aufgabe des eigenen Wert- und Deutungssystems, die zunächst als mächtig und undurchdringlich erlebt wird, die zwar sehend⁵⁶, aber zunächst auch stumm mache. Was Rohlf „Deterritorialisierung der Bedeutung“ genannt hat, nimmt sich für Henke noch radikaler aus: A.S. habe eine große Tradition des europäischen Reiseschreibens in Frage stellt und ein zentrales Versprechen negiert, nämlich das Versprechen der

⁵⁴ Dies wird 2002 ebenso von Willems wiederholt. Etwas anders gelagert bei Henke 2005, 143: Der Fluchtpunkt ist die Gefahr, dass aus der Flucht in die Fremde ein Aufhören wird, Aufhören zu leben und doch nicht einfach sterben, der *point of no return*, um den A.S.s Reiseschreiben kreist. Dies verleiht der Fremde eine tödliche Sinnlosigkeit. „Die Grenzen des Menschlichen in A.S.s Schreiben, dieses Aufhören, Mensch zu sein, meint etwas anderes als sterben“ (Henke 2005, 145).

⁵⁵ Z.B. wird das Fremdartige der Litauer u.a. als Vergessenheit der Geschichte gedeutet: die Jugendlichen hätten „das Rad der Geschichte“ zu schnell gedreht (AdS, 122).

⁵⁶ Vgl. das fotografische Verfahren in A.S.s Reisetexten: A.S. „hat der unverständlichen Fremde nicht zuerst das Ohr, sondern das Auge geliehen“ (Henke 2005, 141).

Sinnstiftung durch das Verfahren, bei dem Fremdheit durch Assimilation in Sinn verwandelt wird.

„Wenn der Blick auf Fremdes, Unbekanntes und auch Unverständliches durch Interpretation oder Assimilation Sinn stiften kann, dann wird aus der Fremde Kultur – im Sinne einer Vergleichbarkeit, einer neuen Erfahrung. Genau dies bleibt bei Schwarzenbach oft aus – und das macht vieles an ihren Aufzeichnungen auch unerträglich.“ (Henke 2005, 144)

Die Empfänglichkeit für Sinnverlust und Leere stelle den Prozess einer progressiven Entfremdung dar: A.S. komme die Fähigkeit des Ich-Sagens, einer Ich-Setzung so abhandeln, dass eben nicht nur die Fremde, sondern auch das Erzählsubjekt⁵⁷ von der Leere der Sinnlosigkeit affiziert werde (Henke 2005, 145).

Fleischmann 1992, 12 schreibt in ihrer Einleitung zur Briefsammlung, die Briefe seien als „innere Biographie“ (Fleischmann 1993, 6) einer Exilierten v. a. für die Exilforschung interessant.

Obwohl A.S. nie als politisch Verfolgte ins Exil gehen musste⁵⁸, wurde sie dennoch als Objekt der Exilforschung betrachtet.

Zunächst werden die Themen Heimatlosigkeit und Heimweh in ihrem Leben, die sich in ihrer Literatur spiegeln, als Reaktion auf die Entfremdung von ihrer Mutter Renée gedeutet (Grente/Müller 1989, 55f.). Doch A.S. selbst begriff sich durchaus als Vertriebene und Mitglied der Opposition (Dieterle 1990, 325).⁵⁹ Wie Erika und Klaus Mann sah sie durchaus auch die Notwendigkeit eines Engagements gegen den aufkommenden Nationalsozialismus (Fleischmann 1993, 7).⁶⁰

Für Perret 2005, 278 gehören zu A.S. die „Flucht vom ‚gefährdeten Europa‘“ sowie leidenschaftliches Interesse an seiner Kultur und Politik. Er meint, A.S.s katastrophreiches Leben nehme sich wie ein Spiegelbild des von sozialen und politischen Krisen erschütterten Europa aus. Die Erhaltung Europas lag ihr am Herzen und sie

⁵⁷ „Die Erfahrung sinnloser Fremdheit ist nicht nur zentral für das Erzähl-Ich [...], sondern auch für das Personal ihrer Erzählungen“ (Henke 2005, 145).

⁵⁸ A.S. konnte als Schweizerin und später Frau eines französischen Diplomaten jederzeit in die Schweiz zurückkehren.

⁵⁹ Sykora 1993 berichtet jedoch: „Doch auch innerhalb der linkspolitischen arbeitenden literarischen Szene der deutschen Exilschriftsteller wurde Annemarie Schwarzenbach nicht voll akzeptiert.“ (Sykora 1993, 83) Zudem „galt [A.S.] nie als wirklich aus ihrer Heimat exiliert. Und durch die fortgesetzte finanzielle Unterstützung der reichen, konservativ-nationalsozialistischen Eltern wurde sie für ihre Freunde zunehmend auch politisch suspekt.“ (Sykora 1993, 84). Nach Georgiadou 1995, 70 verstärkt diese „Nichtzugehörigkeit“ noch das Gefühl der Heimatlosigkeit: „Ihr sozialer Hintergrund ist so sehr von dem der neuen Freunde entfernt, so fremd und einschüchternd, daß sie niemals ganz Zugang zu deren Welt erhalten wird. Dieses Erleben verstärkt Annemaries Gefühl, im Grunde heimatlos und zur Einsamkeit verdammt zu sein.“ 2003 beschreibt Georgiadou nochmal A.S.s Außenseiterposition auf dem Allunionskongress in Moskau: A.S. sei nicht „im klassischen Sinn exiliert“ gewesen, sondern stellte sich eher als Zivilisationskritikerin auf die Seite des Exils. Zur Heimatlosigkeit sei sie insofern gezwungen gewesen, da ihre identitätsbildende Kultur, die deutsche, verfiel (Georgiadou 2003, 210).

⁶⁰ Z. B. durch journalistische Arbeiten.

stellte sich entschieden an die Seite der antifaschistischen Opposition. Dies sei die Geburt der engagierten politischen Journalistin gewesen.

Campanile 1998 beschreibt die literarische Verarbeitung des ‚Exils‘ bei A.S. folgendermaßen:

„Exil wird aber, und das scheint einzigartig, als Abgrenzung gegenüber den Menschen verstanden, die diesen Verlust verursacht haben [...] bzw. es wird oft als existentielle Kategorie beschreiben, die aber eine Legitimation bedarf.“ „Die immerwiederkehrende ‚dunkle Furcht‘, die ‚fürchterliche Ungewissheit‘ ist das Zeichen der literarisch verarbeiteten Fremde, sie deutet ihr den versperrten Weg in die Heimat an.“ (Campanile 1998, 102f.).

Fremde wird also als Exil wahrgenommen und dargestellt.

Rohlf 2002 zählt A.S. durchaus zu den Exilliteraten: sie war zwar selbst kein politischer Flüchtling, stand aber in engem Kontakt zum deutschsprachigen antifaschistischen Exil:⁶¹ „So war sie politisch durchaus engagiert, doch wechselten Phasen einer solchen Aktivität mit langen Reisen und psychischen Krisen.“ (Rohlf 2002, 289) Rohlf interessiert jedoch weniger die biographische Zuordnung von A.S. zum deutschen Exil als vielmehr ihr literarischer Umgang mit dem Thema Exil. In dem Abschnitt „Heimatlosigkeit und Nichtsesshaftigkeit“ (Rohlf 2002, 311ff.) beschreibt Rohlf die Hauptfigur des Romans: diese habe keine Nationalität, keine Familie, keinen Namen, keinen Beruf, kein Zuhause. Sie sei fremd, gehöre nicht dazu. Es kommt mehrfach zu Bezeichnungen von Abwesenheit und Nichtsesshaftigkeit. Das Ich definiere sich über sein Unvermögen, sich niederzulassen, es ist immer in Bewegung gesetzt. Es entziehe sich der „zivilisierten Welt“.

„Dieses [zivilisierte, K.S.] Leben verfügt, wie dort gesagt wird, über ‚Hilfsmittel, um unbequeme und gefährliche Stimmen verstummen zu lassen‘ (GT, 14), und wird als eine Form der Disziplinierung beschrieben, der der ‚ungestillte, ewig jugendliche Drang des Menschenherzens‘ (GT, 14) zum Opfer fällt.“ (Rohlf 2002, 311)

Der Roman formuliere keine Utopie eines politischen oder persönlichen Miteinanders, bezeichne aber sehr deutlich die Einsamkeit der stetigen Deterritorialisierungen. In den Klagen schwingt das schlechte Gewissen mit, sich keiner Gemeinschaft anzuschließen, nicht zu kämpfen, sondern sich zu entziehen (Rohlf 2002, 317).

Rohlf findet 2005 schon in Fno ähnliche Tendenzen einer „Verbannungsmetaphorik“:

„In der Verbannungsmetaphorik, dem Rückzug in abgelegene Landstriche, dem Wechsel von Klage und Reiselust findet sich eine Vorwegnahme der Motive späterer Texte. Passagen, die seine inneren Konflikte, Fremdheitsgefühle, Trotz, Selbstzweifel und Lebenslust ausbreiten, ähneln den Monologen jenes namenlosen Ich in *Das glückliche Tal*, das

⁶¹ A.S. hatte häufigen und intensiven Kontakt zu ExilantInnen, sowie mit Flüchtlingen und war finanziell an Exilprojekten beteiligt und leistete Fluchthilfe.

seine Aufbrüche feiert und wenig später seine Verlorenheit beklagt. Im Unterschied zu diesem Roman sind die Motive in *Flucht nach oben* jedoch in eine überschaubare Erzählung eingebaut.“ (Rohlf 2005, 86f.)

Den Grund für die bisherige geringe Einordnung von A.S. in die Exilliteraturforschung⁶² sehen Fähnders/Rohlf 2005 darin, dass A.S. Texte weit von der konkreten Situation des Exils entfernt waren. „Doch zeichnet sich in der Forschung mittlerweile die Tendenz ab, nicht allein die explizit parteilich-sozialkritische Literatur, sondern auch andere Schreib- und Aussageweisen als Antworten auf den Nationalsozialismus in den Blick zu nehmen.“ (Fähnders/Rohlf 2005, 14f.) Ähnlich äußert sich Karrenbrock 2005 bezüglich des *Falkenkäfigs*, dessen Schwierigkeiten mit einer Publikation durchaus mit dem ‚politischen‘ Charakter der Erzählungen in Verbindung stehen können: „Diese Geschichten, die davon erzählen, nicht zuhause zu sein, bedienen sich zwar keiner manifesten linken antifaschistischen Rhetorik, wohl aber sind sie ‚narrative Inszenierungen von Heimatlosigkeit und Exil‘ im Gefolge des Faschismus und als solche durchaus auch als ‚eine bislang überlesene Form des politischen Einspruchs‘ zu verstehen.“ (Karrenbrock 2005, 100)

1.4. Schreiben als Therapie

Schon zu Lebzeiten wurde bei A.S. eine psychische Krankheit diagnostiziert.⁶³ Linsmayer 1988 greift diese Diagnose auf und beschreibt in seiner Biographie die Entwicklung eines psychischen und damit auch künstlerischen Verfalls von A.S. Das Schreiben habe sie als Fruchtbarmachen von Traurigkeit empfunden und es diene ihr als „Therapie“ gegen ihre „depressiven Stimmungen“ (Linsmayer 1988, 149). Auch Fleischmann 1989 betont die heilbringenden Fähigkeiten des Schreibens:⁶⁴

„Statt Freiheit, ein Fall ins Leere also, und wie immer, wenn ihre Welt ins Wanken gerät, nimmt Annemarie zum Schreiben Zuflucht und versucht, quasi Zeile für Zeile, festen Boden unter die Füße zu bekommen. Bei dieser Art des Schreibens, die einer Überlebensstrategie gleichkommt, ist es allerdings zwingend, daß das Leben fortlaufend reflektiert und festgehalten wird. Annemarie schreibt schnell und oft wie im Fieber.“ (Grenze/Müller, 1989, 105)

⁶² Darunter verstehen sie auch die fehlende zeitgenössische Einordnung von A.S. zur Exilliteratur.

⁶³ Vgl. dazu die Aufarbeitung der Krankenakten von A.S. in Schwarzenbach 2004.

⁶⁴ Die These vom Schreiben als Überlebensstrategie findet sich auch bei Pulver (vgl. den Abschnitt „Auf rieselnden Geröll“, Pulver 1988, 340ff.). Auch für Fähnders spielt der Zusammenhang zwischen Schreiben und Therapie eine Rolle: bei A.S. fänden sich „physische und psychische Abstürze und Zusammenbrüche“, „Auf- und Ausbruchversuche [...], um ‚eigene‘ Wege und sei es eben nomadische, zu finden. Das Schreiben spielt dabei eine ganz herausragende Rolle“. „[D]er literarischen Produktivität kommt eine identitätsstiftende Rolle“ zu (Fähnders 2005, 230).

Dadurch, dass Schreiben für A.S. eine Therapie darstellte, habe sich dieser Vorgang auch in ihrer Literatur niedergeschlagen: die pathologische Beziehung zu ihrer Mutter habe auf Leben und Werk eingewirkt: ständig gehe es um „unaufhörliche Entwurzelungsversuche“ (Grente 1998, 25).

Perret 1987 bezeichnet TiP als „Vorläuferin heutiger autobiographischer Krankheitsberichte von Frauen“ (Perret 1987b, 12). In WdB habe sie ihre Erfahrungen mit dem „Irrenhaus- und Fluchterlebnis in Amerika“ verknüpft (Perret 1987b, 14). Auch für Georgiadou spiegele sich in WdB ihre manisch-depressive Verfassung (Georgiadou 1995, 220).⁶⁵ Linsmayer meint, dass sich im Manuskript WdB deutlich Zeichen von Verwirrung, Symptome von Ermüdung und Konzentrationschwäche zeigen (Linsmayer 1988, 203).

Grente/Müller erkennen im Kranksein von A.S. eine Ambivalenz, die sie selbst erkannt habe. Krankheit habe ihr als Flucht gedient⁶⁶: „Es ist wie wenn sie nach einem psychischen Ausdruck für ihre innerliche Verwüstung suchte.“ (Grente/Müller 1989, 110) Schreiben diene ihr wie die Droge (Schreiben als Droge) als Mittel gegen Depressionen und das Gefühl unüberwindlicher Einsamkeit: „Also greift sie zu einem ihr wohlvertrauten Heilmittel: Sie schreibt wieder. Und sie beginnt, ihre Verzweiflung zu einer Art Tagebuch mit dem Titel TiP zu verarbeiten.“ (Grente/Müller 1989, 162f.)

Die Forschung meint, die Droge selbst spiele im Leben und Werk der Autorin eine große Rolle: die Beschreibung von Drogenkonsum spiegele sich in GT wider.⁶⁷ Die Drogen hätten zu A.S.s Persönlichkeit gehört: „Der Droge endgültig abzuschwören, hieße gewissermaßen, einen Teil der eigenen Persönlichkeit über Bord zu werfen.“ (Grente/Müller 1989, 173) Scheßwendter beschreibt 1998 die Bedeutung der Droge in der Berliner Boheme und stellt heraus, dass z. B. Phänomene der Engelserscheinungen auch bei anderen Autoren mit Suchtproblemen auftauchen, z. B. in Klaus Manns ‚Vulkan‘ (Scheßwendter 1998, 73ff.).

⁶⁵ „Annemarie wird ein halbes Jahr später in Afrika das Psychiatrieerlebnis und dieses ‚absolute, schwarze Empfinden‘ ihrem Prosatext *Das Wunder des Baums* zugrunde legen und in der Erkenntnis, daß man sich nicht gegen die äußeren Umstände wehren darf, den Beginn eines kathartischen seelischen Prozesses sehen. Erst wenn man gegenüber der äußeren Gewalt gleichgültig geworden ist, beginnt die innere Freiheit.“ (Georgiadou 1995, 209f.)

⁶⁶ Dieser Rückschluss stammt aus einer Bemerkung in LN.

⁶⁷ „Ein Teil davon mag literarische Verfremdung sein: Wie aber sah die Wirklichkeit aus?“ (Grente/Müller 1989, 169).

Oftmals werden exzessives Schreiben, Reisen⁶⁸ und Drogen miteinander verknüpft, da alles für A.S. der Bewältigung ihrer Leiden diene (Uhlenhaut 1995, 269).⁶⁹

Georgiadou 1995 bezieht diese pathologischen Zustände konkreter auf die Literatur: sie weist auf das bei A.S. häufige Motiv des „kranken, fiebrig-erschöpften Jünglings“ hin, der von der Mutter oder einer älteren Frau gepflegt wird (Georgiadou 1995, 27). In LN deuteten die erleichternden fiebrigen Krankheitsanfälle auf den beginnenden Morphinumkonsum hin (Georgiadou 1995, 41). GT habe sie während ihres manischen Zustandes in der Yverdoner Klinik geschrieben:⁷⁰

„Der Text spiegelt diesen Zustand wider. In monologisierender, lyrischer Prosa von zum Teil berauscher Schönheit und Kraft reiht er, ohne Handlungsstruktur und ohne einen anderen Gegenstand zu haben als die Beschreibung des verzweifelten, todessehnsüchtigen Seelenzustandes des Ich-Erzählers, Impressionen aneinander. So als wäre in dieser Verzweiflung nur noch die Sprache übrig geblieben und als einzige Rettung: das Schreiben.“ (Georgiadou 1995, 185)

Wanner wiederholt 1997 eine Aussage von Perret, in der dieser A.S. mit Sonja Sekula vergleicht: „Beide Frauen litten an einer ‚over sensitivity of the nervous system‘, die andererseits ein Grund für die seismographische Modernität ihrer Werke ist.“ (Perret 1997, 40) A.S. wusste das Thema ‚Krankheit‘ eventuell in ihrem Leben, aber durchaus auch in ihrem Werk zu inszenieren.⁷¹

Henke 1998, 134f. schildert die Bedeutung des Wahnsinns in TiP, den sie als „Fieber-Roman“ bezeichnet: seine Bildlichkeit erinnere an Fieber. TiP schildere einen Zustand zwischen „Fieber und Traumwelt“. Bei TiP sei nicht klar, ob es sich um eine Tagebuch, eine Reportage oder ein Märchen handle. Die Erzählung pendle

⁶⁸ Ihre „Selbst-Verbannung“ stelle den „Quell ihres Schreibens“ im Sinne von Schreiben gegen die Einsamkeit dar (Perret 1995, 139). Ähnlich Heintz-Gresser 1998, 8: A.S. bemühte sich [...] von innerlichem Chaos, von persönlicher Hölle heraus zur künstlerischen Gestaltung, die aus der eigenen Widersprüchlichkeit einen Reichtum schafft, und sie – momentan – erträglich macht.“ Sie lebte „fast bis zur Selbstzerstörung durch Droge, Alkohol und Medikamente, die Gefühle der Selbstverachtung und unheilbaren Isolierung.“ (Heintz-Gresser 1998, 90). Auch Willems 2002, 31: Drogenkonsum als Reaktion auf „Trauer, Schmerz, Einsamkeit“ bei A.S. als „Nährboden ihrer Literatur“.

⁶⁹ So auch Lehnerts 1998, 113 biographische Aussage: A.S. charakterisiere eine „Verweigerung der Wahrnehmung durch Rückzug in die Arbeit, in europäische Enklaven, durch Betäubung oder – sehr auffallend – durch Krankheit“. Ihre Krankheiten seien „mit schweren Bewußtseins- und Wahrnehmungsstörungen“ verbunden gewesen, wobei oft noch eine „allgemeine Schwächung durch starken Alkohol- und Drogenkonsum“ hinzutrete. Bei A.S. werde ein Verlangen nach Flucht aus der Realität deutlich.

⁷⁰ Auch Perret ist der Meinung, dass sich die Qualen in der Psychiatrischen Klinik in Yverdon im Schreiben fortsetzen: „Die Arbeit an *Das glückliche Tal* fordert von ihr eine fast übermenschliche Konzentration, der religiösen Meditation verwandt.“ (Perret 2005, 282).

⁷¹ Wanner 1997, 43 erwähnt auch, dass A.S. selbst ein Gespräch mit einem Arzt aus Celerina über Nietzsches Krankengeschichte geführt hat. D’Agostino äußert sich 2005, 137 zur Selbstinszenierung von A.S. auf einigen Fotos und meint anschließend: „Aus seiner Sicht als Psychologe [Jung; K.S.] muß man nicht nur den eigenen Schatten sehen, man muß ihn auch ertragen, aber immer im Sinne der Heilung.“ „A.S. kann und will vielleicht nicht heilen oder auch nur diesen Schatten analysieren.“ „Sie will so sein, wie sie auf diesem Photo erscheint, zweigeteilt, mit der einen Hälfte des Gesichts im Schatten, mit der anderen beleuchtet.“

fieberhaft hin und her und diese „flackernde, bisweilen surreale Bildlichkeit“ ähne dem Fieber, das sich auch direkt als namenloses Leiden der Erzählerin fände. Es ist ein Zustand zwischen Schlaf und Tod, eine „Fieber und Traumwelt“ und nur nebenbei tauchen „konkrete Figuren und Schauplätze“ auf. Henke distanziert sich jedoch von einer autobiographischen Lesart dieses „namenlosen Leidens“:

„Es ist aber bestimmt falsch, sie auf ein biographisches Scheitern und auf allgemeine psychische Schwierigkeiten der Autorin zu beziehen. Anders gesagt: Die Leere, in die dieser Text ausläuft, sollte nicht kompensiert werden mit der Fülle einer ‚tragischen‘ Biographie.“ (Henke 1998, 136)

Auch Mielczarek erkennt 1998 Wahnsinn im Werke A.S.s, den er auch auf A.S.s Biographie zurückführt: ‚Freiheit‘ führe zu ruinösen Tendenzen und Existenzverweigerung.⁷² Die Spannung zwischen Sehnsucht nach Geordnetheit und Vertrautem und dem Zwang zur Beziehungslosigkeit und andauernder Verunsicherung stelle im Leben und Werk der Autorin ein Grenzfall des Möglichen dar (Mielczarek 1998, 208).

Rohlf 2002 untersucht psychotische Zustände in GT, die mit den Deterritorialisierungen, welche zur Auflösung der Identität führen, in Verbindung stünden: Die Aufbrüche in GT seien schmerzhaft – man riskiere den Verstand oder sogar das Leben zu verlieren (Rohlf 2002, 321), denn „[k]ein Mensch kann die Techniken der Subjektivierung und Symbolisierung völlig hinter sich lassen.“ (Rohlf 2002, 323) Das Ich in GT stoße an die Grenzen des Scheiterns und Verstummens (Rohlf 2002, 322). Ein Versuch, sich den rigiden Grenzen einer disziplinierenden Ordnung (vgl. Verbotstafeln, Hausordnung, Urteile) durch die Verheißung einer befreiten Sprache zu entziehen, berge das Risiko psychotischer Zustände, d. h. der Verstand bleibe dabei eventuell auf der Strecke und die psychische Gesundheit werde gefährdet (Rohlf 2002, 332). Rohlf meint auch, dass der „Abschied von psychoanalytischen Konstruktionen, die das Begehren an einen Mangel knüpfen (heterosexueller ödipaler Konflikt) für die Lektüre von GT inspirierend“ sei (Rohlf 2002, 329). Sie richtet gegen eine biographische Übertragung psychotischer Zustände auf das Werk und erläutert dies anhand der Motive Liebe und Lust, indem sie einige Passagen aus GT als „mystische Ekstase des Außersichseins“ deutet (Rohlf 2002, 332), welche die Regeln des Logos und die Grenzen des Subjekts in eine lustvolle „neue Sprache“ wende: „Dies ließe sich auf den individuellen Liebesschmerz der Autorin beziehen, aber einige Zeilen passen nicht in dieses Bild. In ihren religiösen Referenzen und

⁷² „In dieser Logik hat die Suche nach sich selbst Einsamkeit und Nichterfüllung zur Folge.“ (Mielczarek 1998, 207)

wollüstigen Anklängen erinnert die Beschwörung eines Nichtsagbaren an Berichte von Mystikerinnen.“ (Rohlf 2002, 332) Opium aber auch Naturerlebnisse führen zu visionären Momenten als einer Beschwörung von Lust und Angst, drohendem Wahnsinn und Sprachlosigkeit.

Schlieker 2003 betrachtet das Thema ‚Wahnsinn‘ zunächst biographisch⁷³, welches sie jedoch auch auf die Literatur A.S.s⁷⁴ bezieht, indem sie von einer ‚Schmerzästhetik‘ spricht: „Nahezu zwanghaft entwickelt sich dieser Bewußtseinsstrom, der, ausgehend von der Kargheit der fremden Berglandschaft, sich tief in die Psyche der Erzählfigur verstrickt.“ (Schlieker 2003, 173). A.S.s Bemühen, das eigene Selbst zu lokalisieren führe aber dazu, dass sie sich nur weiter von diesem Ich entfernt. Ihr Zweifel an der Realität ihrer Wahrnehmung sei das konsequente Resultat der Konzentration auf die subjektive Innerlichkeit und den ‚Erlebnisraum‘ Psyche (Schlieker 2003, 171).

Henke wehrt sich 2005, 145ff. gegen den pathologischen Begriff der Personalisierung und wählt stattdessen den Begriff ‚Entfremdung‘ als ein Prozess des „Aus-Sich-Heraustretens“. ‚Entfremdung‘ wird als Phänomen betrachtet, das nicht in Opposition zur Normalität, sondern als Zustand von Alterität verstanden wird: Die Suche nach dem Andern führe zum Zustand der Alterität, in dem man ein anderer ist⁷⁵. Die Bezeichnung ‚unpersönliches Tagebuch‘ für TiP sei eine Antwort auf das Problem, dass der Text einerseits Tagebuch sein wolle, andererseits dazu tendiere, sich vom Menschsein, d. h. von der eigenen Person zu trennen: „Das Unpersönliche meint nicht die sachliche Perspektive der Reisebeschreibung, sondern die zunehmende Entfremdung“. Der alterierte/entfremdete Zustand trübe beängstigend die Gewissheit der Wahrnehmung und führe in die „Nähe von Halluzination und Traum“. Solche Wahrnehmung werde verstärkt durch die Fieberzustände der Ich-Erzählerin, denn im Fieber falle der Körper in einen anderen Zustand.⁷⁶

⁷³ Sie spricht von einem ‚Leiden am Leiden‘ und dass „Schwarzenbachs Beschwerden“ „psychosomatischer Natur“ gewesen seien (Schlieker 2003, 173).

⁷⁴ Schreiben habe ihr als Selbsttherapie in Ermangelung eines Gesprächspartners gedient (Schlieker 2005, 182).

⁷⁵ D. h. man müsse aus der eigenen Person hinausrücken, um sich in Richtung eines anderen zu verrücken/versetzen.

⁷⁶ Henke deutet auch das Motiv des Engels in diesem Sinne: Dieser werde als Stimme wahrgenommen, was an das paranoide Stimmenhören während eines Wahnzustandes erinnere. Der Engel entstamme – als Stimme eines Paranoiden – dem inneren Ausland der Psyche der Ich-Erzählerin. Der Engel werde als literarischer Topos generell als Medium zu Außermenschlichen betrachtet, zu dem jede Phantasie führt (Henke 2005, 147).

1.5. Schreibstil und literar-/kulturhistorische Einordnung des Werkes

Gleich zu Beginn der Wiederentdeckung wird das Werk von A.S. eher negativ beurteilt. So äußern sich die beiden Verleger im Grunde gegen eine Veröffentlichung der Arbeiten von A.S. Für Perret 1987b, 8 ist lediglich der Gesamtnachlass interessant und ihr Werk (mit wenigen Ausnahmen) kaum einer Wiederentdeckung wert.⁷⁷ Für Linsmayer 1988, 178 ist GT die einzige Ausnahme, obwohl auch dieses Werk einige Mängel aufweise. Die mangelnden künstlerischen Fähigkeiten seien besonders in den letzten Werken der Autorin augenfällig. Einige Urteile widersprechen sich. So meint Lehnert 1998, 117: „Die Reportagen geben konkrete Eindrücke der Zeit und des jeweiligen Gebietes, sind gut recherchiert mit einem ausgeprägten Gespür für sozialkritischen Themen und gut geschrieben.“. Dieterle 1990, 326 hingegen findet ihre fotografischen und journalistischen Arbeiten nicht immer ganz überzeugend. Georgiadou 1995, 70 hält den Erzählroman (am Bsp. FuB) nicht für A.S.s Genre. Letztendlich fällt auch das Urteil von Heintz-Gresser 1998, 80 negativ aus: „Dennoch sind A.S.s Novellen und Romane manchmal etwas unbeholfen in der Konstruktion, niemals aber banal oder vulgäre Schrift, eben als Versuch interessant, auch wenn manchmal als halbgelungener Versuch.“

Schon 1998 hatte Perret in Bezug auf A.S. für einen erweiterten Werkbegriff plädiert, wobei die schöne Form nicht mehr das einzige Kriterium zur Beurteilung der Bedeutung und Attraktivität eines Werkes zu gelten habe. Nach Perret liegt die Qualität von A.S.s Werk in seiner Vielfalt, in den eindringlichen Grundfragen und produktiven Widersprüchen ihres Werkes als Ganzes (Perret 1998, 16).

„Gerade ihre leidenschaftlichen Suchbewegungen, Aufbrüche, Verlust, ja das Scheitern erscheinen der unruhigen damaligen Zeit am angemessensten, und ihre entsprechende Form – der Versuch und das Fragment – ist von einer quasi beschädigten Schönheit, die immer noch beunruhigt.“ (Perret 1998, 16)

Die meisten Forscher trennen zwischen der Journalistin und der Schriftstellerin A.S.⁷⁸

⁷⁷ Dies wiederholt er 1998 indem er sich gegen die Aussage ‚schlechtes Werk interessante Biographie‘ wehrt, denn als ‚Lebenswerk‘ seien die Arbeiten von A.S. durchaus interessant (Perret 1998, 16). Letztendlich ändert dies jedoch nichts an der geringen Wertschätzung der Schriftstellerin A.S., deren Werk anscheinend nur im Hinblick auf ihre Biographie einer Untersuchung wert ist.

⁷⁸ Vilas-Boas 1998, 172 unterteilt die Texte von A.S. in drei Kategorien: 1. rein journalistische Artikel (dienen der Information und sind deshalb zeitgebunden; die journalistischen Arbeiten sollen analytisch, faktisch sein und das Ich des Autors in den Hintergrund rücken); 2. Artikel, in denen das Analytisch und Informativ präsent ist; 3. ‚rein‘ fiktionale Texte (die Fiktion bietet Raum für Interpretation und Subjektivität).

Mit der Journalistin A.S. befassen sich die Vorwörter der Feuilletonbände. Dieterle schreibt dort 1990, 326 der Journalismus habe A.S. die Möglichkeit geboten, verschiedene Talente miteinander zu verknüpfen: „ihre historischen Kenntnisse [...] und ihr Interesse für politische, wirtschaftliche und soziale Zusammenhänge“.⁷⁹

Henke 1998, 171 stellt die unpersönlichen Gattungen (Feuilletons, Reportagen, Fotoreportagen) den extrem fragilen Ich-Erzählern und Erzählerinnen der literarischen Texte entgegen. Solch eine komplementäre Gegenüberstellung findet sich auch bei Dieterle 1990, 325f. die der Meinung ist, A.S. selbst habe (leider) versucht ihre Arbeit als Journalistin von derjenigen als Schriftstellerin zu trennen. Mit dem Journalismus habe sie die Analyse verbunden und mit der Schriftstellerei die Intuition. Ihre journalistischen (Reise-)Feuilletons zeigten jedoch auch „literarische Qualität“. Auch Perret 1989, 225 nimmt an, dass A.S.s spätere Erzählungen die genaue Wahrnehmung und Objektivität ihrer journalistischen Arbeiten hätten, wenn auch methodisch und sprachlich literarisiert. Die Authentizität rücke nun in den Vordergrund:

„Die Phantasie, die Fiktionalisierung durften das konkrete Faktum, das Selbst-Erlebte und Beobachtete nicht zu einem unglaubwürdigen Ereignis aufbauschen. Das Erfundene musste [...] wie wahr wirk[en]. Der Reise- und Arbeitsalltag sollte [...] durchschimmern“ (Perret 1989, 226).⁸⁰

Perret 1987a, 12 glaubt, dass die Texte, die eine Mischung aus journalistischer und poetischer Schreibform seien, auf die Nachahmung von Hemingways Schreibstil zurückzuführen seien. In dieser neuartigen Erzählweise habe A.S. versucht, politisch-soziale Begebenheiten zu berücksichtigen.⁸¹ Perret 1989, 232 nennt diese

⁷⁹ Für Perret 2005, 278 seien die professionellen journalistischen Arbeiten für A.S. eine Möglichkeit gewesen, in die aktuellen Ereignisse aktiv eingreifen zu können. So auch Fleischmann 1993, 24, die meint, das politische und soziale Engagement von A.S. sei Triebfeder ihrer Reportagereisen gewesen. Sykora 1993, 90 glaubt, die historischen Kenntnisse hätten A.S. journalistisch weitergeholfen.

⁸⁰ Ähnlich auch Vilas-Boas (1995) der von einer „meist einfachen, sehr plastischen Sprache in WiV“ (Vilas-Boas 1995, 348) spricht. In BdR sei die Einheit der Erzählungen durch den Raum gegeben, wobei die Erzählfigur (unterschiedlichen Geschlechts) erzählt und die Dialoge verbindet. „Das Fiktionale wird durch die Wirklichkeit des Beobachteten kontrolliert. Dabei helfen ihr eine einfache, präzise Sprache sowie die dialogische Konstruktion.“ (Vilas-Boas 1995, 349)

⁸¹ Dies sei besonders in den „reportage-ähnlichen Feuilletons“ zum Thema Amerika der Fall, die mit überwiegend „impressionistischem, lyrischem Stil“ hin zu einer ‚neuen‘ Reportageform mit sachlich, knapper und direkter Schreibweise führen (Perret 1992, 165f.). Solche vor Ort recherchierten Sozial- und Fotoreportagen seien für die 30er Jahre sehr außergewöhnlich. Reportagen dieser Zeit (z.B. Kischs *Paradies Amerika*) behandelten meist klassische Amerika-Mythen wie Sport, Film, Gangstergeschichten und Klatsch.

Campanile 1998, 98 unterscheidet zwischen Reportagen und fiktionalen Texten. A.S.s Journalismus beziehe sich v.a. auf Amerika. Dort ließe A.S. keinerlei subjektive Ausschweifungen zu. Als Reporterin sei „ihr Ziel nur noch eine kritische, engagierte Suche nach Fakten, nach Alltagsgeschehen“, also Reportagen gerade nach der Definition Kischs, wie diese „neben der wahrgenommenen Realität ein bestimmtes Quantum an ‚Hintergrundinformationen‘ liefern“. Jedoch seien auch einige Aspekte subjektiver Wahrnehmung in diesen Amerika-Reportagen zu finden.

‚Zwitterform‘ ‚journalistische Erzählungen‘.⁸² Für Perret 2000, 159 sind etwa *Der Ararat* und *Cihil Sutun* weder Artikel noch Reisebeschreibungen.⁸³ Diese Texte wiesen einen elegisch-lyrischem Sprachgestus auf und stellten Vorformen der schwermütigen Prosagedichte *Die zärtlichen Wege unserer Einsamkeit* oder *Marc* der späten Dichtung dar.

Den Prosaarbeiten von A.S. werden im Allgemeinen eine starke Subjektivität zugesprochen, was mit angenommenen Schreibmotiven von A.S. in Verbindung gebracht wird. Für Vilas-Boas 1996, 241 sind dies die Bearbeitung ihrer komplexen Beziehungen und die Schilderung der eigenen Gefühlswelt.⁸⁴ Ganz ähnlich äußert sich Georgiadou 1995, 216f. über WdB, wo der subjektive Stil A.S.s besonders auffällig sei: „Wie bereits in Persien reflektiert sie vor allem über das eigene Befinden. Heimweh, Trauer und das Nachdenken über die menschliche Existenz sind ihre Themen. Gefühlslandschaften dominieren das Bild.“

Oftmals wird A.S. eine musikalische Sprache attestiert. Wanner zitiert 1997, 12 den Pfarrer von A.S., diese habe „kleine Märchen und Legenden in einer bezaubernden, wie in Musik getauchten Sprache“ geschrieben. Schon 1987b, 9f. spricht Perret bezüglich LN von einer eigentümlichen Schönheit, einer einfachen rhythmischen Sprache von A.S. Es käme zu einem Zusammenklang von Farben, Worten oder Tönen. Linsmayer 1988, 147 glaubt, dass der Alkohol- und Drogenkonsum zu einer Trance führe und diese wiederum eine rhapsodisch-klagende Schreibweise zur Folge habe. Grente/Müller 1989, 31 leiten die musikalische Schreibweise der Autorin von deren Biographie, nämlich A.S.s Verzicht auf eine Karriere als Pianistin, ab: „Und ihre Sprache ist von musikalischen Elementen durchsetzt, die in dem besonderen Rhythmus, mit dem sie Worte oder Satzelemente anordnet, ihren Niederschlag finden.“ Für Georgiadou 1995 stellt genau diese Musikalität der Sprache den Unterschied zu Klaus Mann dar:

⁸² Dies hat Perret 1989, 224 schon für die Entwicklung innerhalb der drei Werke WiV, LN und BdR konstatiert. Perret hält WiV für „abgerückter und unpersönlicher“ als LN. Die Gefühlswelt der Autorin sei hier weitestgehend ausgeklammert und die gesellschaftliche Komponente trete stärker hervor. In BdR verbinde A.S. dann die „subjektive Schreibweise“ von LN mit der objektiven des Reisebuches WiV.

⁸³ Linsmayer 1988, 179 glaubt, A.S. habe in GT ihre Berufserfahrungen als Reiseschriftstellerin mit in den Text einfließen lassen und die „mit der ihr ganz besonders adäquaten Form des lyrisch getönten persönlichen Bekenntnisses in Einklang“ gebracht.

⁸⁴ So auch Fleischmann 1993, 200 für die die eigenen Erfahrungen von A.S. (Traurigkeit, Lebensangst, Einsamkeit, Orientierungslosigkeit) als Ausgangspunkt ihres literarischen Schreibens dienten. Für viele Interpreten stellen die Naturdarstellungen, fremden Landschaften und Kulturen einen Spiegel der Seele, eigene Wünsche und Phantasien dar (z. B. Lehnert 1998, 111 und 116).

„Während Klaus Mann seine Romane in großem Tempo schreibt und das Gewicht auf die Handlung, auf die Figuren, vor allem aber auf die politische Botschaft legt, ist die lyrische Prosa, in der A.S. schreibt, ein immerwährender langwieriger Kampf um Klang, um Rhythmus und um Sprache.“ (Georgiadou 1995, 94)

Bischoff 1998, 55 äußert sich ebenfalls zum lyrischen Charakter (von *Ruth*), wobei sie auch auf die „aussagekräftigen Symbole und Bilder“ eingeht, die „durch das im Hintergrund miterzählte kunstvolle Buch *Rut* suggeriert werden“. Perret hatte 1988, 139 geschrieben, A.S.s Schreiben sei „hochgradig visuell“ und nicht reflexiv.⁸⁵

Fähnders/Rohlf 2005, 18f. stellen fest, dass es zwar hinsichtlich des Werkes von A.S. einige interessante Befunde gäbe, z.B. Bezüge zur Romantik oder zur Krise des von der Umwelt entfremdeten modernen Menschen, aber eine genaue, detaillierte Analyse dieser Befunde und ihre Verknüpfung noch ausstehe. Sie rufen dazu auf, die Texte von A.S. in einen literatur- und kulturhistorischen Kontext zu stellen und einzelne Motive genauer zu untersuchen. Es müssten Bezüge zur Literaturgeschichte der Weimarer Republik und der zeitgenössischen ästhetischen Debatten (z.B. brüchige Geschlechtsidentität und entgleitende, dezentrierte Sinnproduktion) hergestellt werden.

Es gab schon zu Anfang der Beschäftigung mit A.S. eine Einordnung ihres Werkes in einen literatur- und kulturhistorischen Kontext, allerdings nicht gezielt. So hat Perret 1993, 103-106 A.S. in die „Jugendbewegung“ der Weimarer Republik eingeordnet (u.a. als Mitglied des „Wandervogels“), wo sie eventuell ihre Vorliebe für Stefan George entdeckte. Dort lernte sie auch die Natur im romantischen Sinne als Ort der Identitätsfindung („Selbstbegegnung“) kennen. A.S. sei zudem eng mit dem Kulturerbe Deutschlands verknüpft gewesen (Perret 1993, 131) und sie habe an die Einzigartigkeit und Überlebenskraft der europäischen Kultur geglaubt (Perret 1993, 133).⁸⁶ Georgiadou 1995 schreibt, dass der „Sturz der Werte“ und das ideelle Vakuum, das durch den Ersten Weltkrieg entstanden ist, ein wichtiges Thema von A.S. gewesen sei (Georgiadou 1995, 45): in A.S.s Werk seien Metaphern der Verunsicherung zentral, die die Verunsicherung der Epoche und ihrer selbst widerspiegeln. In der Romantik habe das blutige Scheitern der Französischen Revolution zu einem Utopieverlust, d. h. das Ende der Hoffnung auf eine sozial gerechtere Welt, geführt. Der Generation nach dem Ersten Weltkrieg sei aufgrund des bis dato

⁸⁵ Henke 1998, 133 bezeichnet den visuellen Schreibstil von A.S. wie mit einem *camera eye* aufgenommen, wobei diese zeitlebens um Form und Legitimität ihres Schreibens gerungen habe.

⁸⁶ So auch Dieterle 1990, 333 die meint, A.S. wäre es deshalb schwer gefallen in Englisch zu publizieren: „Allzu sehr hängt sie an ihrer Muttersprache, aber auch an der alten deutschen Kultur.“

einzigartigen Vernichtungspotentials des Weltkrieges, der Glaube an die Vernunft verloren gegangen (Georgiadou 1995, 50).

Scheßwendter 1998, 57f. nimmt an, A.S. sei als menschliches und kultur-literarisches Phänomen nicht einzigartig gewesen und ordnet sie in die vielfältige Literatur der Münchner und Berliner Boheme, der Großstadtliteratur in Paris und den USA ein. Scheßwendter zeigt, dass z. B. die kurze Prosa⁸⁷, insbesondere die Novelette⁸⁸ schon um 1900 populär gewesen sei (etwa Else Lasker-Schüler) und A.S.s Größen- und Liebesvorstellung denen Reventlows vergleichbar seien: „Sie steht also mit diesem ihrem Denken nicht allein, und mehr noch, ihre Vorstellungen gehören zur Generation vor ihr, auch innerhalb der Boheme.“ (Scheßwendter 1998, 60). Auch der Drogenkonsum habe die SchriftstellerInnen dieser Zeit geprägt. Scheßwender ordnet A.S.s Werk in die internationale Individuationsliteratur der zwanziger und (in Deutschland frühen) dreißiger Jahre ein.

„Das dritte Reich hat diese charmante, eigenwillige, stets dem Faschismus abholde und keinem Stil zuordenbare Literatur, die vom Kurzroman bis zu umfangreichen literarischen Tagebüchern reicht, ausgelöscht, der Krieg tat ein übriges. [...] Die Kriterien für diese Literatur sind aber noch nicht erarbeitet und wären auch weniger an stilistischer Einheitlichkeit als an soziopsychischen Gemeinsamkeiten ablesbar. Die formalen Übereinstimmungen, die auf Gattungsfragen hinauslaufen – Kurzroman, die „long short-story“, das literarische Tagebuch, der Briefroman usw. – könnten eine breite literarische Strömung zu Ehren kommen lassen, deren einzigartiger Reiz die Tabuisierung des oft damit verbundenen Drogenkonsums erübrigte. Ein weiteres Thema könnte sein, literarische Einflüsse, vor allem aber den Nietzsches auf die gesamte Bohemejugend der Epoche genauer zu betrachten.“ (Scheßwendter 1998, 76f.)

Laut Perret 1999, 230 gibt es „ober- und unterirdische Verbindungen mit Werken von Erika und Klaus Mann“, so etwa mit *Treffpunkt im Unendlichen* und *Pfeffermühle*-Texten. Unterschiede fänden sich in der Erzählweise, der Handlung und den Schauplätzen. Jedoch ähnelten sich die Themen: das ‚Unbehagen in der Kultur‘, Einsamkeit, Abschied, Trennungen, Tod, welche aus der unstillbaren Sehnsucht nach geistigen, optischen, körperlichen und seelischen Abenteuern entstanden.

⁸⁷ Die kurze Prosa umfasst: Roman oder lyrische Novelle, Erzählungen, Essays und v. a. Tagebücher, Noveletten, lyrische Prosa; es sind kurze Werke mit wenig Handlung und nur einzelnen Personen (sog. ‚kleine Form‘), vgl. Schweßwendter 1998, 58.

⁸⁸ „Die Sprache [der Novelette] ist geschliffen, kunstvoll, stilbetont, von hohem ästhetischem Reiz.“ „Liebe und Ruhm, Freundschaft, Jugend und Abschied, Lebensgier und Überdruß, Fernweh und Todessehnsucht sowie die Verstärkung dieser Erscheinungen in der modernen, technischen Metropole sind jedoch nicht alles, was die originellen Noveletten der Boheme den bürgerlichen Idealen von Ehe und Familie, Macht und Geld entgegensetzten.“

Nicht nur Hemingway (Perret 1987b, 12)⁸⁹ gilt als (literarisches) Vorbild A.S.s. Heintz-Gresser 1998 verbindet in seinem Aufsatz leider nur biographische Eigenschaften von A.S. mit Thomas Manns literarischen Figuren⁹⁰.

Willems 2002 betont die schriftstellerische Produktivität von A.S., die sich sicher in den verschiedensten Genres bewege.⁹¹ Perret 1999, 222 meint in Bezug auf *Fno*, dass sich dieser Roman keiner Gattung zuordnen ließe und dieser einmal dem „Heimat-Roman“, ein andermal dem „Hotel-Roman“ näher stehe.⁹² Für diesen Roman ein neues Genre erfunden werden müsse, nämlich „dasjenige der Heimatlosigkeit“. Dieses Genre müsse alle Hauptthemen in A.S.s Werk umfassen: „Unbehaustsein bis zur Entfremdung, unglückliche Liebe, gleichgeschlechtliche Beziehungen, ständiges Unterwegssein mit fluchtartigem Charakter.“

Grente/Müller 1989, 139 beschreiben, wie sich A.S. auf dem Schriftstellerkongress in Moskau hinsichtlich der ästhetischen Debatte, ob sich ein Schriftsteller dem Kollektiv unterordnen solle, äußerte: A.S. ist der Meinung, dass es nicht die Aufgabe des Schriftstellers sein könne, „kämpferische und politische Entscheidungen seiner persönlichen Arbeit voranzusetzen“.

Das Schaffen von A.S. wird auch mit der zeitgenössischen Sinn-/Identitäts- und Sprachkrise in Zusammenhang gebracht.⁹³ Perret 1987b glaubt, A.S. habe dem chaotischen Ich durch die „vibrierende Ordnung der Worte“ Kontur verliehen (Perret 1987b, 8). Perret 1987a, 227 schreibt, *GT* erscheine in einer „verklärenden,

⁸⁹ Dies wiederholt Perret 1989, 230: das Merkmal in Hemingways Erzählungen wäre eine lakonische Sprache, knappe Dialoge, präzise Bilder und konkrete Fakten – was sich auch bei A.S. fände, dort jedoch mit der unverwechselbaren Sprachmelodie und „Welt-Anschauung“ der Autorin verbunden würde. 1993 meinte er zur Sprache von A.S., diese sei „klar, einfach und sehr rhythmisch. Ihre Sachlichkeit stellt sich dem Gefühlsüberschwang des Erzählers entgegen, schafft dadurch eine Spannung. [...] Ein im positiven Sinn minimalistisches Schreiben: Man beschreibt nur das, was man gerade erfährt und vor allem – sprachlich – kennt. [...] Die eigentliche Handlung eines Textes sollten denn auch für A.S. in der Bewegung und Nuancierung der Sprache liegen“ (Perret 1993, 142).

⁹⁰ Heintz-Gresser 1998, 80 sieht jedoch auch literarische Parallelen. So kämen einem die Themen (blondes, verwöhntes Kind, Liebe zur Musik, Freundschaft mit homoerotischem Hauch, strenge bürgerliche Familie) in *FuB*, obwohl anders gestaltet, literarisch irgendwie bekannt vor (nämlich aus dem *Tonio Kröger* von Thomas Mann).

⁹¹ So changiere das Reisebuch *GT* zwischen den literarischen Gattungen (Willems 2002, 17f.).

⁹² Rohlf geht dieser Frage 2005, 83ff. nach und untersucht dazu die Genres Heimat- und Hotelroman in den 30ern als zeitgenössische Literaturtrends. In *Fno* sei der Topos der Heimatlosigkeit stärker, aber die Einsamkeit, Heimatlosigkeit, ein vergebliches, bedrohtes und scheiterndes Begehren sei nicht allein auf die psychische Disposition A.S.s zu beziehen, sondern auch in Bezug auf den zeitgenössischen Kontext. Die Postmoderne wisse um den Preis und die Verdrängung, die eine stabile ideologische Verankerung jeder politischen Praxis kostet. *Fno* ist für Rohlf eine scharfsichtige Ausgestaltung eines ethisch-ästhetischen Problems.

⁹³ Hierbei spielt auch das Geschichtsverständnis von A.S. eine Rolle und damit wiederum zusammenhängend die Rolle der Erinnerung.

symbolisierenden Distanz“⁹⁴, trotz rauschhafter Sprache. Es sei die Darstellung einer Zerrissenheit: die literarischen Figuren dieses Romans hätten sich von Europa abgewendet, könnten seine Kultur und ihre Vergangenheit jedoch nicht vergessen. Das Prosagedicht *Marc* könne als Musterbeispiel für ihre späten Werke, wo die Sprache vor allem an ihrem zu hohen Anspruch scheitere, angesehen werden (Perret 1987a, 230). Dort breche A.S. zu neuen Bildern auf. Es sei ein Überschreiten aller Grenzen. Perret 1993, 112f. beschreibt, wie A.S. einer „Ästhetik des Schmerzes“ nachgegangen habe: ihr literarisches Werk sei geprägt von einer maßlosen Suche nach dem „Quell der Reinheit“ die sich in einer „Sehnsucht nach Sinn“ äußere. Als Erkenntnismittel entwickle sie dabei eine „Logik des Scheiterns“, eine „Kunst der Verstörung“.⁹⁵ Das Kunstwerk werde für A.S. zum Ort der Sinnsuche und -findung. Im Zentrum ihrer Ästhetisierung des Lebens stehen Außenseiterrollen, Homosexualität, Drogensucht und eine spezifische Einsamkeit, gar eine Heroisierung dieser Einsamkeit. Marti 1994, 158 schreibt, für A.S.s Stil sei das „Schweifende“ charakterisierend, „sowohl in der Bewegung im Raum wie auch in der androgynen Gestaltung der Figuren.“⁹⁶ Georgiadou 1995 liest Annemaries Texte

„als eine Aneinanderreihung von Impressionen. In dichten Bildern führt sie in die Gefühlswelt ihrer Protagonisten ein, wo Bedrohung und Einsamkeit herrschen. Eine Welt, in der sich ein Grauen niederschlägt, vor dem es kein Entrinnen gibt. Liebe, Glück oder Nähe können darin nur ersehnt werden. Eine Erfüllung gibt es nicht. Nur in der Natur, wo man sich in relativer Harmonie mit der Schöpfung fühlen kann, gibt es kurze Momente des Glücks, das sich aber wieder ins Gegenteil kehrt, wenn die umgebende Landschaft, wie in Persien, ins Uferlose gerät und zur flirrenden unermesslichen Weite wird.“ (Georgiadou 1995, 50)

Der Schmerz sei die ästhetische Opposition zur Uniformität der modernen Massengesellschaft (Georgiadou 1995, 109). Vilas-Boas 1996, 240 betont die fragmentarische Struktur von LN, deren Erzähler zu einer Ganzheit nicht fähig sei. Die „sehr zurückhaltende Sprache“ stehe dabei „in starkem Kontrast zu den großen seelischen Bewegungen“, was zu einer Spannung zwischen Zurückhaltung und Intensität des Erlebten führe. Henke 1998 meint, dass das „Unpersönliche“ an dem Tage-

⁹⁴ Grente/Müller 1989, 60 sprechen von einer zunehmenden Symbolisierung der Sprache – allerdings nicht als ästhetisches Konzept, sondern als Konzession an die Familie – als Maskierung.

⁹⁵ Perret 1998, 12 meint, dass die Abgeschiedenheit und Stille beider Landschaften (Persien und Engadin) im Schreibprozess von TiP von der oft an sich und der Welt verzweifelten Autorin manchmal fast identisch ins Schmerzliche gesteigert wurden. Auch Henke spricht vom Schmerz in A.S.s Werk: „Der Körper aber, der bei Schwarzenbach immer versehrt, immer im Schmerz ist, wünscht sich eine körperlose Existenz“.

⁹⁶ Perret 1998 spricht von einem geschlechtlichen „Sowohl als auch“ bei A.S. (Perret 1998, 17), sowohl biographisch als auch literarisch (Perret 1998, 14ff.).

buch TiP⁹⁷ „nicht die sachliche Perspektive einer Reisebeschreibung, sondern die zunehmende Selbstentfremdung“ sei. Der Verlust von nationaler, sozialer und geschlechtlicher Identität zeige sich in der Einsamkeit und Fremde, im unpersönlichen Erzählstil wie in den geschilderten Wüstenlandschaften und in der Welt-Ende-Kulisse ihrer Textlandschaft.⁹⁸ Es gehe um Selbstverlust am Rande des Schweigens und der Zweifel keime auf, „ob solch ‚namenlose Angst‘ noch Literatur werden kann.“ (Henke 1998, 135f.). Henke liest A.S.s Texte als literarische Zeugnisse von Wirklichkeitsverlust, Asozialität und Ichverlust, in denen nicht nur alle Signaturen des Nationalen abhanden gekommen seien, sondern auch die Setzung eines Ichs, das sich eigentlich zur Identifikation anbieten würde, werde radikal unterlaufen; Intensität trete an die Stelle von Identität (Henke 1998, 142).

Mit Rohlfs Dissertation 2002, 301ff. beginnt die detaillierte Auseinandersetzung mit dem Werk von A.S. Sie greift aktuelle Urteile über GT auf, die dem Roman einen Mangel an Handlung und Gegenstand bescheinigen. A.S. selbst sprach von einer konzentrierten Arbeit an der Sprache. Aufgrund dieser Sprache bezeichnet Rohlf GT als einen Roman im Sinne moderner Literaturproduktion. Zur Analyse der „poetischen Wortflut“ des Romans, bildet Rohlf Koordinaten, die zur „Imagination einer Topographie“ des Werkes einladen sollen (Rohlf 2002, 303).⁹⁹ Der Topos des Pferdes dient zur Darstellung von „Bewegung und Begehren“, wobei die Bewegung Nichtfixierbarkeit assoziiere (Rohlf 2002, 331). Durch die Deterritorialisierung der Sprache versuche A.S. etwas Nichtsagbares in einer poetischen Sprache freizusetzen. Der Roman fliehe einer Ordnung, die „unbequeme und gefährliche Stimmen“ zum Verstummen bringt, zensiert und zu einer stumpfen und abgestorbenen Sprache führt.¹⁰⁰ Dort haben die Worte ihre Lebendigkeit und Schönheit, ihre Musik¹⁰¹ eingebüßt. Das Ich verkünde eine Verbindung zwischen Flucht, Bewegung und Sprache jenseits der Gesetzessprache. Der Aufbruch bedeute eine Deterritorialisierung des Ichs aus den rigiden Grenzen einer disziplinierenden Ordnung und die Verheißung einer befreiten Sprache (Rohlf 2002, 332). Der

⁹⁷ Der Ich-Erzähler in TiP antwortet auf die Frage der Bekannten, was sie denn schreibe: „ein persönliches Tagebuch“.

⁹⁸ Hier und bei anderen Rezensenten spielt das Motiv des Engels eine wichtige Rolle. Ein anderes wichtiges Motiv stellt das „Auto“ dar: Perret vergleicht 1988 die Technik des Schreibens von A.S. mit der Metapher ‚Auto‘ als Symbol für Unruhe, für Werbe- und Bewegungsfreiheit (von A.S.). Die von A.S. undeutlich gezeichneten Figuren seien oft wie aus einem fahrenden Auto wahrgenommen (Perret 1988, 140).

⁹⁹ Es geht um: 1. Bewegung und Flucht anhand des Topos des Pferdes; 2. Deterritorialisierung der Sprache; 3. leidenschaftliche Deterritorialisierung einer Liebesgeschichte.

¹⁰⁰ Dies erfolgt über Verbotstafeln, Hausordnungen, Justiz etc.

¹⁰¹ Rohlf zitiert J. Kristeva, die meint Musik rühre an vorsymbolische Zustände und Leidenschaften.

Verstand¹⁰² bleibe dabei eventuell auf der Strecke, d. h. die psychische Gesundheit werde gefährdet. Eine gehetzte und leidenschaftliche Deterritorialisierung finde durch Ortswechsel¹⁰³ statt, die in visionäre Momente gipfeln können, welche mit der Begegnung zweier Menschen verbunden werden. Die Beschwörung von Lust und Angst werden mit Szenen des Wahnsinns und der Sprachlosigkeit verknüpft. Diese Offenbarungen bedeuten eine Auslieferung an eine „Unzahl von Bildern“, die alle Gegensätze in sich vereinen (Rohlf 2002, 335f.). Dieser visionäre Zustand erfordere Offenheit und Schutzlosigkeit, was wiederum den Visionär von der menschlichen Sprache entfremde. Die Grenzen der Welt und menschlichen Sprache werden überschritten. Es gebe keine Erlösung, sondern das Ende sei immer ein Verstummen. Die Gefährdung der Liebenden werde mit der Jagdmetapher verbunden.¹⁰⁴ In der visionären Preisgabe finde eine Vermischung der Grenzen zum Wahnsinn, Sprachverlust und Angreifbarkeit statt.¹⁰⁵

Rohlf geht 2005 der Frage nach, welche Verbindungen es zwischen Fno, A.S.s anderen Texten und zeitgenössischen Literaturtrends gibt. A.S.s Arbeiten ließen sich zwischen „Sachlichkeit und Sinnkrise“ (Rohlf 2005, 96) verorten¹⁰⁶.

Fähnders 2005a zeichnet das ästhetische Konzept von A.S. anhand der Pariser Novellen nach, in denen ein Zusammenschritt von historischen und fiktiven Figuren stattfände. Über die historische Figur Lena Amsel¹⁰⁷ stellt er eine Verbindung von A.S. zu Klaus Mann und Ruth Landshoff-Yorck her. Persönliche Verbindungen der Autoren schlagen sich literarisch nieder.

¹⁰² ‚Verstand‘ meint in GT eine sinnstiftende Distanz, die die Macht besitzt, die Rückkehr in die Heimat zu garantieren.

¹⁰³ Z. B. Ritte, Fluchtlinien der Signifikanten oder Opium.

¹⁰⁴ Rohlf assoziiert mit dem Pferd, welches die Sehnsucht des Ichs in die Bewegung des Tieres übersetzte, das Dichterross Pegasus und das Pferd als Attribut der Amazone.

¹⁰⁵ Vgl. auch die Liebesfrequenz, in der sich Zärtlichkeit, Verschmelzung und Nähe, aber auch Schweigen und Gewalt ereignen.

¹⁰⁶ Außerdem befände sich A.S. im Dilemma einerseits Dinge nicht einfacher machen zu wollen und andererseits nach Stabilität und Handlungsfähigkeit zu suchen.

¹⁰⁷ Vgl. z.B. Klaus Manns *Treffpunkt im Unendlichen* als unmittelbare Umsetzung von ‚Leben‘ in Literatur (Fähnders 2005a, 252).

1.6. Mythos und mythologische Ansätze

Schon Linsmayer 1988, 122 glaubt, die Schreibweise von A.S. habe sich im Verlauf ihres Schriftstellerinnendaseins von einer autobiographischen zu einer verfremdeten, überpersönlich-mythisierenden, hymnisch-rhapsodischen Gestaltungsweise angenähert und versucht dies am Beispiel der Bearbeitung von TiP zu GT festzumachen.

Als ein weiteres Beispiel für den mythologisierenden Schreibstil im Spätwerk, wird oftmals WdB herangezogen: Perret 1987a, 229 macht die Aussage, dass A.S. in WdB eine „nur dem eigenen Gewissen verpflichtete meditative Denk- und Lebensweise“ entwickle. Linsmayers 1988, 203f. meint, die Arbeiten nach Afrika stellten ein müdes Resignieren vor dem Überabänderlichen dar. Hymnischer als in WdB und manchmal auch im biblischen Tonfall, verwirrten sich in *Marc* die Fäden der Logik und die Argumentation führe ins Leere. „Was bleibt ist eine Fülle irrer und manchmal berückender Bilder in z. T. wohlklingender, aber altertümlicher Sprache.“ Ähnlich urteilen auch Grente/Müller 1989, 247: die Umarbeitung von WdB zu *Marc*, die sich von der afrikanischen Vorlage entferne, entwickle sich zu einem „vielstimmigen, dunklen Gebet“ ohne Anfang und Ende. „Die Bilder, die sich von Zeile zu Zeile jagen und welche Annemarie in eine archaisch-biblische Sprache faßt, überlagern sich bis zur Unkenntlichkeit“. Aber „[d]ie Götter, die sie anruft, geben keine Antwort und so wird der Strom der Worte immer mehr zu einem sehnsüchtigen Lockruf nach dem Tod.“ A.S. schreibe „an der Grenze zwischen ‚Traum und Tod‘“ (Grente/Müller 1989, 249). Wanner 1997, 60 greift die Beschreibung von Grente/Müller auf und fügt hinzu: „Ihre letzten poetischen Werke zeugen von Tiefsinn und Weisheit, von subtilen Gefühlen und religiösen Empfindungen, wie man dies bei jungen Menschen selten trifft.“

Auch Vilas-Boas 1998, 180 ist der Meinung, dass die Afrika-Erlebnisse A.S. eine religiöse Dimension eröffneten. An Vilas-Boas Aufsatz von 2005 ist interessant, dass er seine Beobachtungen an Feuilletons von A.S. festmacht und nicht, wie die vorhergehenden Rezensenten, an der literarischen Prosa der Autorin.

1.6.1. Mythosaspekte

1.6.1.1. Raum-Zeit

Grete/Müller 1989, 100 zitieren einen von A.S. in LN formulierten Zeitbegriff: „Ich habe mich immer gegen alle äusseren Periodisierungen gewehrt, weil ich aufgedrängte Disziplin verabscheue.“ (LN, 12) Sie meinen, A.S. habe sich darin gegen einen Zeitbegriff gewehrt, der Ereignisse säuberlich nach Wochen, Monaten und Jahren katalogisieren möchte.

Vilas-Boas 1995, 348 verknüpft Zeit (vielmehr Zeitlosigkeit) mit der von A.S. dargestellten Landschaft: „Alles geht schnell, im Gegensatz zur Zeitlosigkeit die die Landschaft zeigt [...]“. Er schreibt, sogar „der Augenblick“ sei „in einen geschichtlichen Kontext eingebettet.“ (ebd.) Wichtig seien zudem Retrospektiven, die das Verständnis des Lesers für die Figuren erst ermöglichen, was zu einer großen Spannung zwischen dem ‚Damals‘ und dem ‚Heute‘ der Figuren führe und zum wichtigen Faktor ‚Unsicherheit‘ beitrage.

Campanile 1998, 104 verknüpft die Landschaft mit dem Zeitfaktor der ‚Erinnerung‘: „Das Eigene ist meist als eine landschaftliche Wahrnehmung der Fremde gegenübergestellt.“ Die Wahrnehmung des Eigenen reiche zwar über die Sinne in die Erinnerung zurück, sie sei jedoch vornehmlich kulturell. „Die heimatliche Landschaft allein fungiert als Symbol für den Zustand der Einheit der Protagonisten mit sich selbst.“ (ebd.)

Lehnert 1998 konkretisiert diese Raumerfahrung hinsichtlich des Eigenen und Fremden:

„Unsere Raumvorstellung, selbst unser Charakter wird durch Orte geprägt. Das Raumbild, das wir erfahren wie eine Muttersprache, wird oft zum Maßstab des Vergleiches, zu einer Art Schablone: Je näher die Umwelt dem verinnerlichten Bild kommt, umso näher und vertrauter ist sie. Je entfernter sie ist, umso bedrohlicher wird sie. Zwischen dem, was man verlassen hat, und dem, wo man ankommen soll oder will, befindet man sich in einem Schwebezustand, einem Zustand geschärfter Wahrnehmung.“ (Lehnert 1998, 112) Lehnert glaubt, dass man erst durch die Konstruktion eines neuen Orientierungsrahmens aktiv werden könne und ansonsten zur Passivität gezwungen sei. Diese allgemeine Aussage bezieht sie auf A.S.: A.S. ängstigen die enormen, ungegliederten Räume, die fehlende Struktur. Lehnert verknüpft zwei unterschiedliche Zeitauffassungen miteinander: das historische, lineare Zeitverständnis und das zirkulare

[mythische, K.S.] Zeitverständnis, die bei A.S. in Konflikt zu geraten scheinen.¹⁰⁸

Lehnert meint, GT entbehre völlig einer Zeitbezogenheit und auch die Raumgrenzen würden sich in einer Art Rausch auflösen:

„Anfänglich versucht die Ich-Erzählerin, die Landschaft romantisch zu idealisieren und zu überhöhen. [...] Später verwischt die Grenze zwischen Beobachtung und Seelenzuständen, zwischen Realität und Rausch zusehends. Einsamkeit, Verzweiflung oder Freude finden ihre Entsprechung in Naturbildern, die Fremde wird beschnitten zum Spiegelbild des eigenen Selbst.“ (Lehnert 1998, 115f.)

Mielczarek 1998, 206 verbindet die Zeitlosigkeit mit Kommunikation: Für ihn seien „Beziehungen, die auf direkter Kommunikation beruhen“ und „in ständiger Bewegung und ständigem Austausch miteinander verbunden“ sind, bei A.S. der geschichtlichen Zeit entzogen.

Fähnders beschreibt 2005b die Raumerfahrung innerhalb der Großstadt von A.S.s. Romanen: Großstadt erscheint als beherrschbar, kaum als Bedrohung, weil das Ich über die Orte zu verfügen verstehe (Fähnders 2005b, 93). Aber das Reisen als Zustand, als Lebenshaltung dränge auch aus den Städten in Regionen der Natur, die gleichzeitig lehre zu sehen, aber auch (be)drohe. Die Natur biete weder Exil noch Asyl, ebenso wenig wie die Großstadt (Fähnders 2005b, 106).

Karrenbrock 2005, 115 beschreibt die Ortlosigkeit in A.S. Romanen mit Begriffen des Nomadentums:

„Die Landschaft des ‚Dazwischen‘ bleibt undefiniert und lässt sich kaum vermessen, kartographieren und verplanen. Sie bleibt Raum deterritorialisierter, nomadischer Bewegungen (Flüsse, Wüste, Karawanenstraßen werden nur durch ihre Benutzer sichtbar). In dieser Landschaft verräumlicht sich auch die Zeit: lagert sich in Schichten in den antiken Stätten ab – archäologische Expeditionen: Ausgraben, Beschriften, Vermessen, die ‚Magie‘ der Ortsnamen übertrifft die tatsächliche Topographie jedoch bei weitem.“

Zur Topographie in A.S.s. Romanen äußert sich auch D’Agostini 2005, 123f.: die Bedeutung des „Gehalts der Namen“ ginge weit über die geographische Funktion der Namen hinaus. A.S. versuche die äußere Topographie mit ihrer inneren Geographie in Einklang zu bringen, die jedoch aller geometrischen Darstellung trotze. In ihren Schriften „spricht oft ein orientierungsloses, gespaltenes Ich, das sich in einer Welt bewegt, in der sich nach und nach ein immer stärker werdendes Krisenbewußtsein verbreitet.“ Die Darstellung einer Welt, in der die Namen wie in cartesianischen Achsen die Geographie der Außen- und Innenwelt punktieren und das Ich als intakt und ‚gesund‘ und die Welt als lesbar und geordnet erscheinen lassen, sei bei A.S. brüchig geworden.

¹⁰⁸ „Ihr lineares Zeitempfinden steht im Gegensatz zu der Vorstellung von einer sich stetig wiederholenden Abfolge, die durch den Rhythmus der Natur vorgegeben ist.“ (Lehnert 1998, 113)

1.6.1.2. Geschichte

A.S. war studierte Historikerin. Ihr Geschichtsverständnis lässt sich anhand ihrer Dissertation über das Engadin nachvollziehen. Aber auch in ihren literarischen Schriften wimmelt es von Anspielungen auf historische Ereignisse¹⁰⁹: so äußern sich Müller/Grente 1989, 119:

„Und als sie sich die Frage stellt, was all diese Männer [u.a. Bohemund und Tankred] dazu getrieben hat, in so weit entfernte Gegenden aufzubrechen, ist sie fast versucht, die Kreuzzüge mit Fluchtversuchen aus Europa gleichzusetzen. Die Geschichte wiederholt sich stets aufs Neue.“

Lehnert 1998, 109 beschreibt A.S.s Geschichtsauffassung: ihre Handlungen und Gedanken habe sie in einem menscheitsgenetisch geprägten, historischen Zusammenhang wahrgenommen.¹¹⁰

Vilas-Boas 1998, 176 beschreibt am Beispiel Portugals das Zusammentreffen von Gegenwart und Geschichte bei A.S.: In Portugal habe A.S. das „alte europäische Gedächtnis“ wieder gefunden, was als etwas Zeitloses verstanden wird, das „an keine Grenze gebunden“ sei.

Perret 1999, 224 verknüpft in Hinblick auf Fno Geschichte mit den Krisen der Zeit: Man befinde sich „im Bann einer unerbittlichen Mechanik [...], ebenso im Bann der Geschichte mit Zeichen von Arbeitslosigkeit und politischer Unsicherheit.“ Vor der „Bedrohung der Zeit und der persönlichen Sinnkrise“ suche man Schutz bei den geschichtslosen „beruhigenden“ Bergen. In Hotels sei man allein und warte.

Karrenbrock 2005, 120 beschreibt am Bsp. der Erzählung *Die moderne Zenobia* die Verbindung von Geschichte und Geschichtenerzählen. Der Erzählung war ein Foto von Palmyra hinzugefügt: „Als Basis oder Grundierung dieser ‚modernen‘ Geschichte dient das Photo eines zentralen Ortes des antiken Palmyra und noch heute eine der touristischen Hauptattraktionen: die Säulen des großen Haupttempels.“ Die Bildunterschrift fixiere dabei den Ort topographisch und nehme Bezug auf seine wechselvolle Geschichte und schaffe gleichzeitig eine Verbindung zur antiken Zenobia. „Kontinuität und Kontrastierung prägen die Gegenüberstellung der beiden gleichwohl gegenwärtigen Zeiten. [...] aber es sind nur noch Spuren, die von Pal-

¹⁰⁹ So in etwa Vilas-Boas 1995, 346 hinsichtlich der zeitlichen Spannungen z. B. in WiV: „Sie ist Historikerin, deshalb zeigt sie großes Interesse an der Geschichte der Gegenden, wo sie sich befindet. Geschichte und erlebte Zeitlosigkeit zusammen mit der Orientierungslosigkeit sind einige der wichtigen Merkmale dieser Texte; zudem das Hindeuten „auf das Ungenaue, Geheimnisvolle im Vergleich zur europäischen Präzision“ (am Beispiel der Straßen).

¹¹⁰ Lehnert 1998, 109 sieht hier eine Parallele zu Klaus Mann, der glaubte seine tiefenstrukturelle Identität sei von der „Schuld der Ahnen“ abhängig. Ich vermute, hier könnte bei beiden Autoren der Einfluss Nietzsches (Genealogie) bestimmend gewesen sein.

myras glanzvoller Vergangenheit bis in die Gegenwart hineinragen“ (ebd.). Zeno-bia lebe nach dem nomadischen Gesetz der schrankenlosen Wanderung jenseits von Grenzen. „In der steinernen, menschenlosen Ruinenlandschaft ist die Vergangenheit als statisches Bilderrätsel aufgehoben“ (ebd.).

1.6.1.3. Archäologie

Meienberg 1988, 35 verknüpft A.S.s archäologische Arbeit mit Erinnerung: „Und sie versuchte sich zu erinnern, kämpfte um ihr Gedächtnis, als Archäologin ist sie in Persien zu immer tieferen Schichten vorgestoßen – während der Clan die Erinnerung zerstörte.“ Willems betont 2002, 10 die hervorragenden Kenntnisse von A.S. in vorderasiatischer Geschichte und ihre Besuche der alten Siedlungen von Ur, Erech und Babylon. Grente/Müller 1989, 121 beschreiben A.S.s archäologischen Erfahrungen: „Etwa einen Monat lang wird sie von Bagdad aus die Ausgrabungsstätten des Irak besichtigen. Sie beklagt sich über die vielen Touristen, die nach Babylon strömen, beschwört die Erinnerung an die Hochzeit von Alexander mit Roxane und seinen Tod in den Mauern dieser Stadt herauf.“¹¹¹

Perret 1989, 228 bezeichnet den Band BdR als eine Sammlung ‚archäologischer Erzählungen‘:

„Im Mittelpunkt stehen junge Europäer und Amerikaner, die ihre Heimat aus Abenteuerlust oder Unbehagen gegenüber den politischen Zuständen verlassen haben und in einigen Geschichten einander auf Ausgrabungsstätten in Syrien und Persien begegnen.“

Dieterle meint 1990, A.S. habe sich als archäologische Hilfsassistentin immer wieder mit dem „Thema der Totenstadt“ (Dieterle 1990, 333) beschäftigt. In Afghanistan habe sie dann das Vergessen und vielleicht das andere, „ursprüngliche“ Leben gesucht (Dieterle 1990, 343).

Lerner vergleicht 1998, 164f. die Erinnerungsarbeit der Ich-Figuren von A.S. mit der Archäologie¹¹²:

„Schwarzenbach thematisiert für ihre Ich-Figur immer wieder den Zusammenhang von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sowie das Verstehen des eigenen Gewordenseins in seinen Ursachen und Folgen, also den zeitlich-biographischen Aspekt. Diese Erinnerungsarbeit läßt sich auf übertragener Eben mit der konkreten archäologischen Arbeit vergleichen. [...] Das Ich in GT durch seine Ausgrabungstätigkeit mit den Spuren

¹¹¹ In diesem Zusammenhang fragen sie auch, ob die Archäologie für A.S. vielleicht eine „Form des Widerstands gegen den Nazismus“ dargestellt haben könnte (Grente/Müller 1989, 124).

¹¹² Interessanterweise greift Lehnert Benjamins „Ausgraben und Erinnern“ auf: „Analog der Erde sind der Körper bzw. das Unbewußte Bewahrer biographischer Geheimnisse, erlittener Kränkungen und Verletzungen. Die eigene Geschichte, d.h. bis zu den Anfängen zurückreichende Erinnerungen und frühere (traumatische) Ergebnisse, sind in psychischen Schichten festgehalten.“

der Vergangenheit vertraut, hat sich in die Wüste begeben, um dort die Spurensuche in der eigenen Vergangenheit aufzunehmen, um den ‚Anfang‘ wiederzufinden.“

1.6.1.4. Erinnerung und Gedächtnis

Perret 1995, 141 äußert sich zu TiP: „Das Erinnern und Erforschen der verlorenen Sprachwege kommt dem – mühsamen – Ausgraben gleich, dessen seltene Entdeckungen und manchmal jäh ein bezauberndes oder erschreckendes Bild unseres vergessenen Selbst offenbaren.“ Linsmayer 1988, 176 beschreibt die Entwicklung von TiP zu GT als literarische Bearbeitung der Erinnerung, am Ort der Selbstbegegnung und Erleuchtung in der Therapie.¹¹³

Mielczarek meint 1998, 203 A.S. verknüpfe in ihrer Literatur einen Erinnerungs- und Sehnsuchtsraum mit „Schweizer Realitätsartikel“. Es seien „Erinnerungen an die Kindheit und Heimatlandschaft des Erzählers und Protagonisten“, was zugleich mit der Funktion einer „nostalgischen, leidvollen Rückbesinnung“ in Verbindung stehe.¹¹⁴ Lehnert 1998 verbindet Raumerfahrung, Sprache und Erinnerung miteinander:

„Zwischen der Landschaft am Fuße des Demawend und der erinnerten Kindheit läuft in schnellen Bildern ein stummer Film der einzelnen Lebens- und Reisestationen ab. Nur selten wird einer Figur Stimme verliehen, vielmehr ergibt sich eine Melodie aus den Namen besuchter Städte.“¹¹⁵ (Lehnert 1998, 114)

Die literarischen Figuren richteten, von den gegenwärtigen Ereignissen enttäuscht, ihren Blick zurück und beschwören in „endlosen Wiederholungen eine Vergangenheit, die rückwirkend als glücklich erkannt oder erinnert wird“ (Lehnert 1998, 110), obwohl sie wissen, „daß das Sehnen nach diesem Ort nie mehr mit der Wirklichkeit konfrontiert werden kann.“ (Lehnert 1998, 112):

„Das Nicht-Sehen-Können verhindert eine Entwicklung und befördert ein Festhalten und die Orientierung am Vergangenen. In beiden Büchern tragen die Protagonisten an einer Last der Vergangenheit und scheitern allesamt an versäumter Auseinandersetzung mit dieser und unterlassener Trauerarbeit.“ (Lehnert 1998, 116)

¹¹³ In der Psychoanalyse ist Erinnerung unabdingbarer Bestandteil einer Psychotherapie. Schon bei Freud nahmen Gespräche den Großteil der Behandlung ein und er selbst machte eine Selbstanalyse in Form von Tagebuchaufzeichnungen. Freud erläuterte seine Methoden oft mithilfe archaischer Metaphern (vgl. Kapitel 2.2.3.1.1.).

¹¹⁴ Lehnert weist auf den seltsamen Umstand hin, dass in den erinnerten Bildern auffälligerweise keine Personen anwesend sind.

¹¹⁵ Und weiter heißt es: „Namen, Farben und kurze Bilder werden genannt, eine Beschreibung kann oberflächlicher kaum sein. Unter der Flut der Namen erstickt beim Lesen die Aufmerksamkeit, alle Orte werden zu einem, gefüllt mit Requisiten aus den Märchen Tausendundeiner Nacht. A.S. befördert durch das durch die Wahl ihrer Worte. Die Ich-Erzählerin, um genaue Erinnerung der bereisten Orte bemüht, kann diese nicht mehr klar von Träumen trennen. Im gleichen Moment nimmt sie Realität vorweg, indem sie Namen mit Bildern besetzt und sie zum Hort ihrer Sehnsucht macht. Die Vorwegnahme vielleicht ist Ursache für die Flüchtigkeit ihrer Erinnerungen, denn Reisen wird so nur zur Suche nach dem Selbst, der Sicherheit des inneren Bildes.“ (Lehnert 1998, 114)

Henke glaubt 2005, 140ff. in A.S. Werk Hinweise auf „Verschüttetes“ zu finden, sowie Transformationen von Organischem zu Anorganischem, von Erlebtem zu Schrift oder Bild. Dies seien Zeichen eines Erzählprozesses, der einherginge mit Vergessen, Verlust und Mortifizierung und somit den Zusammenhang von Fremde und Entfremdung symbolisiere. Namen gehörten dabei wie die Fotografie zu einer Hinweis-Sprache:

„Als fremde Namen lassen sie sich nicht in einen kulturellen Diskurs überführen, sondern bleiben magische Zeichen [...]. In der Häufung sind diese suggestiven Namen, die sich wie Chiffren über die lebendige Landschaft legen, aber auch Ausdruck des Unbewältigten, jener undurchdringbaren Fremdheit Vorderasiens.“ (Henke 2005, 142)

1.6.1.6. Krisen: Sinn-, Sprach- und Identitätskrise

Grete/Müller 1989, 55 meinen bei A.S. tauchten v.a. im Orient grundlegende Fragen auf: „Wohin gehen wir? Was ist unser Ziel?“ Sie sei jedoch zeitlebens nicht zu einem Bruch mit den bürgerlichen Normen fähig gewesen, „und mitten unter denen, die außerhalb der Norm ein eher bitteres Dasein fristen, träumt sie in mystisch anmutender Weise von einer organischen Umgestaltung der mitgegebenen Werte und pocht auf Loyalität.“

Georgiadou 1995 verbindet die Sinnkrise von A.S. mit der „religiösen“ Krise, die auch andere empfindsame Zeitgenossen erfasste, wobei die Krise eine v. a. moralische gewesen sei:

„Die Vernunft, die im Zuge der Säkularisierung für die ‚Entgötterung der Welt‘ gesorgt hatte und die nun an die Stelle einer metaphysischen Instanz getreten war, hatte versagt. [...] Die Jugendlichen der Nachkriegszeit empfinden auch ein tiefes Mißtrauen gegenüber den elterlichen Normen und das Bedürfnis nach einer neuen transzendentalen Instanz.“ (Georgiadou 1995, 49f.)

A.S.s literarische Figuren, die ‚die Not der Zeit‘ erkannt hätten, werden zu Gottsuchenden und das einsame Leben werde als der Weg zum Göttlichen beschrieben und die Einsamkeit als Zeichen des Göttlichen selbst verstanden:

„sie zeigt sich an der deutschen Romantik geschult, wenn sie die Natur zum einzigen Ort erklärt, an dem sich Gott noch offenbart. Einsam und ruhelos durchwandern diese ätherischen Jugendlichen mit dem Aussehen von Seraphen die Welt. Einsam bis zu dem Moment, als sie die zerbrechlichen Züge der eigenen Physis im Antlitz eines anderen Menschen widergespiegelt finden.“ (Georgiadou 1995, 51)

Lerner 1998, 165 beschreibt, wie A.S. geographisch, kulturell und psychisch – durch Zuflucht in Drogen („verbotene Magie“) – Grenzen überschritten habe. In ihrem Werk fänden sich Parallelen von innerer Suchbewegung und äußerer Reisebewegung, d. h. die Rastlosigkeit und unausgesetzte Suche entspreche einer inne-

ren Ortlosigkeit¹¹⁶. Der Zusammenhang zwischen „Gehen und Schreiben“ und „Gehen und Erinnern“ sei an den Orient gebunden. A.S. beschreibe das fragile Gleichgewicht zwischen Begrenzung und notwendiger Bewegung durch Bilder, die mit dem Begriff Grenze zusammenhängen, damit sich das suchende und mitunter orientierungslos umherirrende Ich nicht verliert und auflöst.

Perret schreibt 2000, 156 in Afghanistan, wo A.S. traumatisch-kathartisch und apokalyptisch anmutende Erfahrungen gemacht habe, sei der Einbruch eines neuen, mit der westlichen Technik zusammenhängenden Lebensstils von A.S. als bitter und vernichtend empfunden worden.¹¹⁷ Auf der Reise habe A.S. eine unbeschreibliche „Sehnsucht nach dem Absoluten“ getrieben: „Immer wieder scheinen sich in der Abgeschiedenheit und in diesem radikalen Zurückgeworfensein auf sich selbst die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Vision zu verwischen.“

Grente/Müller 1989 betonen die Bedeutung des Schreibens für A.S. anhand ihrer Aussage „Ich lebe nur, wenn ich schreibe“. In der Gesellschaft der Worte sei die Einsamkeit aufgehoben und das Glück in greifbare Nähe gerückt. Ihren erfolgreichen Versuch, sich in der Sprache zu verlieren, schildern sie so:

„Was ihr dabei eigentlich Vergnügen bereite, war, sich an den Worten zu berauschen, indem sie sie vibrieren ließ, mit ihren Farben und Klang spielte, die Konsonanten zu einer Melodie verwob. [...] Tatsächlich liest sich ihr letzter Text wie ein musikalisches Gedicht, doch über dem Rhythmus der Worte geht der Sinn verloren. Mit verzweifelter Anstrengung versucht Annemarie, dem Leben die letzten Geheimnisse zu entreißen, um sie verdichtet auf das Papier zu setzen. Es muß doch einen Satz geben, ein Wort, das alles sagt und erklärt. Der Schlüssel zu dem, was sie erlebt und erlitten hat, muß sich doch finden lassen.“ (Grente/Müller 1989, 247)

Perret 2000, 158f. glaubt, A.S. habe gewusst, dass nur das Reden und das Schreiben der totenähnlichen Erstarrung Einhalt gebieten konnte. Er fragt jedoch, wie sie den Zweifel an der Sprache habe zerstreuen können und traumatische und komplizierte Vorgänge habe beschreiben sollen. In GT führt der Zweifel dazu, dass man schließlich nicht mehr zwischen Erinnerungen an besuchten Örtlichkeiten und deren sprachlicher Evokation (Aufreihung von Namen) unterscheiden kann und der „Gehalt der Namen“, ihr „Klang“ und ihre „Farbe“ werden als andere, geheimnisvolle Wirklichkeit wahrgenommen.¹¹⁸

¹¹⁶ Eine weitere „Ortlosigkeit“ fände sich auch hinsichtlich der (Geschlechts-)Identität, die in A.S. Werk als illusionäres Konstrukt entlarvt wird.

¹¹⁷ Und das, obwohl A.S. und Ella Maillart für die Beschreibung und Dokumentation ihrer Reise modernste technische Mittel verwendeten. Vgl. auch die DVD-Sammlung *Reise nach Kafiristan*.

¹¹⁸ In seinem editorischen Nachtrag schreibt Perret 2000, 171f.: „In dieser scheinbaren Inkonsistenz [der Namenorthographie; K.S.] verbirgt sich nicht nur eine historisch bedingte Verunsicherung über die ‚richtige‘ Schreibweise von Ortsnamen in einem fremdem Kontinent, sondern auch

D'Agostini schreibt 2005, 124 A.S. versuche durch die Sprache dem Verhältnis des Ich zur Welt einen Sinn zu geben. In ihrem Werk fände sich eine Sinnsuche, die zwischen Benennungsversuchen und Sprachlosigkeit schwanke: sie greife Figuren, Wörter, Sätze, Bilder wiederholt auf und unterziehe sie verschiedenen Verschiebungen und Metamorphosen.

Schlieker 2003, 167 glaubt, in Jerusalem, wo es sich als Wiege des Christentums um ein Stück eigener Kultur handelte, offenbare sich für A.S. der Zweifel an der Realität als konstituierendes Element ihrer Fremdwahrnehmung. „Sie stellt die authentische, absolute Erlebbarkeit in Frage und thematisiert damit das Problem der relativierenden Vor-Einstellung durch Historie, Geistesgeschichte, Mythen und Phantasie.“ Schlieker sieht in A.S. Beschreibungen einen Hinweis auf die eigene, möglicherweise zwiespältige Haltung zum Glauben. Die Autorin spare dieses Thema im allgemeinen aus ihrem Werk aus, stelle jedoch – im Zusammenhang mit der Situation der Juden in Palästina – fest: „welcher zivilisierte Mensch könnte sich ohne Bedenken in ein Land versetzten lassen [...], mit dem ihn keine Erinnerung, verbindet, keine Herkunft, kein Kult, keine Historie und Legende, kein Zeichen des Namens und der Sprache?“ (WiV, 81)

Mayer 2005, 75 findet in FuB keine konsequente Kritik am westlichen Subjekt- und Identitätskonzept, v. a. nicht dort, wo christlich-religiöse Elemente eingeflochten werden:

„Vielfach wird die Möglichkeit eines kohärenten, sich selbst durchschauenden Subjekts zwar problematisiert. Ein Zustand des Nicht-mit-sich-selbst-identisch-Seins erscheint jedoch als unlebbar oder zumindest qualvoll. Allerdings könnte gerade dieses explizit Leidvolle auch als ein Plädoyer gegen den Identitätszwang interpretiert werden.“

1.6.2. Motive und literarische Vorbilder

In der Forschungsliteratur heißt es oft, A.S. habe in ihren Werken das ‚verlorene Paradies‘ gesucht. Dieses Paradies wird oft mit ihrer Kindheit (auf Bocken) gleichgesetzt, weshalb die paradiesischen Erinnerungsbilder an die Schweizer Landschaft angelehnt seien.¹¹⁹ Wanner 1997, 5 verbindet das Paradies mit dem Motiv des Ta-

ein Vorgang, der für den Schreibprozess der Autorin charakteristisch ist: die Verführung durch fremdartig klingende Namen.“

¹¹⁹ Auch Perret 1989 glaubt, dass die Texte von A.S. durch Heimweh-Stimmung und Melancholie geprägt seien. Eine ähnliche – allerdings biographische – Verbindung von Heimat und Melancholie findet sich bei Lehnert 1998, 116: „Die Verdrängung und Bindung an die Heimat wird durch ein Gefühl der Melancholie eingeholt, die auf tatsächliche Abhängigkeit und den unverarbeiteten Verlust hinweist.“

les in GT, welches sich am „Ende der Welt“ befände und somit ein verlorenes Paradies darstelle. Das Tal sei aus Märchen, Sagen und geheimnisvollen Geschichten bekannt, nämlich als glückliches und zugleich verwünschtes Tal. Er meint, A.S. habe diese „Paradiese, die unserem Gedächtnis entfallen sind“ gesucht. Linsmayer 1988, 132f. verknüpft das Motiv des verlorenen Paradieses mit dem Thema Einsamkeit, zu deren Überwindung sich A.S. auf die Suche nach dem Paradies begeben habe.

Perret 1987b, 14 nennt ein – seit A.S.s Persienreisen – sehr ambivalentes Motiv: das „schwebende Glück“ von magischen Bildern der Welt, welches auch die Einsamkeit des Menschen zeige, wobei die Verlorenheit umso größer sei, je näher dieses dem Mysterium des Lebens ist. Nach Grente/Müller 1989, 49 pflege A.S. eine „Tugend der spirituellen Leidenschaft“, indem sich folgender Widerspruch fände: „einerseits ist die Einsamkeit unser aller Los, doch andererseits sehnen wir uns mit aller Kraft danach zu kommunizieren, uns mit Leib und Seele einem anderen zu verschreiben und ganz mit ihm zu verschmelzen.“ Linsmayer 1988, 122 sieht in GT ein ergreifendes Klagelied auf die Verlorenheit und existentielle Not des seinen Wurzeln entfremdeten modernen Menschen. Auch für Fleischmann 1988, 201 sind Einsamkeit und Tod die zentralen Elemente in A.S.s Werk und das Lahrtal sei das Symbol und Inbegriff absoluter Einsamkeit.

Grente/Müller 1989 glauben, dass sich Leben und Werk von A.S. ständig zwischen zwei extremen und unvereinbaren Positionen bewege: zwischen Einsamkeit und Gemeinschaft, Geselligkeit und Rückzug. A.S. sei so Beispiel einer zerrissenen Generation:¹²⁰

„Die Werte, die die ‚Alten‘ verteidigten – jene Werte, die zum ersten Weltkrieg geführt hatten –, lehnten sie ab, doch zugleich litten sie zutiefst unter dem Fehlen neuer Ideale. Eben diese tiefe Verwirrung, diese verzweifelte Suche nach einem Ziel, nach einem ‚Sinn‘, kommt in Klaus’ und Annemaries Werken zum Ausdruck.“ (Grente/Müller 1989, 94f.)

Für Grente/Müller 1989 liegt auf den persischen Eindrücken A.S.s ein Schleier ‚Melancholie‘: „Doch meistens sind die Orte eher beängstigende Mondlandschaften, die in fahles Licht getaucht sind, unwirklich anmutende Visionen geologischer Strukturen“ (Grente/Müller 1989, 117). Die von A.S. geschilderten geographischen

¹²⁰ Ganz ähnlich äußert sich auch Vilas-Boas 1995. Er will zeigen, dass A.S.s Texte von einer „Spaltung, von einer zerrissenen Seele“ zeugen: „Sie wankt zwischen den Polen: Weggehen – Zurückbleiben, Einsamkeit – Gemeinschaft, Mutter – anders denkende Freunde (und besonders Freundinnen).“ (Vilas-Boas 1995, 345) Am wichtigsten erscheint Vilas-Boas die Beziehung der Autorin zur Landschaft zu sein, in der er unterschiedliche „semantische Felder“ ausmacht, „die mit ‚Schweigen‘, ‚Einsamkeit‘, ‚Zeit‘, ‚Wüsten‘, ‚Bergen‘ zu tun haben.“ Diese zeugten vom inneren Erlebnis der Landschaft (Vilas-Boas 1995, 346f.).

Linien bezeichneten wiederholte Fluchtversuche, „die mit einer verzweifelten Regelmäßigkeit am Ausgangspunkt enden“ und an „[r]auschhafte Aufbrüche ins Nichts“ erinnern (Grente/Müller 1989, 167).

Für Perret 1995, 139f. ist TiP „Spiegel und Sinnbild für die existentielle Verlorenheit des modernen Menschen“: das ‚Unpersönliche‘ an dem Tagebuch sei die äußere Leere des Tals, die mit dem Ich-Verlust der Erzählerin zusammenträfe. Diese Entfremdung äußere sich auch in einigen Motiven, wie dem Engel, der „zugleich nah und fern“ sei. Die „bodenlose Suche nach sich selbst“ verwirre sogar den Leser. Georgiadou 1995 ist der Meinung, Einsamkeit als leidvolle Größe sei paradigmatisch für A.S. und eine Voraussetzung für deren Annäherung an die hohe geistige Welt, nach der sie strebe (Georgiadou 1995, 29). Einsamkeit als zentrale Erfahrung der Moderne sei ein zentrales Motiv in ihrem Leben und ihrem schriftstellerischen Werk (Georgiadou 1995, 34). Die melancholische Stimmung sei ebenfalls charakteristisch für ihr literarisches Werk: „Trauer, Schmerz, Einsamkeit bleiben der Nährboden ihrer Literatur.“ (Georgiadou 1995, 69)

Henke 1998 vermutet, dass gerade aus der Unverbundenheit einer Schweizer Autorin mit einem (nationalen) literarischen Diskurs heraus ein Zug ins Melancholisch-Vergebliche entstehe, in dem das Schreiben in die Nähe von Verwilderung und Wahnsinn gerate (Henke 1998, 132). In A.S.s Werk sei der Selbstverlust – „eine Grenzerfahrung mit der Möglichkeit, sich zu verlieren, nicht mehr Mensch zu sein“ – der Fluchtpunkt und *point of no return* (Henke 1998, 135), der kaum schriftlich (schriftstellerisch) zu bewerkstelligen sei.

Campanile 1998 sieht in der Einsamkeit gleichzeitig Ursache und Folge. A.S.s Texte handelten von unbewältigter Fremde (vgl. die Metapher des Irrwegs)¹²¹, aber „sich eins mit der Welt zu fühlen, wäre die Bedingung, nirgendwo mehr Fremdheit erfahren zu müssen.“ (Campanile 1998, 96) Sie meint auch, dass sich A.S. nicht mehr auf die subjektive Wahrnehmung habe verlassen wollen, und deshalb mochte sie keine Landkarten, die für sie die vorgeformte Realität waren, die sich dem Einzelnen aber entzöge (ebd.). Außerdem finde eine Entfremdung von der eigenen Sprache statt: „Die Sprache in der Fremde wird dem Menschen selbst fremd.“ (Campanile 1998, 101) Ihre literarischen Bilder der Fremde evozieren zunehmende Einsamkeit, Todesangst und Todessehnsucht. Als Metapher werden sie zumeist als

¹²¹ Wobei sich die Wahrnehmung der Fremde in der Sphäre des Unbewussten abspiele (Campanile 1998, 103).

Naturkatastrophen, große Hitze und Krankheit geschildert. Die Krankheit habe oft im Klima ihren Ursprung.¹²²

Lehnert 1998, 108 schreibt, dass der Generation von A.S. sichere Identifizierungsmuster fehlten und Identität immer mehr mit der Erarbeitung eines eigenen Lebensweges einher ging, wobei die Chance der Selbstbestimmung als Bedrohung erschien: „Die Suche nach der Identität ist zum Problem geworden“, denn „die Grenzen zwischen Eigenem und Fremdem verläuft nicht vor oder außerhalb der Menschen, sondern mitten durch sie und ist nicht mehr genau zu bestimmen.“ Auch Rohlf 2002, 322 spricht vom Identitätsverlust der Erzählerfigur in GT: Die Identität der Figur verschwimme, es käme zu Entgrenzungszuständen, das Ich drohe verloren zu gehen. Schließlich habe sich das Ich subversiv gegenüber einer moralisierenden Ordnung deterritorialisert. Dabei gerate es an die Grenzen des Scheiterns und des Verstummens: jenseits der praktischen Ordnung der Dinge liegen Zustände, die das Ich, hin und her gerissen zwischen Entzücken und Entsetzen, nicht in Worte fassen könne. Die Gebirgslandschaft als „Weltende-Kulisse“ markiere dabei den Endpunkt der im Roman geschilderten Bewegungen und Aufbrüche.¹²³

Für Fähnders 2005c, 51 markiert „Traurigkeit“ eine durchgängige Disposition der Erzählerin und Autorin, wobei Trauer aus der besonderen Fremderfahrung herausrage. Traurigkeit ist für Fähnders in zahlreichen Reisetexten der A.S. ein Leitmotiv. Zur Wiederentdeckung von A.S. meinen Fähnders und Rohlf, A.S. sei zu einer tragischen, heimatlosen Heldin geworden und wiederkehrende Rezeptionsmotive ihres Werkes seien dabei Einsamkeit, Trauer, Labilität und Entrücktheit.

Perret 1989, 227f. weist darauf hin, dass der Handlungsort Orient eine bedeutende Rolle für die Erzählungen aus BdR spielt: für die Sachlichkeit der Erzählungen aus BdR sei wichtig, dass sie „in einem von Legenden und Mythen geradezu wimmelndem geographischen Raum spielen: im Orient.“ Allerdings habe A.S. nicht wie sonst in der abendländischen Literatur üblich, den Orient als Märchen- und Abenteuerwelt gestaltet und die Einheimischen figurierten bei ihr lediglich als Staffage. Dagegen äußert sich Schlieker 2003, 168 die Autorin reproduziere (im Hinblick auf die Menschen) die zentralen Klischees des orientalischen Lebens: Kara-

¹²² Z. B. tropische Fieberanfalle, Malaria oder von der Luftfeuchtigkeit verursachte Atemwegserkrankungen (Campanile 1998, 103f.).

¹²³ Rohlf 2005, 88 erkennt auch in der Figur Carl Eduard aus Fno einen Reflex auf die Krise des Subjekts zu Beginn des 20. Jh.s. Diese Figur sei eine radikale Variante der Ort- und Heimatlosigkeit, die an dem Versuch scheitere, die Familientradition fortzusetzen.

wanen, Opium und religiöser Fanatismus. Bei A.S. erscheine der willensschwache, reaktionäre, realitätsferne und genussüchtige Orientale als normativen Gegensatz zum fortschrittlichen, zielstrebigen und disziplinierten Europäer. Vilas-Boas 1995, 349f. sieht die Europäer bei A.S. nicht einheitlich dargestellt. Für ihn sind „zwei verunsichernde Elemente“ entscheidend: „Orient und Westen werden einander als fremd gegenübergestellt“. Verschiedene Protagonisten seien heimatlos und hätten alle Illusionen verloren. Obwohl sie „stark europageprägt sind“ quäle sie eine „Europamüdigkeit“. Zusammenfassend ließe sich bezüglich der Erzählsammlung sagen: „Traum und Wirklichkeit, Flucht und Zurückreisen, Europa und Persien: zwischen diesen und anderen Polen geht es in diesen Dialogen hin und her. Hinter die persischen Geheimnisse kommt man auch hier nicht.“

Karrenbrock 2005, 101 äußert sich allgemeiner zum Thema Orient. Sie sieht das besondere Interesse von A.S. in dem „Ursprungsmythos“ des Orients, was sie mit zeitgenössischen Entwicklungen verbindet: „die zeitgenössischen archäologischen Ausgrabungen [hatten] die kulturwissenschaftliche Aufmerksamkeit insbesondere auf den 'alten Orient' gelenkt: Er kam konkret faßbar als 'Wiege des Abendlands' in den Blick.“ Der Orient habe schon vorher als „Projektionsfläche für (europäische) Gesellschaftsutopien und individualistische Aussteigerphantasien“ gedient.

Perret 1995, 138 legt dar, wie Persien von A.S. als „archaische und elementare (Wüsten-)Landschaft“ dargestellt wird. Ein häufiges bei A.S. zu findendes Motiv sei der persische Jüngling. Für Perret ist es der „Qeis“ der persischen Legende, der dadurch zum Dichter wird, dass er verrückt („Madschun“) wird: „Wahnsinn und Dichtertum entspringen wie ein dunkler und ein heller Strahl derselben Quelle, sind Ausdruck der gleichen Verfremdung der Seele.“ (zit. n. Gelpke¹²⁴).

Oft wird im Zusammenhang mit der Bedeutung Persiens für A.S.s Werk, auf die orientalischen Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* hingewiesen.¹²⁵

Fähnders 2005c, 55 konzentriert sich in seiner A.S.-Forschung insbesondere auf literarische Vorbilder der Autorin. So greift er auf das vom schweizerischen Literaturwissenschaftler und Lehrer A.S.s Faesi formulierte ‚Dreigestirn‘ (Nietzsche,

¹²⁴ R. Gelpke: "Ewiges Morgenland. Nachdichtungen orientalischer Poesie und Prosa aus arabischen und persischen Originaltexten. Basel 1982, S. 9.

¹²⁵ Etwa Bischoff 1998, 49 schreibt *Tausendundeine Nacht* habe spätestens seit Anfang des 19. Jhs. das Interesse am Orient geweckt und auch in A.S.s Werken fänden sich literarische Vorbilder der Sehnsucht nach dem Orient.

George, Spitteler) zurück: A.S. sei freilich durchaus ‚modern‘¹²⁶ und ‚zeitgemäß‘, nicht im Sinne der Klassischen Moderne dieses ‚Dreigestirns‘, „sondern im Sinne avancierter ästhetischer Positionen und Schreibweisen der Zwanziger Jahre“.¹²⁷

Häufig werden im Zusammenhang mit A.S.s Werk Rilke und Chamissos *Peter Schlemihl* herangezogen. So schreiben Grente/Müller 1989, 118 A.S. vergleiche ihre Erleichterung mit der Peter Schlemihls, als er seinen Schatten wiederentdeckt. D’Agostini 2005, 124f. findet Spuren von Hölderlin und *Peter Schlemihl* in A.S.s Werk als Hinweis auf die Erkenntniskrise, „eine Krise, die sich im Laufe der Moderne entwickelt hat und die gleichzeitig im Zeichen einer Utopie steht“. Die Utopie entwickle sich „zur Wahnutopie, zur Dystopie, zum Utopieverlust“. Diese Dynamik von Utopie – Utopieverlust bzw. Erkenntnismöglichkeiten – und der Erkenntniszerfall in den literarischen Schriften A.S.s würden sich besonders anhand der Figur von Peter Schlemihl und seiner Schattenlosigkeit zeigen. Bei WiV ähnele der Eingang eines Tals bei der Durchquerung, dem Tod des dantesken Infernos¹²⁸:

„Den eigenen Schatten am Talausgang wiederzufinden heißt, daß man noch am Leben ist, daß man die Hölle heil überstanden hat, daß der Leib Schatten wirft.“ (D’Agostini 2005, 128)

Oftmals rekurren die Schwarzenbach-Interpreten auch allgemeiner auf den Einfluss der deutschen Romantik auf A.S. Die Romantik spiegelt sich in A.S.s Werk allerdings v. a. über die Neuromantik (vgl. den Einfluss Rilkes): „A.S. greift mit diesen fragilen, unsicheren, seraphisch reinen Gottsuchern das ästhetischen Jugendbild der geistesaristokratischen Literatur auf, das ihr zeitlebens auch privat als Vorlage dient.“ (Georgiadou 1995, 52)

Zudem wird das Märchenhafte in A.S.s Werken betont, was häufig mit der biblischen Sprache verbunden wird: so z. B. bei Bischoff 1998, die meint, in *Ruth* fänden sich alttestamentarische Anspielungen, obwohl die Naturschilderungen in *Ruth* eher auf vertraute Bilder der alpinen Heimatwelt zurückgreifen würden, wobei an diesen Bildern etwas Märchenhaftes haften würde. Auch Fähnders 2005c, 54 meint, dass A.S. trotz ihrer biblischen und märchenhaften Anverwandlungen als ‚modern‘ und ‚zeitgemäß‘ zu nennen sei.

¹²⁶ So auch schon Perret 1987 und 1988 in Bezug auf LN: die leicht morbide Stimmung mit ihren melancholischen und egozentrischen Figuren mute modern an. Modern sei auch die Sprache. Vilas-Boas 1996, 243 beschreibt die „[r]omantische, melancholische Haltung“ in LN.

¹²⁷ Fähnders sieht A.S. Vorlagen v.a. in den literarischen Experimenten der Weimarer Republik und amerikanischen Literatur, weniger in der Schweizer Literatur (Faesi).

¹²⁸ Auf Dante hatte zuvor schon Perret 2000, 156 in ähnlicher Weise hingewiesen: A.S. spiele auf Dantes *Göttliche Komödie* an: „sie empfindet sich als ruhelose Wandernde, von einer Hölle zur anderen (eventuell durch Selbsterforschung und – geißelung) um zum Paradies zu gelangen.“

Biblische Anspielungen entdeckte man vor allem im Spätwerk von A.S. Grenthe/Müller 1989, 247 finden biblische Motive in A.S.s Afrikaarbeiten:

„Mit der Absicht, den ersten Teil umzuarbeiten, setzt sie sich ein zweites Mal an ihren Roman ‚Das Wunder des Baumes‘. Doch der Text, der dabei entsteht, entfernt sich bald von der afrikanischen Vorlage und wird zu einem ‚vielstimmigen, dunklen Gebet‘ ohne Anfang und Ende. Die Bilder, die sich von Zeile zu Zeile jagen und welche A.S. in eine archaisch-biblische Sprache faßt, überlagern sich bis zur Unkenntlichkeit.“

Schlieker 2003, 165 meint, A.S. habe die Grenzüberschreitungen durch christlich-mythische Bilder versinnbildlicht.

Perret 2000, 158 schreibt, A.S. habe einen mythischen Hintergrund (Steppen und Wüsten) geschaffen, welcher mit arkadischen Landschaftsbildern ausgestattet werde, die an Heimat erinnern. „So erhält in der extremen Fremde das traumhafte Sehnsuchtsbild fast wieder vertraute Züge.“

2. Analyse

2.1. ‚Mythos‘ als literaturwissenschaftliche Kategorie¹²⁹

Einer Analyse der mythischen Strukturen in A.S.s literarischen Werken wäre eine Definition des Begriffs ‚Mythos‘ voranzustellen. Die Diskussion um eine solche Begriffsbestimmung ist jedoch sehr breit gefächert, uneinheitlich und z. T. widersprüchlich. Rössner erwähnt in Bezug auf den Entwurf einer Mythosdefinition eine „Begriffsverwirrung“, die es schwer mache, „eine klärende und auch nur vorläufig gültige Definition zu finden“ (Rössner 1988, 18). Er meint, dass viele Arbeiten zum Mythosbegriff eine Definition desselben vermeiden oder sie sogar „explizit für unmöglich“ erklären (ebd.).¹³⁰

Viele literaturwissenschaftliche Ansätze betrachten den Mythos als „spezifisches Motiv- und ‚Stoffreservoir‘ der Dichtung“ (Kobbe 1973, 14). Der Mythos gilt dann als „bestimmte[r] Typus überlieferter Erzählungen“, d. h. die Mythe ist eine erzählerische Einheit. Meist werden einzelne Aspekte des Mythos unterstrichen, wie etwa handelndes Personal, programmatische Sinnggebung, Versuch der Welterklärung, Arbeit an der Weltbewältigung, Darstellungsweise (Rössner 1988, 20)¹³¹.

Rössner verwendet einen anthropologisch-ethnologischen Begriff des Mythischen „als Form der menschlichen Wirklichkeitserfassung“ (Rössner 1988, 18f.). Er folgt damit weitestgehend der Auffassung Ernst Cassirers, der den Mythos als eine ‚symbolische Form‘¹³² untersucht (vgl. ECW XI, 1-15). Rössner geht es um Aspekte mythisch-magischen Bewusstseins, das Mythische als Bewusstseinsstrom, d. h. Mythos als Denk- und Erzählform.¹³³

¹²⁹ In diesem Teil meiner Arbeit stütze ich mich auf die Ergebnisse von Rössners (1988) *Auf der Suche nach dem Paradies*, der zentrale Kategorien des mythischen Bewusstseins benennt und beschreibt, die auch für die literarischen Arbeiten von A.S. relevant sind.

¹³⁰ Zum Mythischen als Kategorie in der Literaturwissenschaft schreibt Rössner 1988, 30: „So ist das Mythische [als poetologisches Konzept; K.S.] zwar stets als der Literatur zugehörig empfunden worden; wird der Begriff jedoch in literaturwissenschaftlichen Aussagen verwendet, so hat er meist keinen klar definierten Inhalt und bezeichnet am ehesten den Bereich des ‚Unnennbaren‘ am literarischen Werk, wenn nicht einfach ein thematischer Bezug auf eine Mythe der griechischen Mythologie gemeint ist.“

¹³¹ Die Darstellungsweise des Mythos wird oft mit den Begriffen allegorisch, symbolisch oder allgemein als „Bildwelt“ beschrieben (vgl. Rössner 1988, 20).

¹³² Cassirer stellt die ‚symbolischen Formen‘ in den Zusammenhang seiner Erkenntnistheorie (vgl. vgl. ECW XI, 1-15, insbes. 9).

¹³³ Die Mythologie ist in diesem Sinne eine Ausdrucks-, Denk- und Lebensform und nicht nur ein zusammenhängendes System von Einzelmythen als Erzählung oder Stoffkomplex (vgl. Rössner 1988, 21). In der vorliegenden Arbeit möchte ich mythische Strukturen in literarischen Werken von A.S. untersuchen. Ich habe also nicht den Anspruch, ein komplexes mythologisches (Denk-)System

Rössner grenzt den Begriff des ‚Mythos‘ von anderen Begriffen ab, die auch für das literarische Werk von A.S. bedeutsam sind: ‚Religion‘, ‚Magie‘, ‚Mystik‘ und ‚Irrationalismus‘.

Religion wird oft dem Mythosbegriff gegenübergestellt: Religion wird verstanden als eine spätere, aus dem Mythos durch Distanzgewinnung, Rationalisierung und Subjekt-Objekt-Trennung hervorgegangene Bewusstseinsform, die durch eine nicht mehr flexible, nicht mehr dem mythischen Transformationsgesetz unterliegende Dogmatik geprägt ist (vgl. Rössner 1988, 21).

Zur Unterscheidung zwischen Magie und Religion schreibt Rössner 1988, 27:

„Magie wird als individuelle, antisoziale und egozentrische Handlung des Herrschaftsanspruches über die Natur gesehen, während an der Religion zum einen ihre soziale Komponente, zum anderen die Haltung der Demut und der Bitte gegenüber der Gottheit betont wird.“¹³⁴

Das Magische wird – im Gegensatz zum Mythos – mehr mit einer bestimmten Praxis als mit einer Bewusstseinsstruktur assoziiert: die ‚Mythe‘ (als Erzählung) stellt eine ‚Geschichte‘ mit bestimmter sozialer Funktion dar, die ‚Magie‘ bezeichnet jedoch ein praktisches, gegenwärtiges ‚Handeln‘ (vgl. Rössner 1988, 27ff.).

Unter Mystik versteht man gemeinhin ein außergewöhnliches Einzelerleben, insbesondere eine Suche nach dem Ursprung als Rückkehr in die Sphäre des Mythos, in der es zu einer ‚mythischen Einheit‘ mit der Gottheit kommt. In der traditionellen Bestimmung der Mystik

„wird auf die Realpräsenz Gottes, auf die Geringschätzung der diesseitigen Welt, auf die Vereinzelung des Mystikers, in der die ekstatische Schau erlebt wird, auf die Rolle der Liebe, die im ‚Durchdrungenwerden durch den Bräutigam‘ durchaus erotisch empfunden wird, auf die Todessehnsucht und schließlich auf das ‚Gott-Werden‘ des Mystikers verwiesen.“ (Rössner 1988, 22).

Ebendies findet sich auch im Mythos: „dort wird wesentlich auf das Gemeinschaftserleben (im Ritus), auf die Einheit mit Natur und Kosmos (die als Einheit mit dem Diesseits gesehen wird) und auf das Leben als Teilhabe am universalen, kosmischen Leben abgestellt.“ (Rössner 1988, 23) Neben den bereits genannten Übereinstimmungen zwischen Mythos und Mystik, gibt es weitere, nämlich: Ent-

von A.S.s Werk zu konstruieren – falls es ein solches geben sollte -, sondern greife beispielhaft einzelne Aspekte auf, um zu zeigen, dass sich in TiP und GT zumindest (mythische) Ansätze zu einer Mythologie finden lassen.

¹³⁴ Malinowski schreibt zur wechselseitigen Belebung von Mythos und Magie als mythisch-magisches Kontinuum: „So ist der Mythos kein totes Produkt vergangener Zeiten, das nur als wertloses Märchen überlebt. Er ist eine lebendige Kraft, die ständig neue Phänomene hervorbringt und ständig die Magie aufs neue bezeugt. Magie bewegt sich im Glanz der vergangenen Tradition, aber sie schafft die Atmosphäre des sich immer neu bildenden Mythos.“ (Malinowski 1973, hier zitiert nach: Petzold 1978, 84-108, Zitat 99.)

grenzung und Ich-Verlust und das ekstatische Erlebnis durch Aufhebung der Raum- und Zeitgrenzen.

Der Begriff des Mythos wird oft synonym für die Wörter Fiktion, Subjektivismus und Irrationalismus benutzt und im Anschluss daran dem Logos bzw. der Ratio gegenübergestellt. Der Mythos wird als etwas Nicht- oder Wider-Vernünftiges, bzw. als Nicht-Logos und damit als a-rational bezeichnet. Dagegen betonen Ethnologen und Anthropologen, die Rationalität des mythischen Bewusstseins. Nach ethnologisch-anthropologischen Kriterien kommt es, vom Standpunkt einer naturrechtlichen Vernunft heraus, gerade nicht zur Darstellung der Vernunftlosigkeit des mythischen Denkens, sondern – im Sinne einer Zivilisationskritik – zur Kritik an den Irrationalismen der Zivilisation. So gibt man schließlich den „Unvernunft“-Standpunkt zugunsten einer Differenzierung der Vernunft, bzw. der Logik, auf. Der Mythos ist in diesem Sinne Ausdruck einer anderen Verwendung der Vernunft, eine andere Grundkategorie des Denkens (vgl. Rössner 1988, 23-27).

Rössner behandelt darüber hinaus den Umgang des mythischen Bewusstseins mit ‚Sprache‘, ‚Raum-Zeit‘, ‚Kausalität‘ und ‚kosmischer Einheit‘.

Ich werde den ‚Raum-Zeit‘ in Kapitel 2.2.2. behandeln und in diesem Zusammenhang die Mythostheorie von Ernst Cassirer vorstellen, welcher in seiner Arbeit ‚Mythisches Denken‘ explizit auf Raum- und Zeitstrukturen im Mythos eingeht. Die Aspekte ‚Sprache‘, ‚Kausalität‘ und ‚kosmische Einheit‘ betrachte ich in Kapitel 2.2.5. als Ausdruck von „Krisen der Moderne“.¹³⁵

TiP und GT werde ich in der Analyse als eigenständige Werke betrachten. Sie können unabhängig voneinander gelesen werden und folgen jeweils eigenen literarischen Konzepten. Jedoch wird bei der Lektüre beider Romane schnell deutlich, dass TiP die Grundlage von GT darstellt. M. E. stellt jedoch GT gerade keine Mythologisierung von TiP dar.¹³⁶ Lediglich die Rahmenhandlung und zentrale Themen, wie der Handlungsort (das selbst gewählte Sommerexil im Glücklichen Tal), eine verbotene Liebe und soziale Konflikte werden von A.S. in GT aufgegriffen. Sie gestaltet in GT aus der Handlung und den Themen von TiP einen neuen Roman

¹³⁵ Es handelt sich um Sprach-, Identitäts-/Subjekt- und Erkenntniskrise, wobei der Aspekt der ‚Kausalität‘ unter die Erkenntniskrise fällt und die ‚kosmische Einheit‘ unter den Begriff der Subjekt Krise.

¹³⁶ Da – wie zuvor besprochen – Mythos oft mit Fiktion gleichgesetzt wird, impliziert eine vermeidliche ‚Mythologisierung‘ von TiP zu GT auch eine Fiktionalisierung der (relativ authentischen) Autobiographie TiP zum unpersönlichen, maskierenden Roman GT.

mit anderen Romanstrukturen und anders gewichteter Aussage. Beide Romane sollen also in der Analyse aufeinander bezogen und miteinander verglichen werden.

2.2. Analyse von TiP und GT

2.2.1. Einleitendes zu TiP und GT

GT wird im Allgemeinen als Über- und Verarbeitung von TiP betrachtet. Der Roman TiP, der im Werk selbst als „unpersönliches Tagebuch“ bezeichnet wird, wurde erstmals 1995 unter dem Herausgeber Roger Perret veröffentlicht. Er lag dem Schweizer Literaturarchiv Bern als Typoskript vor. Es ist unklar, ob A.S. TiP jemals veröffentlichen wollte.¹³⁷ Als Beleg für die Umarbeitung von TiP in GT zieht Perret einen Brief A.S.s an Klaus Mann heran, in dem es heißt: „Meine orientalischen Erinnerungen werden darin gewissermassen abgeklärt, gedeutet, symbolisch umgewandelt [...]“ (Brief an Klaus Mann, Ende Januar 1939; in: Fleischmann 1992, 172). A.S. spricht jedoch nicht von einer Umarbeitung des Typoskripts TiP, sondern allgemein von „orientalischen Erinnerungen“. Aussagekräftiger ist m. E. der Hinweis im Editionsbericht von Perret 1995, 150, dass A.S. den Titel *Tod in Persien* gestrichen sowie handschriftlich durch *Das glückliche Tal* ersetzt hat und zwar „vermutlich erst kurz vor der Niederschrift der zweiten Fassung“ (ebd.). Dieser Editionsbericht geht auch auf den Herausgeberstreit zwischen Perret und Linsmayer ein, der den Auftakt der Wiederentdeckung der schriftstellerischen Arbeiten von A.S. überschattete und Einfluss auf die Rezeption ihres Werkes, insbesondere jedoch von TiP und GT, hatte:

„Die Publikation von ‚Tod in Persien‘ war bereits 1987/1988 als Beginn der Schwarzenbach-Werkausgabe im Lenos Verlag geplant gewesen. Wegen der 1987 von Charles Linsmayer besorgten Veröffentlichung der zweiten Fassung, ‚Das glückliche Tal‘, musste sie verschoben werden. Da wir nach wie vor von der Qualität und Eigenständigkeit der ‚sachlicheren‘ ersten Fassung im Vergleich zur ‚überpersönlich-mythisierenden, hymnisch-rhapsodischen Gestaltungsweise‘ (Linsmayer) des ‚glücklichen Tales‘, dessen Publikation von uns nie vorgesehen war, überzeugt sind, soll ‚Tod in Persien‘ den vorläufigen Abschluss der Werkausgabe bilden.“ (Perret 1995, 150)

Ich stimme mit Perret insofern überein, dass auch ich von der „Eigenständigkeit“ von TiP gegenüber GT überzeugt bin. Problematisch an Perrets Aussage ist jedoch die implizierte Wertung beider Werke, die TiP als ‚sachlicher‘ und somit bedeu-

¹³⁷ Vgl. dazu Perret 1995, 147f. (Anm. 56): „Obwohl A.S., gemäss des obenerwähnten Brief an Alfred Wolkenberg, eine Publikation von TiP nicht in Betracht gezogen zu haben scheint, gibt es Informationen, welche diese Version zumindest nicht untermauern. [...]“

tungsvoller beurteilt. Ebenso fraglich ist m. E. die Interpretation von GT als Produkt einer Drogenentziehungskur der Autorin: so sei die „neue Position“ und „rhythmische, aufgeregte und manchmal pathetische Sprache“ in GT, sowie dessen positiver Schluss eine Folge der „verzweifelt nach positiven Werten ausschauenden Lebenshaltung im Zuge ihrer Drogenentziehungskur“ gewesen (Perret 1995, 149, Anm. 64).¹³⁸

Es lässt sich kaum bestreiten, dass A.S. für ihren noch zu Lebzeiten veröffentlichten Roman GT, TiP als Grundlage heranzog. So hat sie z. B. einzelne Passagen aus TiP (fast) wortwörtlich in GT übernommen.¹³⁹ Beide Romane folgen nicht zuletzt der gleichen Rahmenhandlung: eine Ich-Erzählfigur¹⁴⁰ beschreibt ihre Zeit in einem Sommercamp im „Glücklichen Tal“ oder Lahr-Tal in der Nähe von Teheran am Fuße des iranischen Berges Demawend. Dort blickt die Erzählfigur auf ihr bisheriges Leben zurück, erinnert sich an verschiedene Reisesstationen (v. a. in Persien, aber auch Russland) und vergangene Erlebnisse. Zudem ist von einer ‚verbotenen Liebe‘ der Ich-Erzählfigur zur erkrankten Tscherkessin Jalé die Rede, die im Laufe der Erzählung stirbt. Die zentralen Themen beider Romane ähneln sich: es geht um Hoffnung(slosigkeit), Einsamkeit, Liebe, Leiden(schaft) und Tod(essehnsucht). Trotz dieser gemeinsamen Themen verfolgen beide Romane m. E. unterschiedliche und deshalb eigenständige Zwecke.

Ich betone noch einmal: mythische Strukturen und mythisches Denken spielt nicht nur in GT eine Rolle, sondern schon in TiP. So könnte man die Selbstaussage von A.S., sie habe ihre „orientalischen Erinnerungen“ in ihrer literarischen Arbeit „abgeklärt, gedeutet, symbolisch umgewandelt“ als allgemeines Schreibkonzept deu-

¹³⁸ Die unterschiedliche Bewertung von TiP und GT durch die Herausgeber, Rezensenten und Forscher kann als weiterer Hinweis auf die Eigenständigkeit der beiden jeweiligen Romane betrachtet werden: A.S. scheint aus einer nahezu identischen Rahmenhandlung zwei unterschiedliche Romane verfasst zu haben, die unterschiedlichen poetologischen Konzepten folgen und dadurch verschiedene Geschmäcker bedienen. M. E. hat die Autorin mit dem Romankomplex TiP-GT, zwei Romanen, die sich einerseits ähneln, andererseits grundverschieden sind, ihr literarisches Talent unter Beweis gestellt. Und dies erfolgreich, wie man an den Auseinandersetzungen um diese beide Arbeiten erkennen kann.

¹³⁹ So zum Beispiel wird aus: „Oh Ratlosigkeit, gelähmter Flügel der Seele! Da dringt nicht einmal der Ablauf von Tag und Nacht in unser Bewusstsein, obwohl der Tag glanzvoll ist und schattenlos, und die Nacht erleuchtet von kalten Gestirnen.“ (TiP, 12) in GT, 16: „Oh, Ratlosigkeit, gelähmte Flügel! Da dringt nicht einmal der Ablauf von Tag und Nacht in unser Bewusstsein, obwohl der Tag glanzvoll ist und schattenlos, und die Nacht erleuchtet von kalten Gestirnen.“

¹⁴⁰ In TiP wird die Erzählerfigur eindeutig als weiblich, nämlich als „Mädchen“ bezeichnet. Interessanterweise ist das grammatikalische Geschlecht des Mädchens das Neutrum. Einige Forscher behaupten, dass A.S. die weibliche Erzählerin in TiP zu einem männlichen Erzähler in GT – zur Maskierung der lesbischen Liebe – verwandelt habe. Jedoch ist das (natürliche) Geschlecht der Erzählerfigur in GT nicht eindeutig, d. h. weder weiblich noch männlich, zu bestimmen.

ten, das sie nicht nur in GT, sondern auch anderen literarischen Arbeiten angewendet hat.

Besonders eklatant und auf den ersten Blick ersichtlich, sind die Unterschiede in der Gesamtstruktur der Werke TiP und GT: In TiP kommt es durch den Gesamtaufbau des Textes zum Eindruck einer rhythmischen Wiederholung: Der Roman gliedert sich in zwei – im Umfang ähnliche – Teile, wobei der erste Teil des Romans in Teheran zusammen mit Jalé beginnt und im „glücklichen Tal“ endet. Der zweite Teil, dem mit dem Kapitel „Anklage“ wieder eine Art Vorbemerkung vorgeht, startet wie der erste Teil etwa zur gleichen Zeit in Teheran. Beide Teile enden auch wieder am gleichen Ort zur gleichen Zeit, nämlich im Lahr-Tal mit dem Tod Jalés. Die einzelnen Teile sind jeweils in einzelne Kapitel untergliedert, die eigene Überschriften besitzen.

GT hingegen ist lediglich in 13 Kapitel untergliedert, die keine eigenen Überschriften aufweisen, sondern römisch beziffert sind. Eine Ausnahme (auch im Umfang) stellt das letzte Kapitel dar, das wiederum in drei Abschnitte unterteilt ist, wobei diese Abschnitte eigene Überschriften besitzen: ‚Der Versuch einer Liebe‘, ‚Absage an die Magie‘ und ‚Der Engel‘.

TiP ist – insgesamt betrachtet – vor allem aus einer vergangenen Perspektive heraus geschrieben. Es schildert Begebenheiten, die in der Vergangenheit liegen und versucht Erinnerungen wiederzugeben. In GT kommt es zwar auch zu Erinnerungen an die Vergangenheit, die im Präteritum verfasst sind, die grundlegende Tempusform ist jedoch das Präsens, meist im Sinne eines ‚immer Wiederkehrenden‘. In TiP versucht sich das Erzähler-Ich zu erinnern, in GT hingegen äußert es den Wunsch, zu vergessen. Erinnerungen spielen also sowohl in TiP als auch GT eine bedeutende Rolle.

2.2.2. Raum-Zeit

2.2.2.1. Mythischer Raum und mythische Zeit bei Ernst Cassirer

Die Funktion des Mythos liegt nach Cassirer darin, das Bild einer Einheit entstehen zu lassen, indem er das allgemeine Chaos der Wahrnehmungswelt durchdringt, belebt und lichtet, also Ordnung schafft. Cassirer fasst die Begriffe ‚Raum‘ und ‚Zeit‘ als ‚reale Relationen‘ unter den Oberbegriff der Ordnung zusammen: „Im

Gegensatz zu dieser Einheit und zu dieser Starrheit des Seinsbegriffs ist der Begriff der Ordnung von Anfang an durch das Moment der Verschiedenheit, der inneren Vielgestaltigkeit bezeichnet und ausgezeichnet.“ (Cassirer 1975, 23) Die Kategorie Ordnung impliziere demnach Pluralismus (Vielförmigkeit).

Rössner begreift den mythischen Raum, wie Cassirer, als „Strukturraum“:

„Das bedeutet, daß dieser Raum nicht aus verschiedenen Elementen aufgebaut ist, sondern in jedem seiner Teile stets die ursprüngliche Einheit bewahrt: ‚So weit wir auch die Teilung fortsetzen mögen, so finden wir doch in jedem Teile die Form, die Struktur des Ganzen wieder.‘“ (Rössner 1988, 45 mit einem Zitat von Cassirer)

Dies führe zum mythischen Gesetz des *pars pro toto*¹⁴¹, obwohl der Raum durchaus strikt gegliedert und affirmativ besetzt werde. Allerdings ist die eindeutige Lokalisierung des Raumes im Mythos aufgehoben. Vielmehr ist

„[j]eder Ort und jede Richtung [...] mit einer bestimmten mythischen Qualität behaftet und mit ihr gewissermaßen geladen. [...] Was hier gesucht und was hier festgehalten wird – das sind nicht geometrische Bestimmungen, noch sind es physikalische ‚Eigenschaften‘; es sind bestimmte magische Züge.“ (Cassirer 1975, 27)

Im Ganzen des mythischen Raumes kommt es zur Heraushebung einzelner ‚Gegenden‘ und einzelner Richtungen, welche mit bestimmten Markierungen versehen werden¹⁴². Die mythische Raumstruktur ist von starker Flexibilität geprägt, „innerhalb derer jederzeit objektiv-logisch unmögliche Übergänge und Korrespondenzen möglich sind.“ (Rössner 1988, 46)

Der mythische Raum wird von dynamischen Gegensätzen belebt¹⁴³, die sich auch in den unmittelbaren Lebensbewegungen äußern, wie etwa mythische Grundaffekte, dem magischen Hingezogen- und Abgestoßenwerden.¹⁴⁴ Der mythische Raum ist ein Ineinandergreifen und ein Wechselspiel von Kräften, die den Menschen von außen her ergreifen und die ihn kraft ihrer affektiven Gewalt überwältigen (z.B. als Hoffnung oder Furcht). Auch die rhythmische Bewegung des Lichtes spielt für Cassirers Bestimmung des mythischen Raumes eine entscheidende Rolle. Er schreibt,

¹⁴¹ Im *Pars pro toto* als soziales Phänomen wird ein Teil als symbolische Vertretung für ein Ganzes gesetzt. Besonders deutlich ist das Phänomen im Fetischismus zu beobachten. Darüber ist dann eine bi- oder gar multi-présence von Dingen und Lebewesen denkbar, z. B. schamanistischer Flug durch die Welt, während der Körper in Trance am selben Ort verbleibt. Oder auch der fließende Übergang zwischen Traum und Wirklichkeit.

¹⁴² Jede einzelne Raumbestimmung erhält je einen bestimmten göttlichen oder dämonischen, freundlichen oder feindlichen, heiligen oder unheiligen „Charakter“. Diese ‚magischen Vorstellungen‘ seien primär von den Himmelsrichtungen geprägt (vgl. Cassirer 1975, 27).

¹⁴³ Gegensatzpaare bestimmen n. Cassirer die Merkmale des mythischen Raumes: Heiligkeit vs. Unheiligkeit, Zugänglichkeit vs. Unzugänglichkeit, Segen vs. Flucht, Vertrautheit vs. Fremdheit und Glücksverheißung vs. drohende Gefahr (vgl. Cassirer 1975, 27).

¹⁴⁴ Das Hingezogen- und Abgestoßenwerden sei eine Folge der Begier des Ergreifens des „Heiligen“ bzw. des Grauens vor der Berührung mit dem Verbotenen und Unheiligen (vgl. Cassirer 1975, 30).

„dass das entscheidende Motiv, das aller mythischen Unterscheidung von Orten und Richtungen zugrunde liegt, in der inneren Verkettung zu suchen ist, die das mythische Gefühl und die mythische Phantasie zwischen den Bestimmungen des Raumes und denen des *Lichts* empfindet. Indem das Gefühl und Phantasie Tag und Nacht, Licht und Dunkel gegeneinander absondert und sich in ihrem Ursprung versenken, treten ihnen damit erst die verschiedenen Bestimmungen des Raumes auseinander – und sie scheiden sich jetzt nicht nach rein objektiven, der bloßen ‚Sachwelt‘ entnommenen Merkmalen, sondern jede von ihnen erscheint je in einer anderen Nuancierung und Färbung, erscheint wie eingetaucht in je ein seelisches Grundgefühl.“ (Cassirer 1975, 28)

Das mythische Raumgefühl geht vom dialektischen Gegensatz von Tag und Nacht, von Licht und Dunkel, aus (Cassirer 1975, 28).¹⁴⁵

Dieses rhythmische Dasein und Werden ist zugleich eine zeitliche Komponente: „Es ist ein und dieselbe konkrete Grundanschauung, es ist der Wechsel von Licht und Dunkel, von Tag und Nacht, worauf die primäre Anschauung des Raumes wie die primäre Gliederung der Zeit beruht.“ (ECW XII, 126) Der räumlichen Orientierung nach Himmelsrichtungen entspricht die zeitliche Gliederung in Tag und Nacht durch das Licht (der Sonne). Nach Cassirer ist der Mythos v.a. zeitlich bestimmt, da er das Hervorgehen, Werden und Leben, sowie Werden, Tun und Leiden in der Zeit thematisiere (ECW XII, 123). Der Mythos unterscheidet zwar zwischen Gegenwart und Vergangenheit, ruhe aber in der letzteren als einem sich Beharrenden und Fraglosen: Ein bestimmter Inhalt wird in zeitliche Ferne gerückt und in die Tiefe der Vergangenheit, in eine mythische Vor- und Urzeit, zurückverlegt. Damit wird er mythisch, heilig und religiös bedeutsam. Für den Mythos besteht eine absolute Vergangenheit, die einer weitergehenden Erklärung weder fähig noch bedürftig ist. Cassirer bezeichnet dies als „zeitloses“ Bewusstsein des Mythos (ECW XII, 125). Dem gegenüber unterscheidet das geschichtliche Zeitbewusstsein (chronologisch) nach Früher und Später, d.h. dort gibt es eine fest bestimmte, eindeutige Ordnung in der Abfolge der einzelnen Zeitmomente. In der mythischen Denkform hingegen fließen die Zeitmomente ineinander und gehen ineinander über. Es gibt keine klare Unterscheidung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft (ECW XII, 131)¹⁴⁶:

„Statt im einzelnen Gegenwartspunkt oder in einer bloßen Folge solcher Gegenwartspunkte, im einfachen Ablauf einzelner Phasen des Geschehens zu leben, wendet es sich nun mehr und mehr der Betrachtung des ewigen Kreislaufs des Geschehens zu.“

¹⁴⁵ Besonders deutlich macht Cassirer dies an der Schöpfungslegende, die eine Lichtwerdung beschreibe, nämlich den Sieg des Lichts über Chaos und Dunkel als Ursprung der Welt und Weltordnung. Dabei sei jedes Werden des Tages eine Urzeugung, d. h. nicht periodisch wiederkehrend.

¹⁴⁶ Vgl. auch „pars pro toto“-Prinzip in der Magie: das magische „Jetzt“ richtet sich auf das Ganze des Seins und Geschehens. Es geht um die mythische „Urzeit“ als die „Eine Zeit“ (vgl. ECW XII, 124f.)

Die mythische Naturbeseelung ist gekennzeichnet von einem überall wiederkehrenden Gleichmaß: das Kommen und Gehen wird als rhythmisches Dasein und Werden verstanden. Das mythisch-religiöse „Phasengefühl“, d.h. Lebensepochen mit Wandlungen und Übergängen¹⁴⁷, wird verbunden mit eigenen Übergangs- und Initiationsriten, die die Kontinuität des Lebens quasi aufheben und ein anderes Ich erscheinen lassen.¹⁴⁸ „In dieser wechselseitigen Bezogenheit entsteht ein mythisches Zeitgefühl, das zwischen der subjektiven Lebensform und der objektiven Anschauung der Natur die Brücke schlägt.“ (ECW XII, 129) Die mythische Zeitordnung ist also eine universelle, alles Sein und Werden beherrschende Schicksalsordnung (ECW XII, 133)¹⁴⁹.

Die lineare Abfolge der Zeit hat nach Rössner für den Mythos keinen bindenden Charakter: „[E]ines der Merkmale magischer Erfahrung ist eben die Relativität der Zeit“, so dass sich „[d]er mythische Zeitbegriff [...] jener Aufhebung der Zeit in einer ununterbrochenen Gegenwart [annähert].“ (Rössner 1988, 46) Eine gänzliche Aufhebung der Zeit ist jedoch nur durch eine Rückkehr ins Zeitalter der mythischen Ahnen möglich, so also in einer rituellen Handlung, die einer Handlung der Vorzeit entspricht, nämlich im Sinne einer Gegenwärtigkeit der Vorzeit. „Deshalb ist die Gliederung der Zeit im mythischen Bewußtsein auch nicht einem linearen Ablauf, sondern einem gewissen zyklischen Rhythmus unterworfen“ (ebd.).

Die Leistung der mythischen Form besteht nach Cassirer darin, dass sie die starre Grenze zwischen dem „Innen“ und „Außen“, dem „Subjektiven“ und „Objektiven“ nicht als solche akzeptiere, sondern dass sie gleichsam flüssig zu werden beginnt. Das Innere steht nicht neben dem Äußeren, als je ein eigener abgesonderter Bezirk, sondern beide reflektieren sich ineinander und erschließen erst in dieser wechselseitigen Spiegelung ihren eigenen Gehalt (vgl. ECW XII, 182).

¹⁴⁷ V. a. Geburt und Tod, Schwangerschaft und Mutterschaft, Eintritt ins mannbare Alter wie der Eingang in die Ehe.

¹⁴⁸ Rössner schreibt: „Freilich ist die Sphäre des Mythos oft nur in einem gemeinschaftlich auszuführenden Akt zugänglich: im Ritual, in dem die mythische Vorzeit gegenwärtig gemacht werden soll.“ Er betont das ‚Opferritual‘: „In der Form einer symbolischen Opferung, wie sie der Initiationsritus darstellt, ist es ja geradezu Vorbedingung für den Eintritt in das gesuchte *andere*, das mythische Bewußtsein [...]“ (Rössner 1988, 50).

¹⁴⁹ Es kommt zusätzlich zu einer Spannung zwischen Schicksalsmotiv und Schöpfungsmotiv, einem dialektischen Gegensatz zwischen Schicksal als überzeitlicher Macht und Schöpfung als einzelner Akt in der Zeit. Dieser Gegensatz spiegelt die zwei Grundformen der Zeit: die grenzenlose Zeit oder Ewigkeit und die „herrschende Zeit der langen Periode“. (ECW XII, 138)

2.2.2.2. Raum-Zeit in TiP und GT

Die Raum-Zeit-Strukturen in TiP und GT sollen in den beiden Werken auf unterschiedliche Art und Weise dargestellt werden. Aufgrund des jeweils anderen Aufbaus der beiden Romane (vgl. Kapitel 2.2.1.) bietet sich diese verschiedenartige Vorgehensweise an: in TiP lässt sich die Raum-Zeit-Struktur anhand dreier Beispielkapitel erläutern, nämlich der ‚Vorbemerkung‘, dem ‚Aufstieg in das Glückliche Tal‘ und in ‚Das Ende der Welt‘. A.S. hat in GT das literarische Verfahren des *stream of consciousness*, den Bewusstseinsstrom¹⁵⁰, angewendet, weshalb der Text, trotz der Kapiteleinteilung, kaum in abgeschlossene Abschnitte strukturiert ist. Daher ist es sinnvoll, die Raum-Zeit-Struktur in GT anhand eines Motivs zu untersuchen: in GT spielt bei der Betrachtung der Zeitstruktur das Motiv der ‚verrinnenden Zeit‘ eine bedeutende Rolle. Die ‚verrinnende Zeit‘ ist ein Leitmotiv und taucht im Roman in verschiedenen Bildern auf, wie etwa rieselndes Geröll, die Sanduhr etc. Mit diesem zeitlichen Motiv sind auch Raumerfahrungen, die durch die Bewegungen in Zeit und Raum entstehen, verknüpft.

In der Einleitung von TiP, der ‚Vorbemerkung‘, wird anhand eines fiktiven Herausgebers das ästhetische Konzept des Romans entworfen und somit auch auf Raum-Zeit-Strukturen eingegangen. Das Kapitel ‚Aufstieg ins Glückliche Tal‘ bereitet m. E. einen (mythischen) Übergang¹⁵¹ vor, der der Erzählerin bevorsteht. Dieser vollzieht sich dann in den beiden Kapiteln ‚Das Ende der Welt –‘, ‚- und ein Mensch am Ende seiner Kraft‘, welche sowohl wegen des Titels (mit den Gedankenstrichen) als auch inhaltlich als zusammengehörig angesehen werden können.

Bereits in der Vorbemerkung von TiP finden sich räumliche Beschreibungen, die von mythischem Denken durchzogen sind: Asiens Größe wird explizit nicht als ‚unmenschlich‘ („Nicht einmal feindlich, nur zu gross“), sondern als „übermenschlich“ bezeichnet (TiP, 9). Sie ist also für den menschlichen Verstand nicht greifbar und in einer Sphäre angesiedelt, die sich ‚über‘ dem Menschlichen befindet. Diese unfassbare Größe führt letztendlich zum Verlust des Raumgefühls:

„Entrissen seiner Sphäre, entrissen unseren vertrauten Tröstungen - atmendem Antlitz, schlagendem Herzen, lieblich wechselvoller Landschaften -, muss man sich endlich preisgeben den grossen Höhenwinden, die auch unsere letzte Hoffnungen in Fetzen reis-

¹⁵⁰ Der Begriff ‚Bewusstseinsstrom‘ bezeichnet eine Erzähltechnik, die in ungeordneter Folge Bewusstseinsinhalte (Wahrnehmungen, Gedanken, Gefühle, Reflexionen) ungeordnet, d.h. wie sie im Bewusstsein fließen, wiedergibt. Die Bewusstseinsinhalte fallen demnach assoziativ ineinander und nicht notwendigerweise linear chronologisch geordnet. Vgl. Vogt, Jochen (1998) *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*.

¹⁵¹ Ich glaube, A.S. inszeniert in dieser Kapitelfolge einen Übergangsritus (rite de passage).

sen. Wohin sich wenden? Ringsum nur Kahlheit, basaltgraue Felsränge, lepragelbe Wüsten, tote Mondtäler, Kreidebäche und Silberströme, in denen verendete Fische abwärts treiben. Wohin?“ (TiP, 11)

Diese zu beklagende Verlorenheit gipfelt in einem Unvermögen, sich im Raum zu bewegen: „Oh Ratlosigkeit, gelähmter Flügel der Seele!“ Das Subjekt ist Kräften ausgeliefert, dass es selbst nicht kontrollieren kann und es gewaltsam dem Vertrauten ‚entreisst‘ und in eine kahle, tote Landschaft wirft, ohne ein Ziel zu offenbaren. Die als mythisch ‚übermenschlich‘ empfundene Größe löst also einen Raumverlust aus, der mit Sinnverlust einhergeht.

Die ‚Vorbemerkung‘ wird von sich wiederholenden Sätzen abgeschlossen: „Noch einmal anklagen dürfen, noch einmal an einen anderen Menschen sich wenden, noch einmal lieben!“ (TiP, 12) Bereits hier wird ausgesprochen, dass man sich eine Wiederholung der Geschehnisse wünscht – man versucht gar, diese Wiederholungen ‚heraufzubeschwören‘ („Ach, noch einmal ohne ihre Beklemmung erwachen. [...] Ach, noch einmal leben!“ ebd.), man kann jedoch vermuten, dass diese Wünsche unerfüllt bleiben. Darauf lässt auch der Satz „vergeblich besinnt man sich auf den *Anfang*“ (ebd.). Dies widerspricht Cassirers Definition der mythischen Zeit, die gerade den Ursprung, den Anfang, darstellt. Auch der rhythmische Wechsel von Tag und Nacht, der tägliche Kreislauf, der strukturbestimmend für den Mythos ist und die Wahrnehmungswelt zu ordnen vermag, wird in der Vorbemerkung als hinfällig erklärt: „Da dringt nicht einmal der Ablauf von Tag und Nacht in unser Bewusstsein, obwohl der Tag glanzvoll ist und schattenlos, und die Nacht erleuchtet von kalten Gestirnen.“ (TiP, 12f.) Auch hier geht Zeitverlust mit Sinnverlust einher.

Die Vorbemerkung umreißt letztendlich das zentrale Thema des Romans: es geht um die Darstellung des „Nichts“, was mit der Identitätskrise der Moderne, dem „verlorenen Ich“¹⁵², in Zusammenhang steht (vgl. Kapitel 2.2.4.).

Das Kapitel ‚Aufstieg in das glückliche Tal‘ ist von Tempuswechseln geprägt. Es beginnt in der Vergangenheitsform mit genauer Zeitangabe: „Es war acht Uhr vor-

¹⁵² „Verlorenes Ich“ lautet der Titel eines Gedichtes von Gottfried Benn (1943), dass die Sinnlosigkeit und Hoffnungslosigkeit mit Raum- und Zeitverlust in Verbindung bringt:

„Die Tage geh'n dir ohne Nacht und Morgen,
die Jahre halten ohne Schnee und Frucht
bedrohend das Unendliche verborgen -
die Welt als Flucht.

[...]

Die Welt zerdacht. Und Raum und Zeiten
und was die Menschheit wob und wog,
Funktion nur von Unendlichkeiten -
die Mythe log.“

mittags“ (TiP, 19), wobei die Erzählerin bei der Beschreibung von Teherans Straßen ins Präsens wechselt. Den Blick auf sich gerichtet, formuliert sie wiederum im Präteritum „vor uns lag einer neuer Tag!“¹⁵³ (ebd.) Sobald die Perspektive auf eine allgemeine Landschaftsbeschreibung wechselt, verfällt die Erzählerin wieder ins Präsens: „Da lag [...] einer jener ausserordentlichen Gebirgszüge [...] die an Schneehalden erinnern: jeden Augenblick könnte ein Brett sich lösen und zu Tal fahren, oder das unheimliche Rieselnd sich zur Lawine verdichten. Aber den Sand krönt ein Felsenrang, silbern und unbeweglich im blauen Himmel.“ (TiP, 19f.) Die Beschreibung konkreter Landschaften, in denen man sich gerade aufhält, die im Präteritum beschrieben werden, verwandeln sich in zeitlose Landschaften im Präsens: „es war ein totes Tal“ (TiP, 20) und „Auch in den toten Mondtälern gibt es wohl da oder dort eine Quelle. Was wir fanden, war [...]“ (ebd.). Sobald die Erzählerin mit ihren Begleitern das Ziel erreicht, wechselt sie jedoch in die Gegenwartsform: „Wir sind hoch über der Baumgrenze“ (ebd.) Es gibt einen kleinen Einschub in Vergangenheitsform, als die Erzählerin einen historischen Bericht über den Demawend verfasst, der jedoch gegen Ende wieder ins Präsens wechselt: „Seit dreitausend Jahren schon ist er erloschen. Seit Menschengedenken!“ (TiP, 21) Den Abschluss des Kapitels bildet die Gegenwartsform: „ich sehe den Weg vor mir, den ich gemacht habe: durch die alten Länder Vorderasiens.“ (ebd.) „Acht Stunden sind vorbei, als wir [...] einen Engpass erreichen.“ (TiP, 22)

Der „Aufstieg in das glückliche Tal“ ist geprägt von einem rhythmischen Wechsel von Tälern und Pässen, die die Erzählerin durch- und überschreitet, wobei sich die Täler allmählich von einem paradiesischen Grün¹⁵⁴ in eine immer tödlichere Wüsten- und Gerölllandschaft verwandeln. Der rhythmische Eindruck wird durch die Meeresmetaphorik verstärkt: „dann das erstarrte Hügelmeer hinan“ (TiP, 19), so dass der Wechsel von Tälern und Pässen wellenartig durchwandert wird, wobei die rhythmische Bewegung jedoch zunächst nicht von der Landschaft, die nämlich erstarrt ist, ausgeht, sondern von den Personen, die diese Landschaft durchschreiten. Doch bereits auf dem ersten Pass beginnt sich auch die Landschaft zu bewegen: „Der Pass führte Hoch hinauf, oben gab es Wind und rasche Wolken, und über

¹⁵³ Die Formulierung „vor uns lag ein neuer Tag“ bezeichnet ein Zukünftiges („vor uns [...] ein neuer Tag“) in der Vergangenheit („lag“) und verschränkt somit Vergangenheit und Zukunft miteinander.

¹⁵⁴ Diese Beschreibung erinnert an eine bacchantische Landschaft des Überflusses, an ein Paradies oder ein Schlaraffenland. „Das Grün seiner [des ersten Tales, K.S.] hatte nicht genug Raum und quoll wie über die Ränder eines Korbs, bis es mit den Feldern der Abhänge zusammentraf. Es gab einen Hain von Nussbäumen, bald darauf Regen.“ (TiP, 19)

der weit entfernten Ebene lösten sich die Wolken auf, und man sah nichts als das Meer von Himmel und armer Erde, die sich erstickten Atems umarmten.“ (TiP, 19) Rössner 1988, 62 schreibt, dass die Verbindung von Erde und Himmel, in deren Vorgang sich die Zeit aufhebt, die Paradiesvorstellung kennzeichnet. An dieser Stelle in TiP kommt es zu einer solchen Verschmelzung von Irdischem und Himmlichem, doch hier impliziert diese Verbindung den Tod („erstickten Atems“)¹⁵⁵. Hier kündigen sich bereits die Themen Tod und Furcht (Todesfurcht) an: Himmel und Erde ersticken sich durch ihre Umarmung, und die Gebirgszüge beunruhigen durch ein „unheimliche[s] Rieseln“, das sich „zur Lawine“ verdichtet. Die folgenden Täler sind ‚tot‘ („tote Mondtäler“), bevölkert von Tieren, die mit Tod in Zusammenhang gebracht werden können: farblose, weil graue Vipern und Eidechsen, die leblos und zart aufgerollt erscheinen und nur deren Augen leben. Es sind „Mondtäler“, demnach keine irdischen Täler (TiP, 19f.). Die ganze Reise ist von einer Fortbewegung weg vom Irdischen, von einer unkonkreten Ferne, geprägt: bereits am Anfang der Reise heißt es „aber nun war alles weit entfernt, nun verschwand alles“, später dann wieder „weit entfernt von der Welt“ (TiP 19 und 20). Von besonderer Bedeutung ist der Demawend. Dieser erhält durch die Beschreibungen eine „heilige Aura“, wie sie nach Cassirer für mythische Räume charakteristisch ist. Sogar ein Tor markiert eine Art ‚heilige Grenze‘: „Acht Stunden sind vorbei, als wir den Rand des Kessels und einen Engpass erreichen, ein Tor zwischen Felstürmen.“ (TiP, 22) Die Zelte befinden sich hinter dieser heiligen Grenze, also im heiligen Bereich, im *templum*¹⁵⁶, wobei der Demawend jedoch durch eine weitere – nicht greifbare – Grenze von diesem Bereich abgesondert wird: „[D]er Demawend an seinem Ende wird nicht kleiner, er ist wie der Mond, ein glatter Kegel, von wo aus man ihn auch betrachtet.“ (TiP, 21) Da die Reisenden auf den Demawend zuschreiten, ist es selbstverständlich, dass der Demawend nicht kleiner, sondern größer wird. Die Aussage, dass er ‚nicht kleiner‘ wird, verdeutlicht jedoch seine Allgegenwart, die sich auch in dem Mondvergleich wiederfindet. Der Mond ist ein mythisch bedeutsames Gestirn, so geht z.B. Jeremias in seiner Bibelinterpre-

¹⁵⁵ Das genannte Zitat erinnert mit seinen erotischen Anspielungen an Formulierungen von MystikerInnen, die eine Vereinigung des Selbst mit Gott oder Jesus beschreiben.

¹⁵⁶ Der Begriff *templum* (bzw. *témenos*) bezeichnet einen umgrenzten, umfriedeten und geweihten Ort, an dem eine oder mehrere Gottheiten wohnen bzw. sich eine Arché ständig wiederholt (vgl. Hübner 1985, 159).

tation immer wieder auf Mond-Motive ein. Der Mond kann als ein Sinnbild des Göttlichen gelten (vgl. Daemmrich 1995², 157-160).¹⁵⁷

Das ‚Zauberbild‘ des Demawends wird so in eine mythische, heilige aber allgegenwärtige Ferne gerückt. Die mythische Aura drückt sich auch in einer mythischen (Vor-)Zeit aus:

„Man erkennt oben den leichten Schwall von Schwefeldämpfen, die dem uralten Krater des Bikni-Berges entsteigen. Die Assyrer nannten ihn so, als sie aufschrieben, dass das neue Volk der ‚Fernen Meder‘ sich bis zu seinem Fuss ausbreite – aber sie wussten nichts davon, dass er ein Feuerspeier war. Seit dreitausend Jahren schon ist er erloschen! Seit Menschengedenken!“ (TiP, 21)

Es mutet seltsam an, dass aus einem ‚seit Menschengedenken‘ erloschenem Krater Schwefeldämpfe steigen: die Erzählerin begibt sich also nicht nur räumlich in eine Ferne, sondern auch zeitlich – zu einem Uranfang, der vor dem Menschengedenken liegt.

Der „Aufstieg“ ist inszeniert wie eine Pilgerreise vom weltlichen Teheran zum heiligen Bezirk des Demawends, dem Glücklichen Tal. Die einzelnen Täler und Pässe können als Bastionen auf dem Weg zum heiligen Ort gedeutet werden. Es sind Stationen an denen sich mythisch anmutende Ereignisse abspielen: Kamele, Fabeltieren ähnlich, die, als sie stehen bleiben „so gross und drohend“ sind, dass sie die Furcht auslösen, „sie würden alsbald plump durch den Himmel auf uns niederfallen“ (TiP, 20f.). Dem biblischen Mythos angelehnt scheint folgende Passage und Station zu sein: „Anders ist das Rascheln der abertausend Heuschrecken – man geht über die trockenen Halme, ihre pergamentenen Flügel und Leiber, über Lebendiges, was an eine rasch um sich greifende Feuersbrunst erinnert.“ (TiP, 22) Die Heuschreckenplage ist die achte (der zehn) von Gott gesendeten Plagen zur Rettung seines Volkes Israel, welcher der Auszug aus Ägypten unter der Führung Mose folgt (vgl. 2. Buch Moses 6-11; Heuschreckenplage Kapitel 10). Schon in antiken babylonischen Texten war die Heuschrecke das Tier der Fluchzeit (vgl. Jeremias, 1916, 284 [Anm. 4]). Eine Feuersbrunst vernichtet auch die Städte Sodom und Gomorrha (1. Moses 19). Fluchzeiten bezeichnen die Gerichtsbarkeit Gottes, der mit Weltvernichtung¹⁵⁸ drohen kann (vgl. auch die Sintflut). Während der Vernichtung Sodoms können Lot und seine beiden Töchter ins Gebirge flüchten. Heuschreckenplage und Feuer werden auch im Buch des Propheten Amos 7 genannt.

¹⁵⁷ Der Mond und Mondgottheiten werden häufig als androgyn verstanden. Zum Motiv des Mondes in Verbindung mit Androgynie äußere ich mich ausführlicher in Kapitel 2.2.4. als Ausdruck der Identitätskrise in der Moderne.

¹⁵⁸ Vgl. auch den Weltenbrand der Götterdämmerung.

Dort werden sie als Strafgerichte Gottes bezeichnet. Plagen als göttliches Vorzeichen eines Zeitenwechsels und Weltenbrände zur Vernichtung einer sündigen Welt und darauf folgender Erschaffung einer neuen Welt¹⁵⁹, stellen mythisch bedeutende Wendepunkte dar. Das Feuer hat aber auch reinigende Wirkung – wie die Pilgerreise. Während der ‚Pilgerreise‘ kommt es bei der Ich-Erzählerin zu einer mythisch-mystischen Veränderung: sie gleitet in einen traumähnlichen Zustand, in eine Art mystische Trance. „Wie im Schlaf begannen wir den Aufstieg zum Pass. Jetzt sangen nicht einmal mehr die Treiber, obwohl ihr Gesang dem schlafsüchtigen Schritt der Maultierkarawanen im mittäglichen Bergwind erstaunlich gleicht.“ (TiP, 21) Etwas später fällt die Erzählerin vom Maultier: „Der Pustin gleitet über den Hals hinunter, ich springe auf die Füße. Habe ich geschlafen? Fluchen der Treiber.“ Anfangs vergleicht die Erzählerin ihre Gefühle lediglich mit jenen des Schlafes, doch schließlich (fast am Ende des Kapitels) weiß sie noch nicht einmal mehr, ob sie überhaupt geschlafen hat (TiP, 22).

Das Kapitel ‚Ende der Welt –‘ beginnt mit der Beschreibung des Alltags in Persien, der im Präsens stattfindet. Es gibt einen historisch-archäologischen Einschub im Präteritum - die Insel Ormus und die Ausgrabungsstätte Persepolis -, daraufhin wieder Alltagsbeschreibungen in der Gegenwartsform und schließlich einen Hinweis auf Alexander den Großen im Präteritum. Konkrete Erinnerung („Ich fragte einmal in Moskau“ TiP, 36) sind ebenfalls im Präteritum verfasst. Das Lahr-Tal zieht die Erzählerfigur wieder in die (All)Gegenwart: „[...] und der Schnee deckt es zu.“ (TiP, 36)

Das Tal, das Glückliche Tal als mythischer Ort, der an den Tod gemahnt, wird im Kapitel „Ende der Welt -“ ausführlicher beschrieben. Schon die Bezeichnung „Ende der Welt“¹⁶⁰ kennzeichnet diesen Ort als einen mythischen Raum: „Wir nennen dieses Tal manchmal: Ende der Welt, weil es hoch über den Hochflächen der Welt ist und nicht mehr höher führen kann ausser ins Überirdische, Unmenschliche, das den Himmel berührt – ausser zum glatten Kegel des Riesen.“ (TiP, 32) Der Demawend ist einerseits unerreichbar („[...] aber wenn man ihm näher auf den schneegestreiften Leib rückt, ist er, so fern wie der Mond“) andererseits bildet dieser Berg eine unüberschreitbare Grenze („Er versperrt den Ausgang des Tales.“ TiP, 32). Das Lahr-Tal befindet sich noch in dieser Welt, jedoch an dessen ‚Ende‘, wohinge-

¹⁵⁹ Vgl. dazu auch das Osterfeuer als Symbol für die Auferstehung Christi.

¹⁶⁰ Die Bezeichnung „Ende der Welt“ taucht auch in der ‚Höllenfahrt‘ der Joseph-Tetralogie von Thomas Mann auf.

gen sich der Demawend schon in einer übermenschlichen Sphäre bewegt. Der Frage: „Tal-Ausgang – also muss es doch irgendwo hinunterführen?“ folgte keine konkrete Antwort, sondern eine Beschreibung der Weite Asiens, ein schweifender Blick über die Landschaften Persiens bis nach Indien:

„Ja, hinunter führt das Tal nach Mazanderan. Zuerst in die grünen Alpmatten. Dann durch den Wald, der bald Urwald wird [...]. Dann der Tropen-Dschungel, die Düne. Endlich der Kaspisee [...] und darüber die Schreie der Vögel, die ostwärts in die Steppen ziehen ...“ (TiP, 32)

In dieser Weite verliert sich das Lahr-Tal. Die Erzählerin drückt den Wunsch aus, die sich hinter dem Tal türmenden Felsen zu besteigen: „Ach hinaufzusteigen! Zu schauen über das Dach Asiens und seine Randgebirge und Abstürze!“ Daraufhin geht der flugartige Überblick weiter; der Erzähler betrachten von dieser Höhe aus sogar einzelne Personen, die sich in den (Hafen-)Städten bewegen. Dabei scheinen die Landschaften, trotz der Entfernungen, miteinander verbunden zu sein:

„Manchmal kommen Sandstürme und suchen die in der Hitze siechende Küste heim – vier Stunden vorher jagte derselbe Sturm durch Indien, wurde in Karachi gemeldet, flog über die Sandwüste Belutschistans. [...] Sandhosen wandern in fürchterlicher Eile durch die Nacht, ganze Hügel erheben sich und stürmen dahin. Tiere bleiben erstickt auf der Strecke, Gazellen, die schönen Augen gebrochen ...“ (TiP, 33)

Der Wind verbindet unendliche Weiten miteinander, er bringt gleichzeitig aber auch den Tod. Die Entfernungen werden mit einem Märchen-Motiv, den Siebenmeilenstiefeln, umschrieben: „Man müsste Siebenmeilenstiefel tragen, um von einem Dorf ins Nachbardorf zu gelangen und was sie trennt, ist Wüste, Fels, irgendeine Art von Ödnis.“ (TiP, 35) Die Ebenen sind endlos weit wie das Meer: „In der Ebene sind es die leeren Halbwüsten, gewellte Mondländer, die unter dem wandernden Licht in Bewegung geraten wie das Meer. Und endlos, endlos gerade, läuft die Strasse hindurch.“ (TiP, 35) Diese Weiten könnten durch Siebenmeilenstiefel überwunden werden, die dem Träger die magische Fähigkeit verleihen, schnell und mühelos weite Strecken zu überbrücken. Diese unendliche Weite, die vom Menschen nicht überwunden werden kann und deshalb zur Vereinzelung führt, ist mit der Einsamkeit verbunden, die das Lahr-Tal prägt:

„viel einsamer noch ist das Lahr-Tal: schon über dem Menschlichen, wie über einer Baumgrenze – und die Nomaden und Maultiertreiber, die im Sommer durch das Tal ziehen, verlassen es nach wenigen Monaten, und der Schnee deckt es zu.“ (TiP, 36)

In dem einsamen Tal im Gebirge kommt es zu einer mystischen Ekstase¹⁶¹, in der Zeit und Raum aufgehoben zu sein scheinen. Dieser mystische Ich-Verlust im Ab-

¹⁶¹ Als Ekstase wird eine Bewusstseinsveränderung bezeichnet, die ein grenzüberschreitendes „Aus-sich-Heraustreten“ des Subjekts zur Folge hat. Die Ekstase – als mystischer Weg – kann u. a. unter Zuhilfenahme von Musik- und Drogenkonsum, Einsamkeit, Schmerz, Gebete erreicht werden.

schnitt ‚- und ein Mensch am Ende seiner Kraft‘ soll im Kapitel zur ‚Krisen der Moderne‘ näher erläutert werden.

TiP ist – insgesamt betrachtet – vor allem aus einer vergangenen Perspektive heraus geschrieben. Es schildert Begebenheiten, die in der Vergangenheit liegen und versucht Erinnerungen wiederzugeben.

GT beginnt im Sommerlager des Lahr-Tals. Dort reflektiert die Ich-Erzählfigur ihre bisherigen Erlebnisse. Dies geschieht nicht chronologisch¹⁶², sondern in Form eines Bewusstseinsstromes: d. h. dass die Reflexionen der Erzählfigur so wiedergegeben werden, wie sie ins menschliche Bewusstsein fließen:

„Prinzip ist es, das Figurenbewusstsein selbst ‚sprechen‘ zu lassen: Wahrnehmungen, Empfindungen, Assoziationen aller Art, Erinnerungen, Überlegungen, auch bloße Lautfolgen ohne ausdrückliche Ankündigung oder Eingriff einer Erzählinstanz ‚aufzuzeichnen‘.“ (Vogt 1998, 182f.).

Das Motiv der ‚verrinnenden Zeit‘ durchzieht als roter (Assoziations-)Faden den Roman und findet sich in unterschiedlichen Bildern wieder.

Der Roman beginnt mit der Beschreibung von Halden in der Nähe des Hochtals, deren unaufhörlich rieselndes Geröll eine bedrohliche Geräuschkulisse bildet:

„Es sind graue Höhenzüge, zum Teil mit steil emporsteigenden Felswänden, aus brüchigem, wild zerrissenem Gestein, zum Teil lange, sanft hingelagerte Halden. Steht man irgendwo in der Mitte einer solchen Halde [...], dann kann man deutlich das unaufhörliche Rieseln des Gerölls hören. Dieses monotone, sehr leise Rieseln ist das einzige Geräusch in der Einöde, außer dem Brausen eines unsichtbaren Windes, der in weiter Ferne über die Kämme streichen muß, oder gar über die heiße Ebene, tief unten, die durch eine ganze Reihe namenloser Pässe und Saumpfade von unserem Tal getrennt ist. Ich kenne kein unerträglicheres Geräusch als das nie versiegende Rieseln der großen Halden, ja, es übertrifft an Schrecklichkeit sogar das nächtliche Dröhnen der Karawanenglocken in der Ebene, dem ich hier glücklich entflohen bin.“ (GT, 5)

Dieses monotone Rieseln erinnert an den rieselnden Sand einer Sanduhr. Im zweiten Kapitel wird die Sanduhr sogar konkret erwähnt. Hier taucht die Sanduhr¹⁶³ in einer Fieber-Szene auf: die Ich-Erzählfigur liegt auf ihrem Feldbett im Zelt¹⁶⁴ und beschreibt ihre numinose Krankheit:

„Es war Leiden, Einsamkeit, Fieber in den Adern, kalter Schauer des Gebirgswassers unter der Haut, es waren Pfeilbündel, was weiß ich! - Eine Legion von Feinden, ein Höhlenkonzert ihre Angriffe. Und doch lebte ich! Ich mußte mit bis zur letzten verrinnenden Minute, bis zum letzten Herzschlag. [...] Aber es ist Nacht. Eine Sanduhr an der Wand.

¹⁶² In TiP hingegen wird zeitweilig eine gewisse chronologische Reihenfolge eingehalten.

¹⁶³ Die Sanduhr benutzte auch Thomas Mann in *Tod in Venedig* als Todessymbol, bzw. Vorboten des Todes im fünften Kapitel: „Aber der Einsame saß noch lange, zum Befremden der Kellner, bei dem Rest seines Granatapfelgetränkes an seinem Tischchen. Die Nacht schritt vor, die Zeit zerfiel. Im Hause seiner Eltern, vor vielen Jahren, hatte es eine Sanduhr gegeben; er sah das gebrechliche und bedeutende Gerätchen auf einmal wieder, als stünde es vor ihm. Lautlos und fein rann der rostrot gefärbte Sand durch die gläserne Enge, und da er in der oberen Höhlung zur Neige ging, hatte sich dort ein kleiner, reißender Strudel gebildet.“

¹⁶⁴ Dass sich diese Szene im Lahr-Tal-Zelt abspielt, ist an der Zeitform (Präsens) erkennbar.

Liegen, den schmerzenden Rücken ausstrecken, die Decke bis unter das Kinn gezogen.“ (GT, 28f.)

Auch diese Szene – wie zuvor diejenige der Halden – wirkt bedrohlich („kalter Schauer“, „Eine Legion von Feinden“).

Auch das Rauschen des Wassers (bzw. „Gebirgswasser, GT, 27):

„Aber es gibt auch andere Geräusche. Manchmal ängstigt mich das rasche, eilige Gurgeln des Flußwassers, das sich unter den Uferbänken hindurchwindet, über Kiesel stolpert - und ich meine sogar, die verzweifelten Luftsprünge von Forellen zu hören.“ (GT, 6)

und der monotone Herzschlag, bzw. vielmehr sein verstummen, wirken bedrohlich:

„Und bleibt man dann stehen, einen Augenblick nur, um Atem zu schöpfen, dann meint man zuerst sein eigenes, rasch schlagendes Herz zu hören. Aber das ist schon verstummt, und was man immer noch hört - jetzt deutlich, unmißverständlich -, das sind die rieselnden Halden.“ (GT, 6)

Letztendlich sind dies alles Bilder, die die Vergänglichkeit anzeigen, das Verrinnen der Zeit und an den Tod gemahnen. Damit sind es Vanitas-Symbole. Vanitas ist die (christliche) Vorstellung von der Vergänglichkeit alles Irdischen (Koh. 1, 2, Kohelet, Altes Testament in der Lutherübersetzung): „*Es ist alles nichtig.*“ Meist steht das Motiv der Vanitas in Verbindung mit einem Appell zur Hinwendung an Gott und den christlichen Glauben. Vanitas-Motive finden sich in einer Vielzahl von barocken Stillleben. Die Sanduhr ist eines ihrer dominanten Symbole.

Das Zeitgefühl der Ich-Erzählfigur wird also von dieser mit einer bedrohlichen Qualität versehen. Worin die Bedrohung besteht, wird nicht ausgesprochen. Aufgrund der Symbole wird die ‚verrinnende Zeit‘ („verrinnende Minuten“) jedoch mit Tod und Krankheit assoziiert.

Das Motiv der „verrinnenden Zeit“ wird mit Raumerfahrungen, nämlich Verben der Bewegung, verknüpft: das rieselnde Geröll ist an die Halden der „*emporsteigenden Felswände*“ aus „*zerrissenem Gestein*“ gebunden. Auf das Verstummen des Herzens folgt eine flugartige Szene:

„Man sieht sich unwillkürlich um, als erwarte man Hilfe. Weithin ist, was man erblickt, nur die graue und dabei merkwürdig milde Einöde. Unten der Fluß - ein schmales Band - und die grünen Pferdeweiden [...]. Ein wenig flußabwärts die Zelte der Nomaden, aus schwarzem Ziegenfilz, davor die rotleuchtenden Röcke der Frauen und ihre blitzenden Kupferkessel. Alles so winzig wie Spielzeug, auch die Schafherden, auch die weidenden Pferde des Schahs. [...] Aber das Lahr-Tal ist damit noch längst nicht zu Ende; wissen wir überhaupt, wohin es führt? Hinunter nach Mazanderan, in das Teufelsland am Kaspischen Meer, sagen die Nomaden. [...] Da sind wir schon nahe bei den lockenhaarigen Tadschiken, schon bald auf den Pamir-Höhen und an der Grenze des Himmelsgebirges. Oh, Magie der Namen! Oh, Städte Asiens, leuchtende Kuppeln über dem Niemandsland, oh, jähe Hoffnungen! Schlägt dein Herz wieder?“ (GT, 6f.)

Dieser Flug über Persiens Landschaften erweckt jedoch Hoffnung, die durch die Anrufung der Namen („Oh, Magie der Namen! Oh, Städte Asiens“) hervorgerufen zu werden scheint und sogar das verstummte Herz wieder zum schlagen bringt. Die

Beschreibung rückt in die Nähe einer mystischen Ekstase, was die Wiederholung der Wörter „oh“ verdeutlicht. Die Ich-Erzählfigur befindet sich an der „Grenze des Himmelsgebirges“, also in beinahe himmlischen, mystischen Sphären.

Die „rieselnden Halden“ als Symbol für die verrinnende Zeit werden als Bedrohung empfunden und lösen eine nach Hilfe rufende Fluchtbewegung aus, die zu einer flugartigen Bewegung über Persiens Landschaft führt. Dieser grenzüberschreitende Blick führt „[h]inunter“ um daraufhin wieder nach oben zu streben, an die „Grenze des Himmelsgebirges“ zu einer ekstatischen Ausrufung der „Magie der Namen“. Diese ekstatische Anrufung gipfelt in einem Hoffnungsschimmer und lässt das Herz wieder schlagen. Es ist also eine mystische Erfahrung an einem mystischen Ort, dem „Himmelsgebirge“, der über eine grenzüberschreitende Bewegung und die „Magie“ (der Namen) erreicht wird.¹⁶⁵

Wie in TiP wird auch in GT das Lahr-Tal als ein mythischer Ort – als „Ende der Welt“ – umschrieben. Auch hier ist das Lahr-Tal als ‚templum‘ von der übrigen Umgebung abgrenzt¹⁶⁶ und über Straßen nicht erreichbar:

„Wir nennen dieses Tal manchmal »Ende der Welt«, weil es hoch über den Hochflächen der Welt liegt, weit von den begangenen Ebenenstraßen; keine Karawanenspur verbindet es auch nur mit der Wüste und den Toren ihrer Totenstädte Kerbela und Nejad [...] Gebirgszüge ohne Ende trennen es vom Meer. Wohl trifft man da und dort auf einen Pfad; aber niemand außer den Nomaden weiß, wohin diese Pfade führen. Und es ist noch zu bezweifeln, ob die Nomaden es wissen, obwohl sie es sind, die im Lauf der Jahrhunderte die Spuren getreten haben; denn sie wandern geduldig mit ihren Herden und folgen den Jahreszeiten oder den Weideplätzen, bis der Kreislauf sich schließt und sie, in den ersten Tagen des Sommers, wieder hier eintreffen. Nein, sie kennen kein Ziel, und ihr Blick, wenn er über die Rücken ihrer Kamele streift und vielleicht weit darüber hinaus schon beim Demawend anlangt, ist von einer Ergebenheit, die Enge und Weite hinnimmt [...]. Sie fürchten zweifellos den Tod nicht.“ (GT, 9f.)

¹⁶⁵ Eine ähnliche ekstatische Szene, in der das Gefühl einer räumlichen Unendlichkeit evoziert und mit mystischen Seufzlauten („ah“/“oh“) verbunden wird, taucht auch später noch mal auf: „Ach, wunderbare Verwandlungen dieses Landes! Das Spiel seiner Abendfarben mündet jetzt ein in die majestätische Gelassenheit der Nacht. Durch den weiten und stillen Talgrund rinnt der Fluß, der sich an keiner Böschung mehr stößt. - Weite, Weite, bis hinab zu den Ebenen, deren Hauch zu dieser Stunde nicht mehr erschreckt, und der drohende Leib des Demawend ist ein schwebendes Gestirn geworden. Die Weiten vermählen sich, Zugvögel schwanken schlafend im Wind über der Kaspi-See, über den Abstürzen des Persischen Golfes, über allen Wassern. Ringsum, in unserem Tal, rauchen die feuchten Wiesen. Und der Fluß, ehe unsere Zigaretten zischend versinken, wird einen Augenblick lang zu einem Spiegel unermeßlicher Tiefe. In der zurückgekehrten Stille schlägt mein Herz langsam. - Öffnet die Erde ihren Schoß? Versinkt dieses Tal in ihrer Umarmung wie unter den Fluten eines Meeres, die sich wieder schließen? Wir sinken, sinken - oder sammelt sich nur in mir alle Trauer, die des vergangenen Tages, die von morgen, sinkt und füllt mich bis zum Rand? Oh, um eine gelassene Stunde!“ (GT, 19)

¹⁶⁶ Diese Umgrenzung wiederholt sich in GT, 21: „Ich bin in dieses Tal geflüchtet, es liegt am Ende aller Wege, es ist von der Welt getrennt durch hohe Gebirgszüge, es ist umgürtet, behütet, ein friedliches Hochtal, seine Nächte sind kalt.“ und auf der folgenden Seite taucht in Bezug auf das Tal das Wort „fern“ erneut auf: „fern von den Städten, fern von den begangenen Straßen, fern von den Opiumhöhlen.“

Interessanterweise sind es ausgerechnet die Nomaden, die die Pfade um das Lahr-Tal herum kennen könnten. Nomaden tauchen in A.S.s Werken häufiger auf und treten dort als faszinierende Figuren der Grenzüberschreitung auf, die keinen festen Wohnsitz haben und sich nicht an staatlichen Grenzen orientieren. Statt von einer Sesshaftigkeit ist ihr Leben von Bewegung geprägt, eine Bewegung, die „den Jahreszeiten“ folgt „bis der Kreislauf sich schließt“. Es ist also eine zirkuläre Bewegung, die sich an dem Kreislauf der Jahreszeiten orientiert, wie es nach Cassirer für das mythische Denken charakteristisch ist. Zudem ist der „Blick“, also die Wahrnehmungsperspektive der Nomaden von einer Ignoranz gegenüber den rationalen Kategorien „Ziel“ und Enge-Weite-Opposition geprägt. Dieses nomadische Denken in mythischen Raum-/Zeit- und Kausalkategorien ist mit einer Furchtlosigkeit gegenüber dem Tod verbunden.

Wie schon in TiP wird auch in GT der Demawend als himmlische Instanz begriffen:

„Am Talausgang - dort, wo wir seinen Ausgang vermuten - erhebt sich der glatte Kegel des Riesen, die unerreichbare, unberührbare Pyramide des Demawend: sein Leib ist jetzt, im späten Sommer, gestreift wie der eines Zebras. [...] Sein Haupt aber ist immer von strahlender Wolkenweiße und sendet selbst in der Nacht sein Licht aus, das wie die Milchstraße sanft den Himmel erhellt. Wir sind an seinen herrlichen Anblick gewöhnt [...]. Und den Demawend sehen wir, wo immer wir uns hinwenden“ (GT, 8).

Der Demawend wird durch anthropomorphe Begriffen beschrieben („sein Leib“, „[s]ein Haupt“) und erhält eine heilige Aura dadurch, dass er allgegenwärtig zu sein scheint und mit himmlischem Licht in Verbindung gebracht wird.¹⁶⁷ Ein Vergleich mit dem Mond wird auch später noch mal genannt: „Sehen sie den Demawend? Erkennen sie, wie sein glatter Kegel den Talausgang versperrt? Merken sie nicht, daß er, wenn man versucht, ihm näher auf den schneegestreiften Leib zu rücken, sich sachte weghebt und entfernt wie der Mond?“ (GT, 10) Es verwundert daher nicht, dass die Erzählfigur den Demawend verehrt. Der Demawend hat in dieser Funktion (als angebetetes Objekt) eine beruhigende Wirkung, die sogar das zuvor als bedrohlich empfundene rieselnde Geräusch erträglich macht:

„Wie ich hinüberschaue zum Demawend, den ich aus langer Gewohnheit kenne und gewiß auch verehere, weil sein Haupt den Himmel berührt und sein Fuß unsichtbar ist, da vermischen sich meine Herzschläge wieder mit dem unaufhörlichen Rieseln. Ich werde ruhiger.“ (GT, 9)

¹⁶⁷ Dadurch, dass der Demawend Licht aussendet und nicht bloß Sternenlicht reflektiert, deutet an, dass dieser Berg Quelle des Lichts, also ein heiliger Berg ist (vgl. auch die Bedeutung des Lichts in der Definition des mythischen Denkens bei Cassirer).

Die (mythische) Zeitlosigkeit des Demawends drückt sich in folgender Zeile aus:
„Der Demawend ist ohne Substanz, eine Vision der Frühzeiten.“ (GT, 31) und erst die Heiligkeit des Demawends macht das Lahr-Tal zu einem mythischen Ort:

„Es war ein *anderer* Demawend als der, der hier den Ausgang unseres Tales versperrt. Dieser ist ein Gigant, ein Unberührbarer, Ungeborener, ein Sohn des Himmels. Er trägt jetzt, im Sommer, ein gestreiftes Kleid aus Lava und schmelzendem Schnee. Um seine Schultern hat er sich eine Wolke gelegt und verhüllt manchmal auch das leichte Haupt. Er hat keinen Fuß, er schwebt über den Tälern, ragt über alle Gebirge, grüßt das Meer und vermählt sich mit den Sternen. Er ist gewaltig und unbeschwert zugleich. Er leuchtet Tag und Nacht in einem milden Licht. Ohne ihn wäre dieses Tal nichts, es wäre wie tausend andere Täler. Er macht es zum Tal am Ende der Welt.“ (GT, 38)

Dieser andere Demawend ist ein kartographisch verzeichneter Berg, der als solcher auch fotografisch erfassbar ist: „Da ging am äußersten Rand der Ebene der Demawend auf. Winziges Dreieck im blauen Nachthimmel, makellos weiß, leuchtend - und ich sah ihn zum erstenmal! Berger, erregt wie ich, holte seine Leica hervor.“ Doch die Ich-Erzählfigur zweifelt an dieser rationalen kartographischen Methode:

„Landkarten trügen. Sie kennen nur *einen* Aspekt, und im Kreuz von Norden, Süden, Osten, Westen bleibt der Demawend immer ein und derselbe. Ich habe aber einen anderen Demawend gesehen. [...] - Zum erstenmal in Persien, wollte ich fliegen - und blieb liegen an einem Flußufer, weil es keine Brücke gab, weil dieser Fluß nicht vorgesehen war auf den Landkarten, weil der Schnee taute an namenlosen Hügeln, weil es Frühling war.“ (GT, 38f.)

Hier wird die rationale Raumauffassung, die durch die Möglichkeit des Aufzeichnen von Räumen auf „Landkarten“ in Frage gestellt. Die mythische Aura des Demawends lässt sich weder auf Karten noch auf Fotografien festhalten, sondern ist durch mystische Ekstase wahrnehmbar.

Sowohl in TiP als auch GT wird das Lahr-Tal als mythischer Ort mit dem Demawend als Heiligtum dargestellt. Cassirers Beschreibungen mythischer Raumstrukturen können auf beide Romane übertragen werden: geometrische Bestimmungen des Raumes spielen im so genannten ‚glücklichen Tal‘ keine Rolle. Es befindet sich vielmehr am ‚Ende der Welt‘, wo logisch-geometrische Ortsbestimmungen ihre Bedeutung verloren haben.

In beiden Romanen wird zudem ein ‚rhythmisches Phasengefühl‘ beschrieben, dass nach Cassirer für den Mythos kennzeichnend ist: in TiP wird das rhythmische Auf und Ab der Gebirgszüge mit rhythmischen Wellenbewegungen des Meeres verglichen. Der ‚Aufstieg ins glückliche Tal‘ wird als Übergangsritus inszeniert. In GT ist es der rhythmische Herzschlag, den der Anblick des Demawends ein- und aussetzen lässt. Mit diesen Betrachtungen sind die nach Cassirer bedeutenden affekti-

ven Gewalten verbunden: die Allgegenwart des Demawends löst in TiP und GT sowohl furchtsam-bedrückende als auch erhebend-ergreifende Gefühle aus.

Zudem erscheint in beiden Romanen das Tempus der ‚absoluten Vergangenheit‘ in Verbindung mit den Landschaftsbeschreibungen – insbesondere der des Lahr-Tals und des Demawends. Das „Tal am Ende der Welt“ ist ein zeitloses Tal, das durch einen endlosen Kreislauf der Jahreszeiten belebt wird.

Im Lahr-Tal kommt es bei der Erzählfigur zu einer Aufhebung der Subjekt-Objekt-Grenzen. Ekstatische Zustände werden beschrieben, in denen sich das zerrissene Ich verliert.

2.2.3. Zwei Gegenspieler des Mythos: Archäologie und Geschichtsschreibung?

Wie schon in dem Abschnitt zum Mythos als literaturwissenschaftliche Gattung erwähnt, wird Mythos häufig in Abgrenzung zum Logos definiert. Die wissenschaftliche Geschichtsschreibung wird diesem Logos zugerechnet. Die neuzeitliche Geschichtsschreibung hat ein lineares Zeitverständnis zum Gegenstand, das dem zyklischen Zeitverständnis des Mythos gegenübersteht. Die Geschichtsforschung begreift die Archäologie als ihre Hilfswissenschaft. Archäologen sind auf (natur-)wissenschaftliche Vermessungsmethoden des (Ausgrabungs-)Raumes angewiesen. Die stratigraphische Methode verbindet Raum- und Zeitstrukturen miteinander, indem Fundobjekte je nach Ausgrabungsschicht einer bestimmten Zeitepoche zugeschrieben werden (die tiefer liegenden Funde sind für gewöhnlich die älteren Objekte). Dieses schichtenhafte Ausgraben erinnert an psychoanalytische Methoden: die Analytisten bemühen sich die individuelle Vergangenheit ihres Patienten durch Gesprächstherapie zu rekonstruieren. Sie suchen dabei verschüttete, unterbewusst verdrängte Erlebnisse aus der Kindheit des Patienten wieder an die Oberfläche des Bewusstseins zu holen. Der Archäologe gräbt nach verschütteten Artefakten vergangener Gesellschaften.

2.2.3.1. Archäologie

2.2.3.1.1. Die archäologische Metapher bei Sigmund Freud

Freuds Psychoanalyse ist eng an seine Theorie des Mythos geknüpft: er führt die mythologische Anschauung – wie auch Traum und Neurose – auf den Ödipuskomplex zurück. Mythos, Traum und Neurose entspringen nach Freud den gleichen psychologischen Bedingungen und weisen eine gewisse Strukturhomologie auf.¹⁶⁸

Der Mythos wird von Freud der animistischen Weltdeutung zugeordnet, die eines von drei Denksystemen der Wirklichkeitserfassung darstelle. Daneben existieren noch die religiöse und die wissenschaftliche Weltdeutung.

Ein spezifischer Mythos, nämlich der Ödipuskomplex, bildet für Freud den „Kern der Neurosen“. Aus diesem Komplex leitet Freud auch seine Kulturtheorie ab. In seiner Neurose-Forschung beobachtet Freud unbewusste Fantasien seiner Patienten, denen teils kollektive Bedeutung zukommt. Dies konstatiert Freud insbesondere für die Traumsymbolik, die sich auch in der kollektiven mythologischen Fantasie wieder fände.

Hier setzt die psychoanalytische Mytheninterpretation an: Die Methode der Traumdeutung besteht aus der Berücksichtigung der „freien Assoziationen“ des Träumers zu seinem Traum und der Übersetzung von Symbolen mit überindividueller Bedeutung durch das Symbolverständnis des Analytikers. Die bei einer Mytheninterpretation fehlenden „freien Assoziationen“ eines Träumers werden ersetzt durch die zielgerichteten Assoziationen des Deuters Freud, die aus seiner klinischen Erfahrung, seiner Theorie und seinem allgemeinen Wissen stammen. Die Stimmigkeit der Interpretationsansätze wird am mythologischen Text überprüft. Eine wichtige psychoanalytische Methode ist demnach die Deutung von Träumen¹⁶⁹. Hier meldet sich das Verdrängte zu Wort.¹⁷⁰ Wie die Träume das Verdrängte eines Subjekts repräsentieren, könnten Mythen als Verdrängtes einer Kultur interpretiert werden. Die Deutung von Mythen, die in antiken Texten niedergeschrieben wurden, hilft dabei, eine verschüttete Kultur zu konstruieren. Freud hat

¹⁶⁸ Vgl. FH, 246.

¹⁶⁹ Vgl. Freud 1999b.

¹⁷⁰ Norbert Miller bezeichnet die „Archäologie des Traumes“ als Erforschung einer „unter der Oberfläche der Erfahrungswelt begrabene Gegenwartlichkeit“.

sich bekanntlich ausführlich mit der psychoanalytischen Interpretation von Mythen in griechischen Tragödien beschäftigt.¹⁷¹

Freud geht es insgesamt vor allem um die Demonstration der Allgemeingültigkeit seiner Theorie am mythischen Material. In diesem Zusammenhang steht wahrscheinlich auch Freuds Sammelleidenschaft gegenüber (archäologischen) kulturellen Objekten.

Freud, den ein ausgeprägtes Interesse für Archäologie auszeichnete, hat seine psychoanalytische Methode metaphorisch mit der Arbeit eines Archäologen beschrieben.¹⁷² Diese Metapher hängt mit der Vorstellung Freuds vom Gedächtnisapparat, bestehend aus Bewusstsein und Unterbewusstsein und seine Bedeutung für die Identitätsbildung des Gedächtnisses zusammen. Der Analytiker geht wie der Archäologe vor,

„der eine zerstörte und verschüttete Wohnstätte oder ein Bauwerk der Vergangenheit ausgräbt. Sie ist eigentlich identisch [...], wie der Archäologe aus stehengebliebenen Mauerresten die Wandungen der Gebäude aufbaut, aus Vertiefungen im Boden die Anzahl und Stellung von Säulen bestimmt, aus den im Schutt gefundenen Resten die einstigen Wandverzierungen und Wandgemälde wiederherstellt, genauso geht der Analytiker vor, wenn er seine Schlüsse aus Erinnerungsbrocken, Assoziationen und aktiven Äußerungen des Analysierten zieht.“¹⁷³

Lemke betont, dass nach Freud der Archäologe und Therapeut v. a. Rekonstruktionsarbeit leisten, „indem sie die Lücken zwischen den einzelnen Funden interpretativ füllen und damit ein hermeneutisches Ganzes erzeugen.“¹⁷⁴ Der Archäologe versucht also die Vergangenheit einer bestimmten Kultur anhand der ausgegrabenen Objekte zu rekonstruieren. Der Psychoanalytiker dagegen versucht über Gespräche, das Verdrängte ‚auszugraben‘ und so die Vergangenheit eines Subjekts zu rekonstruieren. Das Verdrängte eines Subjekts vergleicht Freud mit dem Verschütteten einer Kultur, das der Psychoanalytiker zu Tage fördern muss, wie der Archäologe die Objekte vergangener Epochen ausgräbt. Das psychoanalytische Gespräch kann dabei mit ausgegrabenen Inschriften verglichen werden, die entziffert und übersetzt werden müssen. „Die Psychoanalyse analysiert somit die psychische Stra-

¹⁷¹ Die Psychoanalyse hat sich immer wieder eingehend mit der Deutung von Mythen befasst. Am bekanntesten ist wohl der Ödipusmythos, aus dem sich die Freudsche Theorie des Ödipuskomplexes ableitet.

¹⁷² In *Zur Ätiologie der Hysterie* schreibt er: „Nehmen sie an, ein Forscher käme in eine wenig bekannte Gegend, in welcher ein Trümmerfeld mit Mauerresten, Bruchstücken von Säulen, von Tafeln mit unlesbaren und verwischten Schriftzeichen sein Interesse erweckte.“ (Freud, Sigmund (1896): *Zur Ätiologie der Hysterie*. In: Freud, 1999a, 426).

¹⁷³ Freud, Sigmund (1937): *Konstruktionen in der Analyse*. In: Freud 2000, 397.

¹⁷⁴ Lemke 2005, 51f.

tifikation, die übereinandergelagerten Schichten einer individuellen Geschichte“ (Le Rider 2004, 201).¹⁷⁵

2.2.3.1.2. Mythos und Archäologie in TiP und GT

In TiP gibt es zwei ganze Kapitel, die vorwiegend der Archäologie gewidmet sind: ‚Erinnerung: Persepolis‘ und ‚Nächte in Rhages oder der Anfang der Furcht‘. In GT hingegen wird das Thema in mehrere Kapitel eingeflochten (Kapitel IV, V, VIII, X, und XII).

In TiP wird die Ausgrabungsstätte Persepolis¹⁷⁶ derjenigen in Rhages gegenübergestellt. Beide Kapitel sind ‚Erinnerungs‘-Kapitel: In ‚Erinnerung: Persepolis‘ entsinnt sich die Erzählerin einer Reise mit ihrer Freundin Barbara nach Persepolis. Gleichzeitig stellt die Erzählerin dar, wie diese Visite die Erinnerung an einen früheren Besuch des Ortes und zum Kapitelende an ihre Ausgrabungstätigkeit in Rhages reaktiviert. In diesem Kapitel findet also eine Erinnerung auf zwei Ebenen statt: dem Rückblick auf die Ausgrabungstätigkeiten in Rhages ist in die Erinnerung an den Persepolis-Besuch eingelagert.

Rhages ist im Gegensatz zu Persepolis weniger ein Ort des Erinnerns als vielmehr des Vergessens. In ihm spielt die Vergänglichkeit eine große Rolle und die Gegenwart des Todes nimmt an diesem Ort bedrohliche Züge an, indem er als ‚namenlose Furcht‘ erscheint. Beide Kapitel sind über gegenseitige Hin- und Verweise miteinander verknüpft.

Den Nächten Persepolis wird Traumcharakter zugesprochen, weshalb diese Ruinenstadt einer freudschen Traumdeutung fähig zu sein scheint und diese Deutungsfähigkeit identitätsstiftenden Charakter erhält. Die Nächte in Rhages dagegen stehen nicht dem Traum, sondern dem Tode nahe und lösen bei der Erzählerin Furcht aus.

„Erinnerung: Persepolis“ beginnt mit einer langen Autofahrt, nach der schließlich die Ich-Erzählerin, Barbara und der Fahrer Raschid den Ort Persepolis erreichen: „Wir sahen seine [d. i. Persepolis’ K.S.] Säulen im Mondlicht, bogen von der Strasse ab, und *ich* [Herv. K.S.] erkannte alles wieder und umarmte Barbara in mei-

¹⁷⁵ Vgl. hierzu auch Schlesier 1990, 15ff. (I. Konstruktion und Rekonstruktion. Psychoanalyse als Archäologie. ‚Nein‘ und ‚Ja‘).

¹⁷⁶ Persepolis ist eine ehemalige Hauptstadt Persiens (unter Kyros), die seit 1900 ausgegraben wird und heute noch als berühmte Ausgrabungsstätte besichtigt werden kann.

meiner Freude.“ (TiP, 49) Persepolis wird als Ort der individuellen Erinnerung dargestellt.

Die ‚Stadt‘ und ihre Umgebung scheint in einen märchenhaften Schlaf gefallen zu sein:

„Es war eine grosse, mondhelle Persepolis-Nacht. Von der Terrasse aus, die wie an Seilen über der Ebene hing, sah man am nunmehr äussersten Rand die Berge ohne Füsse aus der Tiefe tauchen, ein silberner Streifen säumte schimmernd ihren dunklen Leib, Himmelslicht übergoss alles, Berge und Ebene und die Reliefs der königlichen Treppe. Die Welt lag in ihrem leichten Höhenschlaf, ein Windhauch konnte sie wecken. Hinter dem Fels, wo die Achaimeniden in tiefen Grabkammern ruhen, erhoben sich Wolken und glitten weiss der Milchstrasse entgegen, fast war ihr Flug heiter. Ihrer wurden immer mehr, scharenweise verteilten sie sich im hohen Raum, legten sich mild vor seine stahlharte Bläue und verdeckten den Mond. Die Erde lag im Schatten.“ (TiP, 49)

Es ist eine typische Nacht für Persepolis („Persepolis-Nacht“), d.h. die Nächte in Persepolis entsprechen immer diesem Schema. Der Ort ist von einer nicht näher definierten Grenze bestimmt (die Wolken verteilen sich „im hohen Raum“) und er wird von einer mythischen Aura umhüllt: obwohl es Nacht ist, erleuchtet das Ruinenfeld im Mondlicht¹⁷⁷. Die Umgebung bekommt einen anthropomorphen Charakter („Die Welt lag in ihrem leichten Höhenschlaf“). Persepolis ist ein Ort des (friedlichen) Schlafes, nicht des Todes. Die Achaimeniden befinden sich zwar in „tiefen Grabkammern“, aber sie „ruhen“ dort, ebenso wie die Stadt Persepolis und die Welt als solche. Die Toten schlafen lediglich. Es ist ein „leichter“ Schlaf, der jederzeit (durch einen „Windhauch“) unterbrochen werden und die Archaimeniden wieder zum Leben erwecken könnte. Persepolis, als schlafender Ort, rückt in die Sphäre des Traumes also in den Bereich des Unterbewusstseins, dem sich die Freudsche Traumanalyse widmet. Die Erzählerin schreibt, dass die Nächte in Persepolis nicht nur hell von Mondlicht gewesen seien, sondern auch von Gesprächen und dem Wodka-Rausch:

„Aber das waren, in Persepolis, leichte Nächte. Sie waren hell, nicht immer von der Milchstrasse, und nicht immer vom Mondlicht, welches sich wie ein Strom über die im Schlaf liegende Ebene ergoss, gab es doch die hellen, leichten, traurigen Gespräche und den hellen, leichten Wodka-Rausch. Es gab die langen Dämmerungen, die man auf der Terrasse erwartete, und es gab die sanften Windstriche über heissen Schläfen. Ausgestreckt auf dem Feldebett, träumte man von Zukunftswegen, die sich durch unbekannte Ebenen schlängelten und den Gebirgen der Hoffnungen zustrebten. Gläubig lag man, ganz bewegt von Sehnsucht, die schlank wie die weissen Säulen draussen aufwärts streb-

¹⁷⁷ Der Begriff Mond wird in Verbindung mit Persepolis sehr oft verwendet („Hier gab es nichts. Hier war grosser, unentweihter Boden: Persepolis. Und Mondschein über den schrägen Felsenkammern“, TiP, 58). Er hat durchaus symbolischen Charakter als Inbegriff eines friedlichen Schlafes. Zudem fühlt man sich in diesem Abschnitt an den Demawend erinnert, der auch oft in Verbindung mit dem Mond beschrieben wird. Der Demawend schwebt ebenfalls über der Landschaft und sein Fuß ist nicht sichtbar.

te, und oben begegneten sich Freude und Traurigkeit - man konnte es lächelnd ertragen.“ (TiP, 59)

Der Rauschzustand (durch den Einfluss des Wodkas) und die „leichten, traurigen Gespräche“ lassen Assoziationen mit der Freudschen Psychoanalyse zu: Freud versuchte insbesondere durch Gesprächstherapien seine Patienten zu heilen. Zusammen mit Breuer entwickelte er seine „talking cure“, doch im Gegensatz zu diesem, lehnte er später Hypnotisierungen seiner Patienten ab. Ablehnend stand er auch Sucht- und Rauschzuständen gegenüber. Nietzsche hingegen schreibt Rauschzustände (positiv) dem dionysischen Charakter zu.

Persepolis wird positiv beschrieben. Als Ruinenstadt ist es zwar ein Ort der Vergangenheit, aber man erinnert sich an ihn und er lässt Raum für eine hoffnungsvolle Zukunft. Es ist eine Bewegung ‚nach oben‘, eine Glaube, der die Sehnsucht nach oben treibt („Gläubig lag man, ganz bewegt von Sehnsucht, die schlank wie die weissen Säulen draussen aufwärts strebte“). Es ist zwar ein melancholischer Ort („Traurigkeit“), der aber auch mit „Freude“ assoziiert wird („man konnte es lächelnd ertragen“). Diesem ‚Ort des Erinnerns‘ wird die Ausgrabungsstätte Rhages¹⁷⁸ gegenübergestellt:

„Ich habe, in Persien, ganz andere Nächte gekannt. Da lag alles im Dunkel und war ausweglos. In Rhages, der toten Nachbarstadt von Teheran, von den Toren nur durch eine Staubwolke getrennt, gab es Nächte ganz ohne freundliche Stimmen, doch voll von Geräuschen der Fremdheit. Die Staubwolke, die uns von der bewohnten Hauptstadt und ihren lebendigen Strassen trennte, war beinahe unüberwindlich. Denn das Land, welches sie bedeckte und verhüllte, war kein gewöhnliches Land. Es war seit vielen hundert Jahren Ruinenboden; seit dem Mongolensturm hat sich hier wohl niemand mehr angesiedelt, und wo man auch den Spaten ansetzt: man findet nur Mauerreste, Scherben und die Spuren der grossen Zerstörung.“ (TiP, 59)

Diese Passage folgt unmittelbar dem davor zitierten Persepolis-Abschnitt. Der Kontrast zwischen Persepolis und Rhages wird so betont¹⁷⁹. Rhages ist kein beruhigender Ort, sondern ein Ort der „Fremdheit“. Persepolis hingegen strahlte Ver-

¹⁷⁸ Für die historische Aufarbeitung von A.S.s Biographie ist vielleicht folgender Hinweis interessant, der für die literaturwissenschaftliche Analyse jedoch ohne Bedeutung ist: Rhages = Ray. Zurzeit arbeitet das „Semitic Museum“ der Universität Harvard (USA) in Zusammenarbeit mit der Shelby White-Leon Levy Stiftung an einer Veröffentlichung der Forschungsergebnisse der „Rhages“-Expedition von Prof. Dr. Schmidt (1934-1936), an der auch A.S. beteiligt war. Vgl. www.fas.harvard.edu/~semitic/wl/digsites/Iran/CheshmehAli2006 (letzter Zugriff: 13.09.2007).

¹⁷⁹ Diese Gegenüberstellung wird schon in der Kapitelanordnung deutlich: dem Kapitel „Erinnerung: Persepolis“ folgt unmittelbar das Kapitel „Nächte in Rhages oder der Anfang der Furcht“. Beide Kapitel beziehen sich aufeinander, indem jeweils auf den anderen Ausgrabungsort verwiesen wird. So steht etwa im Persepolis-Kapitel der Satz: „Dann kamen die Scherbenbeete, wie wir sie auch in unserem Garten in Rhages hatten. Das war der Granatapfelgarten; fast heimatlich schien mir die Erinnerung an seine Schatten.“ Es folgen Erinnerungen an Rhages.

trautheit aus. Persepolis ist wieder zum Leben erweckt worden¹⁸⁰, dagegen ist Rhages kein Ort der Erinnerung, sondern des Vergessens, der von Tod, Vergänglichkeit und Zerstörung („Man findet nur Mauerrest, Scherben und die Spuren der grossen Zerstörung“) geprägt ist. Die Erzählerin beschreibt den Landstrich zwischen Rhages und Teheran¹⁸¹ als großen „einzig[e]n Friedhof“ (TiP, 60).

Der Sand – als dominantes Element im Rhages-Kapitel - wird als „totes Element“ bezeichnet¹⁸²: „Der Sand, mag er auch dem Wasser gleichen und sein Wellenspiel nachahmen, ist doch nur ein totes Element.“ Dieser Sand ist nicht nur tot¹⁸³, sondern er bedeckt auch die Toten: „Meistens häuft sich über dem Grab nur ein Häufchen Sand, länglich wie der Leichnam darunter.“ Die Erzählerin meint, zur ‚toten Stunde‘ sei der Mensch „der Todesnähe schutzlos preisgegeben, und es fehlt wenig, dass er sein Gesicht im Staub vergraben und sich einem langen Schlaf hingeben würde wie ein Erfrierender“ (TiP, 60). Sie beschreibt, wie schwarze Geier die Ebene bedecken und „dunkel verschleierte Frauen“ „zum Zeichen der Trauer“ zwischen den Toten hin und her huschen.

Persepolis war ein mythischer Ort aufgrund seiner Zeitlosigkeit an dem die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufgehoben schienen: die Archameiden hielten in ihren Grabkammern einen ewigen Schlaf und dem leitenden Professor der Ausgrabung wird von der Erzählerin attestiert, die alte Stadt wieder zum Leben erweckt zu haben. Diese ist von einer Aura aus Licht umgeben, was sie aus der übrigen Umgebung heraushebt (vgl. auch die Ebene unter der schwebenden Terrasse) und abgrenzt. Es ist ein Ort, der die Erinnerung reaktiviert, aber auch Erinnerungen den Ort reaktivieren. Aleida Assmann hat in ihrer Studie ‚Erinnerungsorte‘ die Bedeutung von Orten, für den Aufbau des kulturellen Gedächtnisses¹⁸⁴ nachgezeichnet:

„Orte sind für die Konstruktion kultureller Erinnerungsräume von hervorragender Bedeutung. Nicht nur, daß sie die Erinnerung festigen und beglaubigen, indem sie sie lokal im Boden verankern, sie verkörpern auch eine Kontinuität der Dauer, die die ver-

¹⁸⁰ Der Traumcharakter der Stadt widerspricht dabei nicht seiner ‚Wiedergeburt‘: es ist keine Rekonstruktion der antiken Stadt Persepolis, sondern vielmehr eine Konstruktion Persepolis‘ nach der Vorstellungswelt der Archäologen.

¹⁸¹ Rhages liegt unmittelbar vor Irans Hauptstadt Teheran.

¹⁸² Im Persepolis-Kapitel wurde das Mondlicht mit Wasser verglichen: „Das Mondlicht lag auf ihren [d. i. Barbaras] Füßen wie Wasser, das mit den Wellen den Sand hinaufleckt und zurückrieselt. [...] Ich sass, den Kopf auf ihren angezogenen Knien, und sah zu, wie die kleinen Wellen bis zu ihren Füßen stiegen“.

¹⁸³ Sand als tote Materie.

¹⁸⁴ Das Gedächtnis setzt A. Assmann als ‚Gedachtes‘ mit Kenntnissen gleich, die Erinnerung assoziiert sie mit persönlicher Erfahrung, die immer rekonstruktiv von der Gegenwart ausgeht.

gleichsweise kurzphasige Erinnerung von Individuen, Epochen und auch Kulturen, die in Artefakten konkretisiert ist, übersteigt.“ (Assmann 1999, 299)

Rhages ist jedoch nach Aleida Assmann ein Geisterort: Geisterorte sind solche, die dem freien Spiel der Imagination oder der Wiederkehr des Verdrängten überlassen sind. Der ‚Abfall‘ dieser Orte steht dem Vergessen nahe.¹⁸⁵ Ruinen (als nicht mehr genutzte architektonische Produkte und somit Abfall) erzeugen Diskontinuität, da sie sowohl das Vergessen als auch Erinnerung kodieren: sie verweisen v.a. auf Abwesenheit, denn es ist noch etwas gegenwärtig, aber es signalisiert in erster Linie dessen Vergangenheit. So verhält es sich nicht nur mit Ruinen, sondern auch Gräbern, die einerseits an den Verstorbenen erinnern, andererseits den Verlust des Angehörigen deutlich sichtbar machen.

Jedoch scheint in Rhages der Schwerpunkt auf dem Vergessen zu liegen: es ist eine namenlose Masse von Toten, die auf dem Landstrich liegt: „Selten sind die kleinen Grabmale aus ungebranntem Lehm, seltener die blauen Kuppeln, die trügerisch in der Sonne glänzen.“ (TiP, 60). Das Fehlen dieser Grabmale, die das Andenken an die Persönlichkeit des Verstorbenen wach halten sollen, signalisiert das Vergessen ebendieser Verstorbenen. Dieses Vergessen, die Vergänglichkeit und Zerstörung wird nicht positiv, sondern von der Erzählerin als Bedrohung wahrgenommen. Sie knüpft ihre Furcht an den Granatapfel- und Scherbenarten:

„Durch den Granatapfelgarten begleitete George mich zu meinem Zimmer. Obwohl wir nicht darüber sprachen, wusste er, dass ich Angst hatte. Meine Angst war unbegründet und sonderbar. Ich hatte, allein, grössere Gefahren bestanden, als durch einen Garten zu gehen, der einer amerikanischen Expedition gehört und rings von einer hohen Lehm-mauer umgeben ist.“ (TiP, 62f.)

Die Angst in A.S.s Roman kann zwar nicht benannt werden, sie ist „namenlos“ und deshalb verbal nicht fassbar, paradoxerweise ist sie im Laufe der Zeit dennoch (be)greifbar:

„Ich werde Sie begleiten“, sagte der Mann [d. i. Georg], der schweigend meine namenlose Furcht erriet. Furcht? Damals begriff ich nicht einmal, was das neue Gefühl war. Später, als es übermächtig wurde und mich fast zugrunde richtete, begriff ich. Und seither schwebt über der herrlichen und farbenreichen Ödnis jener Länder, über ihrer teils verklärten, teils schrecklichen Erinnerung die namenlose Angst wie eine Rauchfahne.“ (TiP, 63)

Es gibt keinen konkreten Anlass der Angst, sie ist nicht objektbezogen. Es ist vielmehr eine ‚übermächtige‘ Kraft, die auch als neutrales, unbestimmtes „es“ bezeichnet wird. Der Leser fragt sich, was dieses „es“ ist, aber es gibt nur vage Hinweise auf die Auslöser der Angst. Wiederholt wird die Angst mit dem Granatapfelgarten verbunden, in dem sich die Scherbenbeete befinden:

¹⁸⁵ Alexander verschaffte sich durch seine Zerstörungen eine tabula rasa, die mit der Geschichte seines Ruhmes überschrieben werden sollte.

„Zwischen den kleinen Bäumen lagen unsere Scherbenbeete, und neben dem Weg floss der trübe Tarantel-Bach. Dahinter die Lehmmauer, die uns von der Aussenwelt trennt. Aber was hiess Aussenwelt? Die Staubwolke, die Karawanenstrasse, die Furt, die Friedhof-Ebene, die Geier-Ebene, die verhüllte Strasse nach der Hauptstadt? / Unter dem Sand, wussten wir, lagen Ruinen, und wir würden nach köstlichen Scherben graben. Aber das gehörte zum Tag, und jetzt war Nacht.“ (TiP, 64).

Granatäpfel werden auch mit dem Tod assoziiert: so drückt in der griechischen Mythologie Hades der Persephone sechs Granatapfelkerne in den Mund, um diese an die Unterwelt zu fesseln. Scherben erinnern ebenfalls an Vergänglichkeit.

Die Trennung von Außen und Innen wird infrage gestellt („Aber was hieß Aussenwelt?“). Die Abgrenzung zur Außenwelt ist aufgehoben und damit auch der Schutz vor diesem bedrohlichen „Außen“:

„Die Traum-Nacht begann. Die Mauer des kleinen Hauses, die Wand meines Zimmers, war zugleich die Fortsetzung der Gartenmauer; und wenn sie auch gegen Wind und Herbstregen Schutz bot, so schützte sie mich doch nicht gegen das Dröhnen der Karawanenglocken [...] und gegen das langsame Rauschen des Silberstromes. Dagegen gab es keinen Schutz. Dagegen gab es nichts, und ich weinte nach meiner Mutter. / Als ob mich eine sterbliche Seele hätte hören können.“ (TiP, 64)

Die „Traum-Nacht“ in Rhages hat nichts mehr von den Nächten in Persepolis; so findet sich in Rhages auch kein Traumdeutungsansatz mehr („Als ob mich eine sterbliche Seele hätte hören können.“).

Die Angst wird an einzelne Objekte geknüpft, an den Granatapfelgarten, die Scherbenbeete, die Karawanenglocken, die Friedhof- und Geier-Ebene und den Staub. Letztendlich sind diese Objekte, die Rhages kennzeichnen, Sinnbilder für Tod, Vergänglichkeit und Zerstörung. Der Granatapfel ist nicht nur Symbol der Fruchtbarkeit (und Liebe), sondern auch des Todes (so träufelte man im alten Persien den Sterbenden Granatapfelsaft in den Mund)¹⁸⁶, die Scherben bezeichnen etwas Zerbrochenes, also Zerstörung, die Karawanenglocken erinnern an das Motiv der Todeskarawanen, die im Roman einige Male aufgegriffen und auch im Rhages-Kapitel mit Trauer verknüpft werden¹⁸⁷, die Geier, die sich von Aas ernähren und Staub, der sich mit der Zeit über das Vergessene legt. Doch diese Objekte lösen die Angst nicht aus, sondern es ist Furcht vor etwas Abstraktem, nicht bezeichnetem („namenlos“), die Objekte erinnern nur immer wieder an diese Furcht („Langsam

¹⁸⁶ Der Granatapfelsaft wird auch von Thomas Mann in *Tod in Venedig* benutzt, wie wir bereits im Zusammenhang mit der Sanduhr als Vanitas-Motiv gesehen haben.

¹⁸⁷ „Am Rand des Friedhofs - wenn er sich nicht einfach unendlich weit ausdehnt - gehen Kamele, denn von Teheran nach Veramin führt eine der ältesten Karawanenstrassen Persiens, an Rhages vorüber, ja dicht vorbei an unserem Expeditionshaus, durch die Furt vor dem Tor und an unserer langen Gartenmauer entlang. Deshalb ist auch der Klang der Karawanenglocken deutlich in den langen Nächten von Rhages; sie gehören zu den deutlichsten Stimmen meiner Erinnerung. Sie schwingen an den Flanken der Kamele und dröhnen, oder sie bimmeln an ihren Hälsen. Fremd ist das, auch schon sehr fern, aber immer noch von gleicher Trauer.“ (TiP, 61)

begriff ich es. Das war der Anfang der Furcht. Und nie werde ich sie besiegen, nie sie wieder vergessen können.“ TiP, 64). Es werden Bilder inszeniert, die im Roman immer wieder aufgegriffen und daraufhin mit Bedrohung und Angst verbunden sind:

„Zu unseren Füßen lief der Fluss der Gartenmauer entlang. Er schimmerte silbrig und lief durch die Ebene, dem Demawend zu. Man konnte ihn weithin verfolgen, aber es war kein rechter Trost. Es gibt, in jenem Land, keinen rechten Trost. Und immer glaubte ich, dass auf dem silbernen Wasser verendete Fische abwärts schwämmen, die silbernen Bäuche aufwärts gekehrt ...“ (TiP, 64)

In GT findet sich keine Gegenüberstellung der beiden Ausgrabungsorte Persepolis und Rhages. Persepolis reiht sich in eine Vielzahl von besuchten Orten ein, an die sich der Ich-Erzähler erinnert, z. B.:

„Persepolis: die königliche Terrasse hängt wie an Seilen über der Ebene, die Pracht seiner Treppen, seiner Paläste ist von schlanken Säulen überragt, in den Ruinen des mächtigen Saales liegt das gigantische Stierhaupt, geborsten. Blick über die staubgelbe Ebene, an deren Ende noch immer die Berge ruhen wie gestrandete Schiffe.“ Es folgen Schiras, Isfahan und Djulfa (GT, 33).

Ebenso verhält es sich mit Rhages:

„Still - kein Wort über die Toten dieses Landes. In der Stadt Rhages allein, deren Ruinenfelder wir ausgraben, soll der Mongole Hulagu Khan eine Million Menschen erschlagen haben. An den uralten Heerstraßen, neben den Schatzhügeln Iskenders, türmten sich die Schädelpyramiden. In den Höhlenwohnungen von Jäz-de-Chast sah ich Kinder Hungers sterben. Und nicht weit von hier, in der Festung vor den Toren der Hauptstadt, wurden heute in aller Frühe zwölf Nomadenfürsten hingerichtet.“ (GT, 101)¹⁸⁸

Jedoch ist auffällig, dass auch in GT Rhages mit Tod in Verbindung gebracht wird („kein Wort über die Toten dieses Landes“ sowie der historische Einschub, der von Mord bis in die Gegenwart zeugt). Doch auch Persepolis wird mit Zerstörung assoziiert: das Stierhaupt ist geborsten, die Ebene ist staubgelb und die Berge ruhen wie gestrandete – und deshalb fahruntüchtige – Schiffe.

Das Thema Archäologie wird anhand der Ausgrabung von Rihanie nahe des syrischen Aleppos, vorgestellt, wobei der konkrete Grabungsort keine große Bedeutung spielt. Es handelt sich um die Exkavation eines typischen Ruinenhügels, der zwar benannt wird (Chatal Hüyük) – wobei es sich aber um jeden anderen Ruinenhügel handeln könnte:

„So kam ich, eines Tages, nach Rihanie, einem syrischen Dorf, eine Stunde von Aleppo entfernt. Wollte ich nicht Ausgräber werden? Ein Handwerk ausüben! / Das Haus der amerikanischen Expedition lag auf einer Anhöhe, man konnte den Fluß Afrin überschauen und die weite Ebene mit ihren dunklen Ruinenhügeln. Unser Hügel hieß Chatal Hüyük. Da gab es Arbeit, alle Hände voll zu tun! Erdschichten von Jahrhunderten abzutragen, arabische, byzantinische, hellenistische, assyrische - Mauerreste, Gräber, Häuserquartiere, Tempel - Tonkrüge und Urnen, Siegel und Spindelgewichte, Stiftungsnägel, Votivtiere, kleine Gottheiten, Skelette, Scherben. Ein Fordauto voll Scherben brachten wir abends nach Hause!“ (GT, 47f.)

¹⁸⁸ Dies ist die einzige Stelle, an der Rhages in GT erwähnt wird.

A.S. könnte den Ort der Auseinandersetzung mit Archäologie nach Rihanie verlegt haben, da er weiter von Teheran entfernt ist und somit deutlicher als abgegrenztes Erinnerungs-„Fragment“ in den Bewusstseinsstrom des Romans einfügt.

In GT wird detailliert die Arbeit von Archäologen beschrieben und auch sprachlich nachgeahmt: die Erdschichten werden chronologisch rückwärts aufgezählt („arabische, byzantinische, hellenistische, assyrische“), was dem Ausgrabungsvorgang entspricht. In TiP war die Arbeit immer an die konkrete Ausgrabung in Rhages gebunden, in GT findet sich jedoch eine Beschreibung der generellen archäologischen Forschungsmethoden:

„Wir lesen Münzen unter dem Mikroskop. Wir kennen chemische Verfahren, um die Herkunft des Tons zu prüfen. Nächstes Jahr werden wir im Flugzeug neue Ruinenstätten entdecken. Wir werden die Kamera an einem Ballon befestigen und die Geschichte der Völker fotografieren. Unsere Methoden werden immer fortschrittlicher. Wir werden einen Kran haben, um die Erde fortzuschaffen, wir werden die Korbträger-Knaben nicht mehr bezahlen. In Rihanie liegen die neuesten Zeitschriften auf. Die jüngsten Entdeckungen. Die Zeichentische der Architekten. Die Zirkel der Anthropologen. Die Baumwollpflücker Amerikas. Die Arbeiter am laufenden Band. Jeder an seinem Platz. Und pünktlich! Triumph der Technik!“ (GT, 49)

In dieser Beschreibung zeitgenössisch modernster archäologischer Methoden (z.B. Luftbildarchäologie) knüpft der Erzähler kritische Aspekte: die Technik verringert die Anzahl an Arbeitsplätzen, insbesondere der einheimischen Bevölkerung („Wir werden die Korbträger-Knaben werden nicht mehr bezahlen.“). Dies in einer Assoziationskette zu den „Baumwollpflücker[n] Amerikas“ und zu den „Arbeiter[n] am laufenden Band“, die für den ausbeuterischen Kapitalismus stehen. Mit Baumpflücker[n] lässt sich Sklavenarbeit in den amerikanischen Südstaaten assoziieren. Das laufende Band könnte die Fließbandarbeit in den amerikanischen Ford-Werken darstellen.¹⁸⁹

In TiP sind die Ausgrabungsorte mit mythischen Strukturen versehen, die mit positiven oder negativen Empfindungen verbunden werden. Persepolis erscheint dabei von einem traumhaften Schleier umhüllt zu sein. Die archäologische Fundstätte wurde wieder ‚zum Leben erweckt‘, indem der Ort und seine Vergangenheit durch die Archäologen (re)konstruiert wird. Persepolis erhält – als öffentlich bedeutsamer Ausgrabungsort – gesellschaftlichen und – als Arbeits- und Ausflugsort der Erzählerin – individuellen Identitätsbildungscharakter. Rhages hingegen wird mit Tod assoziiert. Dominant sind Zerstörung und die Allgegenwart des Vergessenen und Verdrängten, was bei der Protagonistin in „namenloser Furcht“ endet. In GT

¹⁸⁹ Über Baumwollpflücker in den Südstaaten und Fließbandarbeiter in den Nordstaaten der USA zur Zeit der Wirtschaftskrise hat A.S. zahlreiche, kapitalismuskritische Reportagen verfasst. Vgl. A.S. (1992): *Jenseits von New York* und AdS.

kommt es durch die Archäologie zu einer umfassenden Gesellschaftskritik, einer Kritik an psychologischen Methoden (Psychiatrien), Fortschritt und Technik, die mit Kriegen verknüpft werden: „Die Völker marschieren. – Um Brot? – Laßt euch nicht beirren. Die Arbeit! ... Die Arbeit des Menschen [...] Von einem Dachziegel erschlagen, von einer Bombe.“ (GT, 49)

2.2.3.2. Geschichtsschreibung

2.2.3.2.1. *Mythos und Geschichte bei Friedrich Nietzsche*

Nietzsche greift den Mythosbegriff lediglich in der *Geburt der Tragödie* auf und auch dort gibt er keine präzise Definition des Mythosbegriffs. Stattdessen operiert er mit einem sehr weiten Begriff des Mythischen.¹⁹⁰ Ihm geht es nicht primär um die Frage nach dem Wahrheitsgehalt des Mythos (vgl. hierzu auch den Abschnitt „Irrationalismus und Mythos“ in Kapitel 2.1. der vorliegenden Arbeit). Vielmehr beschreibt er die Funktion und die integrative Kraft des Mythos, die dieser innerhalb der Politik und Kultur der Griechen entfaltete. Für Nietzsche fußt die Kultur auf dem Mythos:

„Ohne Mythos aber geht jede Kultur ihrer gesunden schöpferischen Naturkraft verlustig: erst ein mit Mythen umstellter Horizont schließt eine ganze Kulturbewegung zur Einheit ab. Alle Kräfte der Phantasie und des apollinischen Traumes werden erst durch den Mythos aus ihrem wahllosen Herumschweifen gerettet. Die Bilder des Mythos müssen die unbemerkt allgegenwärtigen dämonischen Wächter sein, unter deren Hut die junge Seele heranwächst, an deren Zeichen der Mann sich sein Leben und seine Kämpfe deutet: und selbst der Staat kennt keine mächtigeren ungeschriebnen Gesetze als das mythische Fundament, das seinen Zusammenhang mit der Religion, sein Herauswachsen aus mythischen Vorstellungen verbürgt.“ (Nietzsche 1954, 125)

An dieser Stelle setzt Nietzsches Kultur- und Zivilisationskritik an, die er an eine Kritik des Szientismus anknüpft¹⁹¹: die gegenwärtige Lage sei durch den „Verlust des Mythos“ gekennzeichnet, und zwar als Resultat einer den Mythos vernichtenden Wissenschaft¹⁹². Nietzsche stellt jedoch nicht die Wissenschaft in einen einfachen Gegensatz zum Mythos, denn auch jene habe ihren Ursprung und ihr Fundament im (unaufgeklärten) Mythos (als Steigerung des apollinischen Prinzips). In

¹⁹⁰ In der *Geburt der Tragödie* beschreibt Nietzsche das Kräftespiel der beiden mythischen Grundkräfte des Dionysischen und Apollinischen. Vgl. NH, 288.

¹⁹¹ Vgl. hierzu auch die Arbeit von Sünner, Rüdiger (1986): *Ästhetische Szientismuskritik*. In dieser Arbeit geht Sünner explizit auch auf das Verhältnis zwischen Szientismus und mythischem Bewusstsein ein., vgl. das Kapitel V. Wissenschaftliches und mythisches Weltbild.

¹⁹² Für Nietzsche ist nicht die neuzeitliche Wissenschaft ein Zerstörer der Mythen, sondern er sieht bereits in Sokrates den Beginn dieser Entwicklung: er nennt diese Sokratismus bzw. sokratische Wissenschaftsauffassung.

Nietzsches Denken gibt es nicht mehr die eine Wahrheit als Maßstab, deshalb kann auch der Trug durch eine „philosophische Mythologie der Sprache“ nicht mehr einer wahren Weltsicht gegenübergestellt werden, sondern ebenfalls nur anderen Mythen (und eben nicht ‚der Wahrheit‘). Nietzsche beklagt nicht nur den „Verlust des Mythos“, sondern befürwortet auch eine Destruktion von Mythen, wie er – insbesondere seit *Menschliches, Allzumenschliches* – alle Ideologien und ewigen Wahrheiten ablehnt. Nietzsche unterscheidet nur noch zwischen Mythen, die wahr zu sein beanspruchen, und Mythen, die um ihre Unwahrheit wissen. Erstere bekämpft Nietzsche und letztere akzeptiert er als unvermeidlich. Nietzsche ist zum einen also ein „Mythenzerstörer“ (im aufklärerischen Sinne). Andererseits kann man ihn aber auch als „Mythenschöpfer“ bezeichnen, der selbst neue Mythen geschaffen hat.¹⁹³ Doch sind diese Mythen Nietzsches nicht als Glaubens-Lehren mit religiöser Bedeutung zu verstehen. Nietzsche befürwortet denn auch den Gebrauch ‚ästhetischer Mythen‘, als ästhetische Fiktionen, aus deren Vielfalt der Künstler frei auswählen könne, als Ausdruck post-metaphysischer artistischer Freiheit, und gerade nicht als ewige Wahrheiten und Dogmen.

Nietzsches nihilistisches Geschichtsbild lehnt die zeitgenössische, politisch wirksame Fortschrittsideologie ab und begreift Historie vielmehr als Verfallsgeschichte oder als Geschehen ohne Sinn und Zweck.¹⁹⁴

In seiner Szientismuskritik wendet sich Nietzsche gegen ein überbetontes Geschichtsbewusstsein, das sich besonders im zeitgenössischen Historismus wieder findet. Er lehnt Historie weder ab, noch befürwortet er eine (übertriebene) Arbeit an Historie. Seine Kritik gegenüber Historie im Sinne einer „wissenschaftlich-methodischen Rationalität“ (NH, 255) schließt sich an seinen Wissenschafts- und Erkenntnis-skeptizismus an. Den Historismus des 19. Jhs. (mit seiner historisch-kritischen Methode) macht er verantwortlich für die Auflösung des Mythos und der kreativen „Instinkte“ des Lebens. Dagegen setzt er das Ideal einer „Historie im Dienste des Lebens“. Nietzsche verteidigt solche „unzeitgemässe“, d.h. nicht objektiv-historische, sondern selektiv und ästhetisch betriebene Historie als ein notwendiges „Heilmittel“ für das moderne Subjekt, das sich in der subjektiven Aneignung der Tradition selbst bestimmt und ermächtigt (ebd.). Die Krise der Moderne

¹⁹³ So z. B. den „Zarathustra“, seine Theorie der „Ewigen Wiederkunft“, den „Übermenschen“ oder den „Willen zur Macht“.

¹⁹⁴ Dies fokussiert er später zu einer These vom „Willen zur Macht“ als „Ur-Faktum aller Geschichte“.

will Nietzsche mithilfe des Mythos im Sinne einer Lebensphilosophie überwinden. Das Vergessen spielt dabei eine wesentliche Rolle.

Nietzsche hat in seiner *Zweiten Unzeitgemäßen Betrachtung*¹⁹⁵ die Bedeutung des Vergessens für die Überlebensfähigkeit von Individuen, aber auch Völkern und Kulturen betont¹⁹⁶: „Bei dem kleinsten aber und bei dem größten Glücke ist es immer Eines, wodurch Glück zum Glücke wird: das Vergessen-Können oder, gelehrter ausgedrückt, das Vermögen, während seiner Dauer unhistorisch zu empfinden.“ Nietzsche ist der Meinung, dass erst das Vergessen zum Handeln befähigt. Er bezweifelt zwar nicht die Bedeutung der Historie für den Menschen, er ist sogar der Meinung, dass gerade das ‚sich erinnern‘ den Menschen vom Tier unterscheidet¹⁹⁷, aber sie muss durch das ‚Unhistorische‘ ersetzt werden:

„Das Unhistorische ist einer umhüllenden Atmosphäre ähnlich, in der sich Leben allein erzeugt, um mit der Vernichtung dieser Atmosphäre wieder zu verschwinden. Es ist wahr: erst dadurch, dass der Mensch denkend, überdenkend, vergleichend, trennend, zusammenschliessend jenes unhistorische Element einschränkt, erst dadurch dass innerhalb jener umschliessenden Dunstwolke ein heller, blitzender Lichtschein entsteht, also erst durch die Kraft, das Vergangene zum Leben zu gebrauchen und aus dem Geschehenen wieder Geschichte zu machen, wird der Mensch zum Menschen [...].“ (Nietzsche 1954b, 215)

Nietzsche stellt die historischen Menschen, die „trotz aller ihrer Historie [unhistorisch] denken und handeln“ (Nietzsche 1954b, 217), den überhistorischen Menschen gegenüber: diese historischen Menschen blicken nur in die Vergangenheit um hoffnungsvoll in die Zukunft zu blicken und sie glauben, „dass das Glück hinter dem Berge sitze, auf den sie zuschreiten“ (Nietzsche 1954b, 217). Sie sind von einem fortschrittlichen Prozess der Geschichte überzeugt.¹⁹⁸ Demgegenüber steht das „Nein des überhistorischen Menschen, der nicht im Prozesse das Heil sieht, für

¹⁹⁵ Nietzsche, Friedrich: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. In: Nietzsche 1954b.

¹⁹⁶ Letztlich stellt er der Bedeutung der Historie, die Wichtigkeit des Vergessens gegenüber und rückt beide Aspekte auf eine Ebene: „das Unhistorische und das Historische ist gleichermaassen für die Gesundheit eines Einzelnen, eines Volkes und einer Cultur nöthig.“ (Nietzsche 1954b, 214)

¹⁹⁷ „Dann sagt der Mensch ‚ich erinnere mich‘ und beneidet das Thier, welches sofort vergisst und jeden Augenblick wirklich sterben, in Nebel und Nacht zurücksinken und auf immer erlöschen sieht. So lebt das Thier *unhistorisch* [...]. Der Mensch hingegen stemmt sich gegen die grosse und immer grössere Last des Vergangenen: diese drückt ihn nieder oder beugt ihn seitwärts, diese beschwert seinen Gang als eine unsichtbare und dunkle Bürde [...]. Deshalb ergreift es ihn, als ob er eines verlorenen Paradieses gedächte, die weidende Heerde oder, in vertrauter Nähe, das Kind zu sehen, das noch nichts Vergangenes zu verläugnen hat und zwischen den Zäunen der Vergangenheit und Zukunft in überseliger Blindheit spielt. [...] Dann lernt es das Wort ‚es war‘ zu verstehen, jenes Losungswort, mit dem Kampf, Leiden und Ueberdruß an den Menschen herankommen, ihn zu erinnern, was sein Dasein im Grunde ist – ein nie zu vollendendes Imperfectum. Bringt endlich der Tod das ersehnte Vergessen, so unterschlägt er doch zugleich dabei die Gegenwart.“ (Nietzsche 1954b, 212)

¹⁹⁸ Ein Mensch jedoch, „der die Kraft zu vergessen gar nicht besäße, der verurtheilt wäre, überall ein Werden zu sehen: ein Solcher glaubt nicht mehr an sein eigenes Sein, glaubt nicht mehr an sich, sieht alles in bewegte Punkte auseinander fließen und verliert sich in diesem Strome des Werdens.“ (Nietzsche 1954b, 212f.)

den vielmehr die Welt in jedem einzelnen Augenblicke fertig ist und ihr Ende erreicht.“ (Nietzsche 1954b, 217) Ein überhistorischer Mensch könnte „gar keine Verführung mehr zum Weiterleben und zur Mitarbeit an der Geschichte verspüren [...], dadurch dass er die Eine Bedingung alles Geschehens, jene Blindheit und Ungerechtigkeit der Seele des Handelnden, erkannt hätte“ (Nietzsche 1954b, 216). Die Beschreibung des Überhistorischen bei Nietzsche erinnert stark an das mythische Denken. So ist das Zeitbewusstsein des Überhistorischen auch ein „Überzeitliches“ wie das des Mythos:

„das Vergangene und das Gegenwärtige ist Eines und dasselbe, nämlich in aller Mannichfaltigkeit typisch gleich und als Allgegenwart unvergänglicher Typen ein stillstehendes Gebilde von unverändertem Werthe und ewig gleicher Bedeutung.“ (Nietzsche 1954b, 217)

Nietzsche lehnt also sowohl die ‚reine Historie‘ ab, die eine „Art von Lebensabschluss“ für die Menschheit berge, als auch die ‚Ueberhistorie‘, für die alles Geschehen Ekel, ‚Schmerz und Langeweile‘ darstellt. Er meint, dass die Beschäftigung mit der Geschichte nicht im Dienste der reinen Erkenntnis, sondern des Lebens stehen soll.

2.2.3.2.2. *Mythos und Geschichte in TiP und GT*

In TiP tauchen gelegentlich historische Einschübe auf. Meist ordnen sie sich – als Ergänzungen – in Landschaftsbeschreibungen ein. A.S. orientiert sich in dieser Gestaltung an klassische Reiseliteraturstrukturen¹⁹⁹:

An der Strasse nach Schiras steht ein bescheidenes Tschaikhane aus ungebranntem Lehm [...]. Dort sitzen Chauffeure, Arbeiter und ein Opiumraucher. Sie sehen zu der Terrasse empor, wo einst die Paläste ihrer Könige standen. Alexander, nach einem Festmahl, betrunken, verliebt in die Schätze der Bibliothek des Dareios und sie hassend, liess die Paläste anzünden. Es war wie ein Weltuntergang, als das von gewaltigen Säulen und Tierleibern getragene Dach einstürzte. Rauch und Flammen wurden vom Bergwind aufgehoben und als düstere Wolke über die Terrasse in die Ebene hinausgetragen. Am Schauspiel der Zerstörung erfreute sich der Jünglingskönig; seine Soldaten, in zuchtloser Gier, eilten schattenhaft durch die Flammen, raubten und rafften an sich, und wurden unter niederbrechenden Balken erschlagen ...“ (TiP, 33f.)

¹⁹⁹ Historische Erläuterungen sind ein wichtiger Bestandteil der Reiseliteratur, die u. a. dem Leser Informationen über das jeweilige Reiseland liefern sollen. Neben geographischen, botanischen, wirtschaftlichen und anderen Erläuterungen, werden auch historische Hintergrunddetails geliefert. A.S. hatte dieses Element in ihren Reiseführern (über die Schweiz) und Reiseberichten/-reportagen erproben können. An Reiseliteratur fühlt man sich auch auf Seite 14f. erinnert, in der über zeithistorische Begebenheiten im Iran berichtet wird. Dieser Abschnitt liest sich wie eine (Zeitung) Reportage: Die Erzählerin berichtet von Aufständen aufgrund des Verbots der Kula Pahlevi durch den Schah und stellt dabei Vergleiche mit Zar Peter dem Großen her, der der bojarischen Bevölkerung die asiatischen Bärte abschneiden ließ (vgl. TiP, 14f.).

Interessanterweise tauchen die historischen Einschübe häufig in Verbindung mit dem Begriff „Strasse(n)“ auf. Der Zusammenhang von reportagehaften Einschüben in Momenten von Straßenbeschreibungen korrespondiert mit dem traditionellen Bild von Reiseberichten/-reportagen. Mit Straßen assoziiert der Leser eine räumliche Fortbewegung im Sinne von ‚Reisen‘ und tatsächlich beschreibt A.S. in diesen Momenten eigentliche Reisebewegungen. Die historischen Erinnerungen scheinen durch den Anblick von Straßen ausgelöst zu werden:

„Wir fuhren auf der grossen Landstrasse durch die grosse, mit Hitze gesättigte Traum-Ebene Persiens. Die Strasse war die gleiche, auf der, vor vielen Jahrhunderten, nach dem Brande von Persepolis, der dem Weltuntergang glich, die Soldaten Alexanders nordwärts gezogen waren, um den fliehenden König Dareios zu fangen. Der König befand sich auf der Flucht. Er war tapfer gewesen, aber seit der verlorenen Schlacht von Gaugamela vermochte er nichts mehr und floh unaufhaltsam, über das kurdische Gebirge, durch seine Länder Medien und Baktrien, bis ihn Bessos, sein eigener Statthalter, ermorden liess. / Auch die Ebene Persiens hat sich seither nicht verändert und wird sich wohl niemals verändern. Immer ruhen an ihren Rändern wie gestrandete Schiffe Gebirge, denen man sich zu nähern meint - aber wenn man sie endlich erreicht hat, beginnt hinter ihnen eine andere Ebene, die in Wirklichkeit dieselbe ist, und man wird ihren Rand nie erreichen.“ (TiP, 47)

Straßen sind geographische Angaben, stehen also für räumliche Kategorien. Straßen verbinden entfernt voneinander liegende Örtlichkeiten miteinander. Obwohl hier eine historische Begebenheit erzählt wird – die Zerstörung Persepolis’ durch Alexander den Großen – wird eine zeitüberschreitende Wirklichkeit heraufbeschworen: die unendliche Weite Persiens (die Gebirge und der Rand der Ebene werden nie erreicht) ist seit jeher dieselbe, denn sie hat sich seit dem Zerstörungsschauspiel durch Alexander nicht verändert.

Ein historischer Einschub, der ebenfalls eine Zerstörungsaktion beschreibt, findet sich bereits einige Seiten zuvor:

„Man müsste Siebenmeilenstiefel tragen, um von einem Dorf ins Nachbardorf zu gelangen, und was sie trennt, ist Wüste, Fels, irgendeine Art von Ödnis. Im dreizehnten Jahrhundert kamen die Mongolen aus den Ebenen Asiens und überfluteten die persischen Städte. Arabische Schriftsteller erzählen, dass man allein in der blühenden Stadt Rhages eine Million Menschen erschlagen habe. Im Gebirgsdorf Demawend flüchteten die Bauern in die Moschee, es half ihnen nichts, die mongolischen Reiter jagten durch die Gassen und erschlugen alles. Sogar Alamuth fanden sie, die Burg des ‚Alten vom Berge‘, die im Elbursgebirge verborgen auf einem Felsen liegt und von wo der Ismaelite seine haschischessenden Jünglinge als Assassinen hinunterschickte, um ihre Mordaufträge auszuführen: bis über die Wüste, bis in die Kreuzritterstadt Antiochia, bis nach Ägypten. Die Burg Alamuth war schon eine Legende geworden, nur mit Strickleitern konnte man auf den Felsblock gelangen - aber die Mongolen fanden den Weg und schleiften sie. / Damals flohen die Leute aus dem flachen Land ins Gebirge - wie zur Zeit, als das Schwert des Islam Persien heimsuchte -, [...]. Auf einem Hügelrücken, weit unten im Süden, liegt die Stadt Jäzdi Chast, umzingelt den Kamm Haus an Haus wie eine Burg und schickt den Schatten ihrer phantastischen Silhouette in die Ebene hinab. Aber die Häuser sind baufällig, das Mauerwerk bröckelt zwischen den Holzbalken, und der Wind pfeift durch die leeren Fenster.“ (TiP, 35f.)

Für diese historischen Informationen, werden „arabische Schriftsteller“ als Quelle genannt und der Abschnitt beginnt mit einem literarischen Motiv, den Siebenmeilenstiefeln aus Chamissos märchenhafter Erzählung. Die historische Erinnerung knüpft sich hier nicht an Straßen, sondern im Gegenteil an bewegungslose Gebirgslandschaften, die festungsähnlich einzelne Räumlichkeiten voneinander ab- bzw. eingrenzen, und keine grenzenlose Weite zulassen. Hier wird auch kein zeitloser Raum beschrieben, sondern die Häuser dieser Landschaft sind nicht nur dem Wind, sondern auch der Zeit ausgeliefert und verfallen. Zerstörung bewirkten hier also nicht nur historische Ereignisse wie der Mongolensturm, sondern die Zeit leistet dem Vergessen („leere Fenster“) Vorschub.

Sowohl in TiP als auch GT stützt sich die Erzählfigur bei der Beschreibung des Demawends auf eine historische Quelle:

„Man erkennt oben den leichten Schwall von Schwefeldämpfen, die dem uralten Krater des Bikni-Berges entsteigen. Die Assyrer nannten ihn so, als sie aufschrieben, dass das neue Volk der ‚Fernen Meder‘ sich bis zu seinem Fuss ausbreite – aber sie wussten nichts davon, dass er ein Feuerspeier war. Seit dreitausend Jahren schon ist er erloschen! Seit Menschengedenken!“ (TiP, 21)

In GT wird aus dieser Passage:

„Heute ist es von einer leichten Wolke verhüllt – oder sind es Schwefeldämpfe? Aber der Krater ist längst erloschen. Selbst die Assyrer, welche berichteten, daß das fremde Volk der Meder sich bis zum Fuße des Bikni-Berges ausdehne, wußten nicht, daß es ein feuerspeiender Berg sei. Seit dreitausend Jahren schon ist er erloschen! Seit Menschengedenken!“ (GT, 9)

Aus dieser direkten Gegenüberstellung geht hervor, dass in GT ein gewisser Zweifel an der historische Quelle (der Bericht der Assyrer) den Satz bestimmt: In TiP wird das ‚Nichtwissen‘ („aber sie wussten nichts davon“) um die vulkanische Aktivität des Berges in einen zweiten Teil des Satzes gepackt. In GT hingegen klammert dieses Nichtwissen den Bericht um die geographische Ausdehnung der Meder ein („Selbst die Assyrer [...] wußten nicht“) und bestimmt somit den ganzen Satz und nicht nur den zweiten Teil des Satzes. In TiP hatten die Assyrer ihren Bericht noch in Schriftform verfasst („als sie aufschrieben“), in GT wird daraus lediglich ein Bericht („welche berichteten“) und es ist nicht klar, um welche Form von historischer Quelle es sich handelt. Aus den „Fernen Medern“ in TiP wird das „fremde Volk der Meder“: aus einer eher geographischen „Ferne“ wird eine unkonkrete „Fremde“, die somit ein allgemeines Unverständnis der Assyrer den Medern gegenüber betont. Dieses Unwissen und Unverständnis drückt auch die Wolke aus, die den Berg in GT „verhüllt“, was durch die darauf folgende Frage „oder sind es Schwefeldämpfe“ noch verstärkt wird.

Auch in GT werden historische Anmerkungen mit Reisen und auch der archäologischen Ausgrabungstätigkeit verknüpft: „Ich war frei, durfte wählen! Archäologie, Reise und Abenteuer, Fundstätten auf Alexander-Routen, den Trümmerfeldern Asiens – ‚Istanbul, Archäologisches Institut‘: die erste Adresse der Ferne.“ (GT, 14) Jedoch werden in GT historische Angaben vielmehr in den Text eingeflochten und mit mythischen Bildern verwoben:

„Im Namen der Gerechtigkeit, im Geiste des Erbarmens, denn wir sind alle schuldig voreinander, Hörige des ersten Sündenfalls. Fragt eure Pharisäer, eure Priester, Richter, Schriftgelehrten: so nur erklären sich alle Frevel. [...] / Welches Entsetzen breitet sich aus? Pharisäer, welche Versöhnung bietet ihr, mit welchem Gott, um welchen Preis? - Ich hatte vergessen, vergessen die furchtbare Handelseinigkeits der Welt! Knabe Daniel, schau auf! Du und ich, wir wollen uns nicht fürchten. Der König von Babylon hat sein Recht verloren, der Stein Hammurrabis liegt in Trümmern, Gras wuchert in Tempelhöfen, [...]. Fürchten wir uns nicht, fürchten wir uns nicht! Ach, die Verwirrung der Sprachen, die Pracht der Sünde! - David, deine Stimme vermag das Herz des Königs nicht mehr zu rühren ...“ (GT, 76)

Dieser Abschnitt – von denen sich ähnliche noch an vielen Stellen des Romans finden – baut auf Assoziationen auf. Hier arbeitet A.S. mit der literarischen Methode des Bewusstseinsstromes. Der Leser ist geneigt, seine eigenen Assoziationen, die verschiedene Begriffe hervorrufen, in den Text einfließen zu lassen: die Pharisäer sind eine Strömung des Judentums (als Vorläufer des rabbinischen Judentums), die im NT auf Seiten des Christentums als Heuchler und Selbstgerechte kritisiert werden. Sie waren aufgrund ihrer rigorosen Auslegung der jüdischen Gesetze Gegner von Jesus. Ein Schwerpunkt ihrer Lehre widmet sich auch dem Leben im Exil.

Ebenfalls mit dem Exil verknüpft ist (der Knabe) Daniel, der als exilierter Prophet gilt. So werden im Buch Daniel dessen Visionen im israelischen Exil in Babylon während der Makkabäerzeit beschrieben. Daniel gilt auch als Traumdeuter, der den Traum Nebukadnezars von der Zukunft der Weltgeschichte mit Hilfe von Zahlenmystik, Symbolbildern und Metaphern interpretieren konnte. Als er mit dem babylonischen Gesetz in Konflikt gerät wird er in eine Löwengrube geworfen und überlebt diese Strafe mit Hilfe seines Glaubens („und du stiegst unverletzt aus der Grube“). Das Buch Daniel zählt zur apokalyptischen Literatur des Judentums und ist auf die geglaubte Endzeit gerichtet.

Der „Stein Hammurrabis“ bezeichnet eine zwei Meter hohe Stele, die 1901-1902 auf Ausgrabungen in Susa gefunden wurde, auf der der Codex Hammurrabis (ein babylonischer König) aufgezeichnet wurde (u.a. Gesetze bzgl. Handelsgeschäfte).

Der Erzähler beschreibt im genannten Zitat eine unendliche Kette von Gewalttaten („Sucht die Schuldigen! Soldaten, schwärmt aus und erwürgt die Kindlein von Betlehem! [...] und daß ihr mir Keinen verschont...“), die ihren Ursprung im Brudermord („Kainsmal“) haben. Sie wird als „Pracht der Sünde“ bezeichnet, die von Pharisäern, Priestern, Richtern und Schriftgelehrten bestätigt wird. Dieser Schilderung folgt die Frage nach einem sich ausbreitenden Entsetzen, das zu Angstzuständen führt, welche in einer Anrufung des Knaben Daniels endet. Jedoch muss immer wieder beschworen werden, man solle sich nicht fürchten („Fürchten wir uns nicht, fürchten wir uns nicht!“).

Dieser Bewusstseinsstrom mit der Verknüpfung unterschiedlicher, mythischer und historischer Assoziationen führt beim Leser dazu – sofern er sich dieser Bilderflut aussetzt – dass bei ihm Bilder verschiedener Art aufblitzen, der Klang der Worte in seinem inneren Ohr verhallt und er mehr von einer gewissen Stimmung geleitet wird, denn von logisch aufeinander aufbauenden Sätzen. Hat man ein Kapitel zu Ende gelesen, erinnert man sich kaum noch an detaillierte Aussagen und die einzelnen Kapitel lassen sich schwer auseinander halten.

In TiP und GT spielt das Erinnern eine tragende Rolle („Man muss sich erinnern!“ TiP, 74), jedoch tritt in GT das Vergessen gleichberechtigt neben das Erinnern.²⁰⁰

In GT wird also die Erinnerungs-Problematik durch die Betonung des Vergessens im Verhältnis zu TiP verschärft.²⁰¹ Einige Aussagen in GT erinnern an die Forderung Nietzsches neben das Erinnern gleichberechtigt das Vergessen zu stellen, denn ein Übergewicht an Erinnern im Sinne von Geschichtsschreibung, die sich nicht am Leben orientiert, belastet die Gesellschaft und das Individuum:

„Den Glocken die Zungen ausreißen, sie begraben, sie vergessen. Die Säulen Griechenlands stürzen. Die Ruinen von Byblos hinter sich lassen. Sich befreien von Jahr und Tag!“ (GT, 44)

Eine Befreiung von der Erinnerung bedeutet auch eine Befreiung von Zeitstrukturierungen in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Schon durch die Aneinanderreihung unterschiedlichster mythischer Bilder aus unterschiedlichen Kontexten (zum großen Teil im Präsens) lässt eine Allgegenwart und Überzeitlichkeit entstehen („Vergangenes und Gegenwärtiges ist Eines und dasselbe“, Nietzsche). Zugleich werden unter Verwendung dieser Bilder, die in neue Kontexte eingereiht werden, so dass ungewöhnliche Sinnzusammenhänge entstehen, neue Mythen, eine

²⁰⁰ Wörter des Erinnerns (erinn*) tauchen in TiP 24-mal (1,01%) und in GT 33-mal (1,14%) auf. Das Vergessen (vergi/ess*) erscheint in TiP 4-mal (0,17%) und in GT 34-mal (1,17%).

²⁰¹ Für Fiedl (1997, 19) ist die Krise der Moderne „vor allem anderen, eine *Krise der Erinnerung*“.

neue Erzählung, geschaffen. A.S. erprobt hier eine „neue Sprache“, die auf die im folgenden Kapitel angesprochenen Sprachkrise der Moderne antwortet.

2.2.6. Krisen der Moderne

Wie Maike Heinrich in ihrer Arbeit zur Wiener Moderne festgestellt hat, wird das moderne Denken von mehreren Krisen geprägt: es sind dies v.a. Sprach-, Identitäts-/Subjekt- und Erkenntniskrise, die miteinander in Verbindung stehen und aufeinander bezogen werden können:²⁰²

„Das heißt, die Moderne ist vor allem von Ambivalenz bestimmt, wie Universalität und Pluralismus; die Suche nach absoluter Wahrheit, aus der die Erkenntnis der Verhältnismäßigkeit des Wissens erfolgt; der Wunsch nach Eindeutigkeit, die zur Doppeldeutigkeit der Dinge führt; die Suche nach Zugehörigkeit und Identität, die die Wurzellosigkeit bloß legt [...]“ (Heinrich 2005, 14).

Rössner verhandelt die Krisen in seiner Beschreibung des mythischen Denkens anhand der Kategorien ‚kosmische Einheit‘ (Subjektkrise), ‚Sprache‘ (Sprachkrise) und ‚Kausalität‘ (Erkenntniskrise).

Das mythische Denken verknüpft nach Cassirer Räume und Zeiten mit Stimmungen und Gefühlen, zudem sei im Mythos „[a]lles [...] in ewiger Veränderung“ und zwar nicht im Sinne einer linearen Abfolge, sondern „ewige Veränderung“ durch ständig wiederholtes Werden und Vergehen. Rössner argumentiert, dass wegen der mythischen Relativierung des Zeitbegriffs auch Ursache und Wirkung gegeneinander austauschbar werden bzw. miteinander verschmelzen.

Eine Relativierung des Zeitbegriffs lässt sich jedoch nicht nur im mythischen Denken feststellen, sondern ist um 1900 Auslöser einer allgemeinen Erkenntniskrise und auch Thema der Wissenschaft, insbesondere der modernen Physik. Albert Einstein veröffentlichte 1905 seine spezielle Relativitätstheorie (1916 folgte die allgemeine Relativitätstheorie), die besagt, dass Raum und Zeit sich im Verhältnis zueinander verhalten, d. h. Zeit kein absolutes Phänomen ist, sondern sich in Relation zum Raum verhält und umgekehrt. Die Zeit- und Raumwahrnehmung hatte sich im Zuge der Industrialisierung verändert und dieses Phänomen wurde Thema der Kunst. So feierte der Futurismus die „Schönheit der Geschwindigkeit“ und stellte die veränderte Wahrnehmung durch Beschleunigung bildlich dar. Auch Thomas Mann verbalisiert in seinen *Josephs*-Romanen ironisch unterschiedliche Zeitvor-

²⁰² Heinrich 2005, 15: „Es ist die Rede von der Kulturkrise, der Sprachkrise, der Bewusstseinskrise und der Krise des Subjekts. Diese Krisen sind ineinander verwoben und auf den Modernisierungsprozess zurückzuführen.“

stellungen:²⁰³ sein auktorialer Erzähler erscheint im Gewande eines Historikers, der die mythisch-biblische „Biographie“ Josephs niederschreibt.

In TiP finden sich mehrere Hinweise auf diese Art der Erkenntniskrise, welche sich an einer Relativierung von Zeit- und Raumvorstellungen festmacht:

„Ich erinnerte mich, an gleiche Nächte gleicher Trunkenheit, gleicher Gelassenheit, gleicher Trauer, gleicher Erregung durch die gleiche übermenschliche, leidenschaftslose Stille dieses Orts. Aber damals fühlte man sich geschützter, weil noch ein Mann da war, der mit seiner Gescheitheit und seiner weit zurückschauenden Liebe Persepolis der Vergangenheit entrissen und daraus eine Stätte der Forschung und Tätigkeit gemacht hatte.“ (TiP, 50)

„Heynes, gesprächig und betrunken, erklärte uns die neuen Pläne der Festungsbauten, die man nicht mehr, wie zu des Professors Zeiten, der alten Anlage von Persepolis gemäss, dreissig Grad von Norden abweichend zeichnen würde, sondern nach den Zehn-Quadratmeter-Squares, die nach Nord und Süd orientiert waren, wie es sich ordentlicher Weise gehörte. / ‚Und was wird aus meinen Plänen?‘ fragte Richard. / ‚Aus deinen Plänen? Aber das ist alles veraltet‘, sagte Heynes freundlich.“ (TiP, 56)

An dieser Stelle wird die geographisch-wissenschaftliche Raumvermessung kritisiert. Der Professor, der die antike Stadt „der Vergangenheit entrissen“ hatte, richtete seine Pläne nach den „alten Anlage von Persepolis gemäss“ aus. Die geographische Lage antiker Städte und insbesondere ihre Heiligtümer richteten sich nach mythisch bedeutsamen Strukturen. So waren griechische Tempel nach Osten – in Richtung des Sonnenaufgangs – orientiert. Die neue Ausgrabungsleitung der Persepolis-Expedition berücksichtigt diese Besonderheiten jedoch nicht mehr und zeichnet die Pläne nach den nord-südlich gerichteten „Zehn-Quadratmeter-Squares“ – wie die Erzählerin polemisch bemerkt: „wie es sich ordentlicher Weise gehörte.“

Eine andere Stelle kritisiert die chronologische Zeitauffassung:

„Ich habe Jalé wiedergesehen, als ich noch einmal aus dem Lahr-Tal in die Stadt zurückkehrte. Ich muss diese Unterbrechung meines Aufenthaltes zu meiner eigenen Überraschung feststellen, es ist eine chronologische Tatsache, und sie beweist nur, wie wenig das, was wir Wirklichkeit nennen, über uns vermag. Denn so genau ich auch meiner Erinnerung nachspüre: Der erste Abschied war unwiderruflich, und seitdem wir zum ersten Mal in Abala die Maultiere bestiegen und über die beiden Pässe in dieses Tal gelangten, wusste ich, dass dieses mein letzter Weg und dieses Lager mein letzter Aufenthalt sein würde. Ebensogut hätte es eine Totenkarawane sein können, die in der Glut des persischen Sommers über das Gebirge zog, mit kleinem Glockengeläute.“ (TiP, 90)

Logisch chronologisch betrachtet, wäre der erste Abschied von Jalé nicht der letzte gewesen. Jedoch sagt die Empfindung der Erzählerin etwas anderes: „Der erste

²⁰³ „Denn haben wir die mathematische Sternzeit auch unverändert von dort und damals übernommen, das heißt aus den Tagen weit vor dem Wandel des Mannes aus Ur, und werden wir sie ebenso auch noch den spätesten Enkeln vererben, so ist doch Bedeutung, Schwergewicht und Erfüllung der Erdenzeit nicht immer und überall ein und dieselbe; die Zeit hat ungleiches Maß, trotz aller chaldäischen Sachlichkeit ihrer Bemessung; sechshundert Jahre wollten dazumal und unter jenem Himmel nicht das besagen, was sie in unserer abendlichen Geschichte sind; sie waren ein stilleres, stummeres, gleicheres Zeitgebilde [...]“ (Mann 1986 [Bd. 1], 10)

Abschied war unwiderruflich“. Hier wird die Zeit mit Emotionen verknüpft und aufgeladen. Der erste Abschied bekommt von der Erzählerin den Charakter eines Trauerzuges, den Abschied von einer Toten beim Begräbnis, zugewiesen (es hätte „eine Totenkarawane sein können“). Zugleich wird die logische Wirklichkeitsauffassung angezweifelt: „sie beweist nur, wie wenig das, was wir Wirklichkeit nennen, über uns vermag.“

In GT spielt die Erkenntniskritik eher als Zivilisationskritik eine Rolle. In TiP wurde die Bedeutung von Forschung und Wissenschaft an sich nicht in Frage gestellt, sondern absolute Raum- und Zeitstrukturen mit denen diese arbeiten als alleinige Weltdeutungskonzepte angezweifelt. Anders verhält es sich in GT, wie wir im Abschnitt über „Archäologie in GT“ (Kapitel 2.2.3.1.2) bereits gesehen haben:

„Wir lesen Münzen unter dem Mikroskop. Wir kennen chemische Verfahren, um die Herkunft des Tons zu prüfen. Nächstes Jahr werden wir im Flugzeug neue Ruinenstätten entdecken. Wir werden die Kamera an einem Ballon befestigen und die Geschichte der Völker fotografieren. Unsere Methoden werden immer fortschrittlicher. Wir werden einen Kran haben, um die Erde fortzuschaffen, wir werden die Korbträger-Knaben nicht mehr bezahlen. In Rihanie liegen die neuesten Zeitschriften auf. Die jüngsten Entdeckungen. Die Zeichentische der Architekten. Die Zirkel der Anthropologen. Die Baumwollpflücker Amerikas. Die Arbeiter am laufenden Band. Jeder an seinem Platz. Und pünktlich! Triumph der Technik! Die Astronomen zählen die Sterne. Die Völker marschieren. - Um Brot? - Laßt euch nicht beirren. Die Arbeit! ... Die Arbeit des Menschen ... Da wird es zum Schreckensruf: *Jeder an seinem Platz!* - Von einem Dachziegel erschlagen, von einer Bombe. Hat jeder seine Pflicht getan, das Seine beigetragen? Rette sich, wer kann!“ (GT, 49)

Hier werden die fortschrittlichen archäologischen Methoden und der „Triumph der Technik“ mit Arbeitslosigkeit, Ausbeutertum („Baumwollpflücker“) und Kriegen in Verbindung gebracht. Die Erzählfigur reiht diese Bilder des Krieges und der Gewalt in einen mythischen Zusammenhang, nämlich in eine endlose Kette der Gewalt, hervorgebracht durch Bruderverrat:

„Aber seitdem der junge Abel erschlagen wurde, brennt das Mal des Bruderverrates auf unseren Stirnen. Unauslöschliches Vermächtnis! Jakob hinterging Esau, die Elf verkauften Josef, die Heimtücke geht um im Schutz der Nacht und malt die Türpfosten rot. Sucht die Schuldigen! Soldaten, schwärmt aus und erwürgt die Kindlein von Bethlehem! Richtet die Kreuze auf, und daß ihr mir keinen verschont ... Im Namen der Gerechtigkeit, im Geiste des Erbarmens, denn wir sind alle schuldig voreinander, Hörige des ersten Sündenfalls.“ (GT, 75f.)

Durch dieser Verknüpfung entsteht der Eindruck einer Allgegenwart, einer zeitlosen Kette von Gewalt, Rache und Gegengewalt, d. h. eine ständige Wiederholung der Geschichte, die sich bis in die Gegenwart fortsetzt:

„In diesen Ländern durchwandere ich alle Zeitläufe. Die Trennungen der Jahrhunderte sind aufgehoben, die alten Denkmäler werden zu Bildern des unaufhörlich Wiederkehrenden, und die flüchtigen Spuren der Stunde sind Zeichen einer ewigen Übereinkunft.“ (GT, 73)

Der Ausruf „Rette sich, wer kann!“ erinnert an die von Ernst Mach konstatierten ‚Unrettbarkeit des Ichs‘ als Ausdruck einer Subjektkrise. Heinrich betont den „Einfluss wissenschaftlicher Arbeiten“, die in der klassischen Moderne „die Auflösung des Ichs konstatieren, dabei den Vernunftglauben in Frage stellen und die Empfindungen als einzig gültigen Anhaltspunkt und Quelle der Erkenntnis preisen.“ (Heinrich 2005, 16). Dabei spielte insbesondere die Erkenntnistheorie Ernst Machs eine herausragende Rolle. Mach ist der Überzeugung, dass die Unterscheidung zwischen Ich und Welt haltlos ist. Er prägte zudem den Begriff „unrettbares Ich“, der von Hermann Bahr in einem Aufsatz aufgegriffen und so verbreitet wurde²⁰⁴: das Subjekt wurde nicht mehr als Ganzheit erfahren, sondern als fragmentiert.

„Hier [in Machs *Analyse der Empfindungen*] habe ich ausgesprochen gefunden, was mich die ganzen drei Jahre her quält: ‚Das Ich ist unrettbar.‘ Es ist nur ein Name. Es ist nur eine Illusion. Es ist ein Behelf, den wir praktisch brauchen, um unsere Vorstellungen zu ordnen. Es gibt nichts als Verbindungen von Farben, Tönen, Wärmen, Drücken, Räumen, Zeiten, und an diese Verknüpfungen sind Stimmungen, Gefühle und Willen gebunden. Alles ist in ewiger Veränderung. Wenn wir von Kontinuität oder Beständigkeit sprechen, so ist es nur, weil manche Änderung langsamer geschieht. Die Welt wird unablässig und indem sie wird vernichtet sie sich unablässig.“ (Hermann Bahr, „Das unrettbare Ich“, in: Wunberg 1998, 147).

Machs Erkenntniskrise führte somit auch zu einer Krise des Subjekts:

„In seiner [Machs, K.S.] Philosophie, die als zeittypisches Phänomen, die Einheit des Ichs in Frage stellt, spiegeln sich exemplarisch Diskontinuität und Dissoziation. [...] Doch der Selbstzwang und die Aufspaltung des Ich in ein denkendes, rationales und ein körperliches, sinnliches Wesen, die der Vernunftglaube den Menschen abforderte, führten zur Zerstörung der sinnlichen Wahrnehmungs- und Erlebnismöglichkeiten und zum Gefühl des Ich-Verlustes.“ (Heinrich 2005, 16)

Auch Rössner beschreibt das mythische Phänomen der ‚kosmischen Einheit‘ als einen Verlust des Ichs: Die nicht erklärbare Fernwirkung einer Primärursache (‚Kausalität‘) ergibt sich aus der universellen Teilhabe aller Einzelwesen und -dinge an einem einheitlich gedachten Kosmos. Das In-der-Welt-Sein ist ein ‚In-der-Welt‘ ohne genaue Lokalisierung, ohne notwendiges Verbundensein mit einem Körper. Es kommt zu einem körperlichen Ich-Verlust, d. h. das Ich breitet sich in einer unio mystica in der Welt aus. Es ist gekennzeichnet durch fließende Übergänge zwischen Individuum und der es umschließenden Welt im pars pro toto. Dies kann die Ausdehnung der Persönlichkeit auf einzelne Teile des Ichs haben (z. B. Schatten, Fußspuren oder Bilder), aber auch Phänomene der Mehrfachpräsenz hervorbringen, wie z. B. den mythischen ‚Doppelgänger‘, mit der Möglichkeit der gleichzeitigen Anwesenheit an mehreren Orten und der Verbundenheit von Lebenden und Toten als gleichzeitiger Teil einer Gruppe.

²⁰⁴ Bahr, Hermann: Das unrettbare Ich. In: Wunberg 1998.

"Somit ergibt sich für das mythische Bewußtsein eine Situation des Individuums, in der die Subjekt-Objekt-Trennung, die Voraussetzung der logisch-wissenschaftlichen Weltbetrachtung wäre, aufgehoben ist. Das Subjekt ist Teil der Welt, und das in einem so hohen Maß, daß es gar nicht mehr klar als Subjekt abgegrenzt werden kann: weder der Körper noch eine bestimmbare geistige Persönlichkeit wirken als unüberwindbare Grenzen." (Rössner 1988, 49)

Die Themen Ich-Verlust und Subjektkrise finden sich sowohl in TiP als auch GT. In beiden Romanen kommt es im ‚glücklichen Tal‘ zu einer grenzüberschreitenden Ich-Auflösung, die mit mythisch gefärbten Symbolen verbunden wird (Götterberg, Mond und Engelserscheinung).

Der Berg Demawend erscheint als Heiligstätte. Mit Bergen werden häufig Göttersitze assoziiert²⁰⁵, weshalb sich auf Berggipfeln häufig Kultstätten befinden²⁰⁶. Dem Demawend wird die Struktur einer Pyramide zugeschrieben. Die bekannten Pyramiden Ägyptens waren Grabbauten und gleichzeitig Symbol für die Himmeltreppe und Sonnenstrahlen. Zugleich wird der Demawend mit dem Mond verglichen. Es entsteht so eine androgyne Einheit zwischen Sonne (männlich) und Mond (weiblich).²⁰⁷ Vor diesem Berg erfährt der Ich-Erzähler in TiP eine mythische Ekstase, die die Geschlechtergrenzen – mithilfe des neutralen „man“ - aufzuheben scheint:

„Wind und Berge ringsum sind nicht einmal feindlich, nur zu gross. Man ist nur verloren darin, und alles ist sinnlos, und die Anstrengungen werden vom Wind weggetragen ... Ob man fliehen könnte, denkt man, und es ist nur noch Selbsterhaltung, dass man sich zwingt, weiterzugehen. Man beginnt die Namen der Menschen zu stammeln, die man zu lieben meint. Entsetzlich, wie auch sie weggetragen werden, ihr Antlitz in Fetzen zerrissen, ihre Augen blicklos, ihr Körper weit, weit entfernt, unangreifbar, verloren [...] Man ist schweissüberströmt, atemlos, doch schon wieder mit der Angst im Herzen, fast ist es schon Übelkeit, und man ist am Ende, am Ende -“ (TiP, 39)

Ausgerechnet an diesem Ort der mystischen Ekstase kommt es auch zur Begegnung mit einem Engel. Die Engelserscheinung lässt sich als Vision deuten, die mit dem Anblick des Demawends in Verbindung steht, denn der Engel wird mit Attri-

²⁰⁵ Vgl. etwa dem Olymp in der griechischen Mythologie oder den Berg Sinai in der biblischen Mythologie.

²⁰⁶ Ein bekanntes Beispiel ist der Tempelberg in Jerusalem.

²⁰⁷ So etwa ist in der griechischen Mythologie der Sonnengott Helios der Brüder der Mondgöttin Selene. Als milde Lichtquelle der Nacht wird der Mond ins Reich der Träume verwiesen. Er lässt Konturen verschwimmen, was zu Entfremdungserscheinungen führt. In diesem Sinne ist der Mond ein ambivalentes Symbol, das einerseits Geborgenheit, andererseits Todesangst hervorruft. Sein mildes Licht führt beim einsamen Betrachter desselben zu melancholischen, sentimentalischen Gefühlen und bängen (Vor-)Ahnungen, was die Betrachtung des Göttlichen und des Selbst veranlasst: „Die Verbindung von nächtlicher Wanderung, Mondlicht und angenehmer Schwermut ist ein charakteristisches Merkmal des Motivs [des Mondes] in der europäischen Romantik.“ (Daemmrich, 259). So unterstützt der Mond den einsam Wandernden auf der Suche nach seinem Ziel. Vergleiche auch den androgynen Mondanbeter, Träumer und Traumanbeter Joseph in Thomas Manns „Joseph und seine Brüder“.

buten ausgestattet, die auch den Demawend kennzeichnen²⁰⁸, zudem tritt der Engel in Literatur- und Kunstgeschichte als geschlechtslose, häufig androgyne Gestalt in Erscheinung.

Im ersten Teil von TiP ringt der Engel mit der Erzählerin: „’Denn du bist schwach’, sagte er [der Engel, K.S.], ‚der Schwächsten einer, aber du bist aufrichtig. Und da beschloss ich, mit dir zu ringen, um dich aufzurichten aus deiner Todesangst.’“ (TiP, 43f.) Im zweiten Teil erscheint der Engel ein zweites Mal im Zelt der Erzählerin und sagt: „Ich kann dir nichts erlauben und dir nichts verbieten. Ich wünsche nichts anderes, als dass du dich aufgibst und fallen lässt. Fast bist du soweit.“ (TiP, 112) Der Engel ruft die Erzählerin auf, sich von ihren letzten Hoffnungen zu lösen und sich der Hoffnungslosigkeit hinzugeben.

Daemmricks Artikel über „Das Nichts“, das die „konsequente Negation einer sinnvollen Deutung des Weltgeschehens“ darstelle, verknüpft das Nichts mit dieser Hoffnungslosigkeit: „Mit einigen Ausnahmen des freien Bekenntnisses zum Nichts (Friedrich Nietzsche, Charles Baudelaire) erwecken die Darstellungen den Eindruck der Hoffnungslosigkeit.“ (Daemmrich 1995, 267) Für Schopenhauer („Die Welt als Wille und Vorstellung“, 1819, erg. 1844) bedeutet das Nichts auch eine Auflösung der Subjekt-Objekt-Grenze: das nichts hebe jene Erscheinungen auf, in denen die Welt besteht, und damit „Zeit und Raum, und auch die letzte Grundform derselben, Subjekt und Objekt.“ (in Daemmrich 1995, 268)

In der Vorbemerkung wird das Nichts direkt angesprochen:

„Uns ist der Tod nicht natürlich, er erfüllt uns mit Ratlosigkeit. Aber die Asiaten haben ihn in ihre Religionen einbezogen als das Nichts, als das wahre Sein, als die wahre Kraft. Sie erwarten ihn ohne Spannung; unser Leben hingegen ist nicht vorstellbar ohne die Spannung, die sein eigentliches Element ist. Entrissen seiner Sphäre, entrissen unseren vertrauten Tröstungen - atmendem Antlitz, schlagendem Herzen, lieblich wechselvoller Landschaft -, muss man sich endlich preisgeben den grossen Höhenwinden, die auch unsere letzten Hoffnungen in Fetzen reissen.“ (TiP, 11)

Nach Daemmrich steht das Nichts auch in Verbindung mit dem Abgrund und in TiP heißt es ein paar Zeilen später: „Man stürzt sich in die meerweite, meergleiche Täuschung, man glaubt und betet, und vergisst, wenn man in das geliebte Antlitz schaut, die dunkle Furcht.“ (TiP, 12)

Umrisen wird dies bereits in der ‚Vorbemerkung‘ und Subjektkrise somit zum Leitthema des Romans erhoben, eine Krise, die sich auch im vorgestellten Leser wiederfände: „Dieses Buch wird dem Leser wenig Freude bereiten. Es wird ihn

²⁰⁸ „Er trug kein Diadem, aber seine Stirne leuchtete im Mondlicht; seine Gestalt war umflossen von der gleichen sanft wallenden Reinheit wie der Demawend, um seine Schultern lag eine Wolke, sein Blick, hinter durchscheinenden Lidern, war gelassen.“ (GT, 113)

nicht einmal trösten und aufrichten, wie traurige Bücher es sehr oft vermögen [...]. Ja, um Irrwege handelt es sich in diesem Buch, und sein Thema ist die Hoffnungslosigkeit.“ (TiP, 9) Das Leben in der entgötterten Welt liefert der Erzählerin keinen Sinn mehr, der Engel als mythische Gestalt kann ihr keinen Halt mehr geben, sie kann sich keinem Gebet, keinem Glauben hingeben.²⁰⁹ Auch im Schreiben sieht die Erzählerin keinen Sinn mehr: „Ich frage mich also nicht so sehr, weshalb ich mich preisgebe, sondern viel eher, warum ich überhaupt schreibe.“ (TiP, 73) Diese Schreib- bzw. Sprachkrise endet in TiP im „Schweigen“ (vgl. das Kapitel ‚Beginn des Schweigens‘ in TiP, 73-75).

In GT hingegen antwortet die Autorin auf die Sprachkrise mit dem Versuch eine neue Sprache zu entwickeln.

Da sich zu Beginn der klassischen Moderne Wahrnehmungsstrukturen radikal verändert hatten, Wahrheiten, die Wahrheit und Wirklichkeit an sich in Frage gestellt wurden, zweifelte man zugleich auch an der Möglichkeit der Sprache, das Leben, die subjektive Wirklichkeit adäquat darzustellen.

Zum Phänomen der Sprachkrise zählen auch Mutmaßungen zur Entstehung der Sprache (vgl. Rössner 1988, 43f.). Rousseau meinte, die erste Sprache habe eigentlich nur aus Eigennamen bestehen können.²¹⁰ Carnet hatte für die Sprache des mythischen Bewusstseins eine größere Flexibilität und Wandelbarkeit der Begriffe festgestellt, die sich daher auch einer ebenfalls als wandelbar empfundenen Realität besser anpassen können: „es ist also klar, daß auch mythisches Sprechen anders aussehen muß als die sprachliche Kommunikation in logischer Begriffssprache“, die in der modernen Sprachkrise immer mehr als unzureichend empfunden wird. Man könnte so „das Mythische auf sprachlicher Ebene als poetologische Kategorie dingfest“ machen (Rössner 1988, 44). Die Wandelbarkeit der Begriffe ermöglicht eine mythische Metamorphose: die Metapher wird zur vollständigen Identität von Bild- und Referenzbegriff umgedeutet. Es kommt zu einer Durchbrechung des Identitätsprinzips in der mythischen Gleichzeitigkeit zweier einander ausschließender Seinsformen.

In TiP war die Krise des Subjekts Hauptthema des Werkes, in GT hingegen spielt die Suche nach einer neuen Sprache als Reaktion auf die Sprachkrise eine tragende Rolle. So spiegelt sich der Ich-Verlust in GT auch in der sprachlichen Struktur des

²⁰⁹ So fragt der Engel: „Willst du nicht versuchen zu beten?“ fragte er. „Hast du nicht alles andere schon versucht?““ (TiP, 112)

²¹⁰ Walter Benjamin sprach in diesem Zusammenhang von der „Magie der Namen“.

Werkes, nämlich in der literarischen Technik des Bewusstseinsstromes. Dieser Zusammenhang von Subjektkrise durch veränderte Wahrnehmungsmuster und der Suche nach einer neuen Ausdrucksmöglichkeit dieser Phänomene lässt sich in folgendem Zitat deutlich beobachten:

„Ich merkte wohl, daß ich im Begriff war, sehen zu lernen, daß die furchtbare Entblößung, die mich der Unzahl der Bilder preisgab wie tätlichen Angriffen, eben der magischen Gabe gleichkam, eine wirkliche Beziehung zu diesen Bildern herzustellen, gleichzeitig ihre Farben, Formen und Maße in mich aufzunehmen, gleichzeitig ihre Bewegtheit oder Unbewegtheit, gleichzeitig ihren Gehalt an Freude oder Trauer, gleichzeitig ihre Stummheit, ihre Sprache, ihren Gesang, ihre erdrückende Nähe, ihre unberührbare Entfertheit, und die Erinnerungen, die sie wecken, die Ahnungen, die sie vermitteln konnten. Ich wußte, daß mir im Zustand dieser Empfänglichkeit kein Vogelschrei über der Kaspi-See entgehen und daß seine heisere Wildheit, seine ansteigende Klage, seine Verlorenheit im Wind mir die verlorene, windgepeitschte Schwermut jener Küste zurückrufen würde. Ich wußte, daß der in rauschenden Farben vollzogene Sonnenuntergang über der blassen, in staubiger Hitze erstickten Ebene von Teheran für mich fortan immer die Vermählung von Himmel und Erde bedeuten würde, mit allem, was sie birgt an stummer Erwartung, Pracht und Augenglanz des Geliebten, schmerzvoll verharrender Zärtlichkeit, Auflehnung, tödlicher Süße, weinender Verschmelzung, Schlaf, Herz an Herz gepreßt im nächtlichen Zelt. Ich hörte die einsame Knabenstimme auf der Brücke von Isfahan, schwebend über dem Wasser, und ich hörte den schwebenden, sinkenden, steigenden, wie auf Vogelschwingen segelnden Ruf der Mullahs, die sich zur Mittagsstunde, in weißem Turban und weißem Gewand, über die Brüstung schlanker Minarette beugten, von Tauben umflattert, während der leuchtende Himmel und die azurnen Kuppeln ihre in der Hitze zitternden Pfeile aufeinander absandten. - Ja, ich wußte, daß ich nicht nur Bilder sah, Klänge vernahm und sie sammelte und auslegte nach meinem Belieben, sondern daß mir dies alles ungeteilt gehörte, daß zwischen mir und der sichtbaren, vernehmbaren, spürbaren, greifbaren Welt kein Hindernis mehr bestand. Aber ich wußte mich auch nicht mehr gegen sie zu schützen - die Ströme flossen durch mich hindurch und berührten mein Herz. Das war der Anfang der Magie, die Einkehr in die Wirklichkeit. Bereit, eine geoffenbarte Wahrheit zu empfangen (wie man die Klänge, die Bilder empfangen hatte), spürte man schon die Schauer ihrer großen Nähe. Aber obwohl ich mich nicht hätte einsam fühlen sollen - da ich umgeben, umwittert war von den verborgenen Energien der Erde -, fand ich mich manchmal, aus tiefer Versunkenheit zurückkehrend, allein am Rand der belebten Stadt.“ (GT, 86f.)

3. Schluss

Anhand meiner Analyse wurde deutlich, dass GT keine Mythisierung des (angeblich autobiographischen) Romans TiP darstellt. Mythische Strukturen sind in beiden Werken vorhanden, obwohl beide Romane sehr unterschiedlich strukturiert sind: TiP weist einen symmetrischen Gesamtaufbau auf, in dem es zu rhythmischen Auf- und Abbewegungen kommt. GT hingegen ist als Bewusstseinsstrom konzipiert, der den Leser in einen Strudel von Bildern und Klängen hineinzieht. Diese zwei unterschiedlichen und künstlerisch ausgefeilten Herangehensweisen an ein- und dieselbe Rahmenhandlung, beweisen das schriftstellerische Können Annemarie Schwarzenbachs.

Die Mythischen Strukturen in den literarischen Werken von Schwarzenbach, können als Antwort auf Krisenerscheinungen der Moderne gedeutet werden. TiP und GT sind als (erfolgreiche) literarische Versuche zu betrachten, auf moderne Erscheinungen wie Erkenntnis-, Subjekt- und Sprachkrise zu reagieren. TiP ist eine literarische Auseinandersetzung mit dem Thema ‚Sinnlosigkeit‘ als Folge einer „Entgötterung der Welt“. Annemarie Schwarzenbach führt vor, wie sich das Verstummen aufgrund dieser Sinnentleerung, durchaus in Worte fassen lässt. Als Antwort auf dieselbe Problematik, entwickelt die Schriftstellerin in GT eine klangvolle, neue Sprache. Die unterschiedlichen Schlüsse beider Werke – in TiP stirbt die Erzählerin, in GT bricht die Erzählfigur zu einer neuen Reise auf – stehen somit in einem logischen Zusammenhang mit den jeweiligen Romanstrukturen: das Verstummen findet im Tod seinen Höhepunkt und die Erfindung einer neuen Sprache lässt den Erzähler zu (sprachlich) neuen Ufern aufbrechen. Ich kann Linsmayer also nicht zustimmen, GT hätte eigentlich mit dem Tod des Erzählers enden müssen.²¹¹

Eine textimmanente Analyse der literarischen Werke von Annemarie Schwarzenbach kann durchaus zu erstaunlichen Ergebnissen führen, wie ich hoffentlich in dieser Arbeit zeigen konnte. Die schriftstellerischen Arbeiten von Schwarzenbach sollte in Zukunft stärker in einen kultur- und literarhistorischen Kontext gestellt werden. Es ließen sich gewiss noch viele Hinweise auf Schwarzenbachs Auseinan-

²¹¹ Zumal der Tod der Erzählerin in TiP nicht eindeutig ausgesprochen wird und der Neuanfang in GT nur sehr nebelhaft formuliert ist: „Da beugte ich mich auf dem Sattel vor und lauschte. In weiter Ferne vernahm ich Karawanenglocken. Meine Augen suchten. - Freunde! Freunde, seht! Über den rauchenden Elendshügeln, am Horizont, bewegen sich wunderbare Segel!“ (GT, 118)

dersetzung mit Nietzsche oder Thomas Mann (um nur zwei wichtige Figuren der klassischen Moderne zu nennen) finden. Außerdem ist m.E. die biblische Sprache Annemarie Schwarzenbachs noch zu wenig erforscht. Einige Stellen in GT (etwa vom zerbrochenen Stein Hammurrabis) erinnern stark an das 13. Kapitel des Markus-Evangeliums, in dem Jesu seine Rede am Ölberg hält: „Und da er aus dem Tempel ging, sprach zu ihm seiner Jünger einer: Meister, siehe, welche Steine und welch ein Bau ist das! Und Jesus antwortete und sprach zu ihm: Siehst du wohl allen diesen großen Bau? Nicht ein Stein wird auf dem andern bleiben, der nicht zerbrochen werde.“ (Die Bibel 1929, 49f.). Oder die am Fuße des Demawends kniende und betende Erzählerin in TiP²¹² stellt Assoziationen zu Jesusdarstellungen am Ölberg, vor seiner Festnahme durch die Römer her (z. B. von El Greco, s. h. Titelbild dieser Magisterarbeit). Man könnte fragen, welche Rolle Jesus als Vorbild für eine Erlösergestalt in Schwarzenbachs Werk gespielt hat.

In diesem Sinne würde ich eine Veröffentlichung der – bisher unpublizierten – Afrika-Arbeiten von Schwarzenbach begrüßen, die angeblich in biblischem Tonfall geschrieben seien (und bisher, wie bereits GT, als autobiographische Mythisierung gelesen wurden).²¹³

Eine verstärkte Hinwendung zu literaturwissenschaftlichen Themen lässt ein literarisches Kolloquium über Annemarie Schwarzenbach erwarten, das im Oktober 2008 in Sils stattfinden wird. Dort möchte man sich u. a. den „bis heute unveröffentlichten ‚afrikanischen‘ Texte[n], die zwischen Mai 1941 und März 1942 in Kongo entstanden sind, sowie [den] Afrikareportagen“ widmen.²¹⁴

²¹² „Man kniet, halb ausgestreckt, im Wind. Es wird immer so weiter gehen, denkt man, immer. Mutter, denkt man (wie der Name zum Weinen verhilft!) - ich habe irgend etwas, ganz am Anfang, falsch gemacht.“ (TiP, 39)

²¹³ Eine verstärkte Hinwendung zu literaturwissenschaftlichen Themen lässt eine Tagung in Sils erwarten

²¹⁴ <http://www.univie.ac.at/gender/index.php?id=18> (letzter Zugriff: 15.01.2008)

Kürzelverzeichnis

- **AdS** = Schwarzenbach, Annemarie: Auf der Schattenseite. Basel, 1990
- **BdR** = Schwarzenbach, Annemarie: Bei diesem Regen. Basel, 1989
- **ECW** = Cassirer, Ernst: Gesammelte Werke. Hamburg, 1998-2004 [Hamburger-Ausgabe]
- **ECW XI** = Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache. Hamburg, 2001
- **ECW XII** = Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken. Hamburg, 2002
- **FH** = Lohmann, Hans-Martin (Hg.): Freud-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart u.a., 2006
- **Fno** = Schwarzenbach, Annemarie: Flucht nach oben. Basel, 1999
- **FuB** = Schwarzenbach, Annemarie: Freunde um Bernhard. Basel, 1993
- **GT** = Schwarzenbach, Annemarie: Das glückliche Tal. Berlin/Frankfurt a.M., 1991
- **LN** = Schwarzenbach, Annemarie: Lyrische Novelle. Basel, 1988
- **NH** = Ottmann, Henning (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart u.a., 2000
- **PN** = Schwarzenbach, Annemarie: Pariser Novelle
- **TiP** = Schwarzenbach, Annemarie: Tod in Persien. Basel, 1995
- **WiV** = Schwarzenbach, Annemarie: Winter in Vorderasien. Basel, 2002

Literaturverzeichnis

Annemarie Schwarzenbach. Analysen und Erstdrucke. Mit einer Schwarzenbach-Biographie. Fährnders, Walter / Rohlf, Sabine (Hgg.). Bielefeld: Aisthesis, 2005.

Annemarie Schwarzenbach. Autorin - Reisende - Fotografin. Dokumentation des Annemarie-Schwarzenbach-Symposiums in Sils/Engadin vom 25. bis 28 Juni 1998. Hg. Elvira Willems. Pfaffenweiler: Centaurus, 1998. 2. Aufl. 2001.

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. München 1999.

Bahr, Hermann: Das unrettbare Ich (1904). In: Wunberg, Gotthart u.a. (Hg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart 1992.

Bischoff, Gabriele: „Du verlangst eine Liebe, die mit unseren gegenwärtigen Begrenzungen nicht vereinbar ist.“ – Die Liebe der Ruth. In: Willems 1998, S. 47-56

Campanile, Anna: Mit einem Blick, der von weither zu kommen scheint. Die Fremdwahrnehmung im Werk Annemarie Schwarzenbachs. In: Willems 1998, S. 93-105.

Cassirer, Ernst: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum. In: Ritter, Alexander (Hg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt 1975, 17-35. (zuerst in Beilagenheft zur Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 25 (1931), S. 21-36).

Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache. Hamburg, 2001

Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken. Hamburg, 2002

Cole, Isabel Fargo. "The Same Dust, the Same Wind: the Afghanistan Memoirs of Annemarie Schwarzenbach". *Missouri Review* 26 (2003), Nr. 2: S. 89-94.

D'Agostini, Tina: „Opposition zur hellen Welthälfte der Tatsachen“. Annemarie Schwarzenbachs ‚Schatten‘. In: Fährnders/Rohlf 2005, S. 123-138.

Die Bibel oder Die ganze Heilige Schrift des Alten u. Neuen Testaments (nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers). Stuttgart, 1929.

Dieterle, Regina: Nachwort. In: Schwarzenbach, Annemarie: Auf der Schattenseite. 1990.

Dieterle, Regina. "Annemarie Schwarzenbach (1908-1942). Zeugin ihrer Zeit. Die Wiederentdeckung einer sozialkritischen Reporterin". In: Frauen Kunst Wissenschaft 1992, Nr. 14: S. 67-73.

Dieterle, Regina. "Annemarie Schwarzenbach: Swiss photo-journalist of the 1930s", *History of Photography* 22 (1998), Nr. 3: S. 223-229.

Fährnders, Walter. "'Die Geschichte die ich erzählen will'. Zum Erstdruck von Annemarie Schwarzenbachs 'Pariser Novelle'". *Jahrbuch für Kultur und Literatur der Weimarer Republik* 8 (2003): S. 11-35.

Fährnders, Walter. "In Venedig und anderswo. Ruth Landshoff-Yorck und Annemarie Schwarzenbach". *Festschrift für Helga Karrenbrock zum 60. Geburtstag* Bielefeld: Aisthesis, 2005a.

- Fähnders**, Walter. "Paris, Berlin, Moskau und das Glückliche Tal". Zu Annemarie Schwarzenbachs Städte- und Reiseprosa". *Berlin, Paris, Moskau. Reiseliteratur und die Metropolen*. Hg. Walter Fähnders/Nils Plath/Hendrik Weber/Inka Zahn. Bielefeld: Aisthesis, 2005b. S. 91-106.
- Fähnders**, Walter: Die literarischen Anfänge von Annemarie Schwarzenbach. In: Fähnders/Rohlf 2005c, S. 45-62.
- Fähnders**, Walter/ **Rohlf**, Sabine: Einleitung. In: Fähnders/Rohlf 2005, S. 7-21.
- Fähnders**, Walter/**Tobler**, Andreas. "Zum Erstdruck von Annemarie Schwarzenbachs 'Georg Trakl'". *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 23 (2004): S. 47-59.
- Fleischmann**, Uta. "Reisen ins Leere der Welt. Annemarie Schwarzenbach 1908-1942". In: Potts, Lydia (Hg.): Aufbruch und Abenteuer. Frauen-Reisen um die Welt ab 1785. Berlin: Orlanda, 1988. S. 163-168.
- Fleischmann**, Uta: Vorwort. In: Schwarzenbach, Annemarie: „Wir werden es schon zuwege bringen, das Leben“, 1992. S. 11-13
- Fleischmann**, Uta: "Unser Leben gleicht der Reise". Die Schweizer Schriftstellerin Annemarie Schwarzenbach (1908-1942) im Spiegel ihrer Briefe an Erika und Klaus Mann 1930-1943 [sic]. Oldenburg: BIS, 1993.
- French**, Lorely: Gender, Rasse und soziale Schicht: Die Darstellung des Körpers in Annemarie Schwarzenbachs Fotografien und Aufsätzen aus den USA 1936-38. In: Willems 1998, S. 185-207.
- Freud**, Sigmund: Gesammelte Werke. Bd. 1: Werke aus den Jahren 1882-1899. Frankfurt a. M., 1999a.
- Freud**, Sigmund: Gesammelte Werke. Bd. 2/3: Die Traumdeutung. Über den Traum. Frankfurt a. M., 1999b.
- Freud**, Sigmund: Studienausgabe. Ergänzungsband: Schriften zur Behandlungstechnik, Frankfurt a. M., 2000.
- Georgiadou**, Areti: „Das Leben zerfetzt sich mir in tausend Stücke“ – Annemarie Schwarzenbach. Rekonstruktion einer Lebensgeschichte. In: Willems 1998, S. 29-46.
- Georgiadou**, Areti. *"Das Leben zerfetzt sich mir in tausend Stücke". Annemarie Schwarzenbach. Eine Biographie*. Frankfurt/M. [u.a.]: Campus, 1995; Frankfurt/M.: Fischer, 1998b (Fischer Taschenbuch 30662).
- Georgiadou**, Areti. "'Die unendliche Trauer im Herzen'. Annemarie Schwarzenbach (1908-1942) in der Sowjetunion". *Jahrhundertschicksale. Frauen im sowjetischen Exil*. Hg. Simone Barck/Anneke de Rudder/Beate Schmeichel-Falkenberg. Berlin: Lukas, 2003. S. 210-219.
- Grente**, Dominique/**Müller**, Nicole, Der untröstliche Engel. Das ruhelose Leben der Annemarie Schwarzenbach. München: Kneesebeck, 1995 (frz. 1989).
- Grente**, Dominique: Der untröstliche Engel und La Clef des Champs. In: Willems 1998, S. 19-28.
- Heintz-Gresser**, Anne-Marie: Annemarie Schwarzenbach als Thomas-Mann-Gestalt: Analyse des Romans Freunde um Bernhardt. In: Willems 1998, S. 79-92.
- Heintz-Gresser**, Anne-Marie. "Die Rolle des Schreibens/der Schrift bei Annemarie Schwarzenbach". *Runa* 1999/2000, Nr. 28: S. 255-262.

- Hendler**, Bettina. "Texte ohne Gewicht. Zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit Annemarie Schwarzenbach. *Erinnern und Wiederentdecken. Tabuisierung und Enttabuisierung der männlichen und weiblichen Homosexualität in Wissenschaft und Kritik*. Hg. Dirck Linck. Berlin: Rosa Winkel, 1999. S. 385-402.
- Henke**, Silvia. "Schreibend, aus der Einsamkeit, in die Verwilderung, ins Schwarze. Zur Poetik von Annemarie Schwarzenbach, Adelheid Duvanel und Kristin T. Schnider". *Literatur in der Schweiz*. Hg. Heinz Ludwig Arnold. München: text + kritik, 1998 (Text und Kritik Sonderband). S. 132-143.
- Henke**, Silvia: „Wie von Asche bedeckt“. Annemarie Schwarzenbachs Prosa zwischen Fremde und Entfremdung. In: Fähnders/Rohlf 2005, S. 139-152.
- Hübner**, Kurt: Die Wahrheit des Mythos. München 1985.
- Jeremias**, Alfred: Das Alte Testament im Lichte des Alten Orients. Leipzig, 1916.
- Karrenbrock**, Helga: Nomadische Bewegung. Annemarie Schwarzenbachs Falckenkäfig. In: Fähnders/Rohlf 2005, S. 99-121.
- Kaufmann**, Brigitta, "Nachwort". Ella Maillart. *Der bittere Weg. Mit Annemarie Schwarzenbach unterwegs in Afghanistan*. Basel: Lenos, 2001. S. 253-275.
- Kobbe**, Peter: Mythos und Modernität. Eine poetologische und methodenkritische Studie zum Werk Hans Henny Jahnns. Berlin u.a., 1973.
- Kroll**, Fredric: Der schutzlose Engel und ihr Unbehauster: Eine ungeschlossene Ehe. In: Schwarzenbach, Annemarie: „Wir werden es schon zuwege bringen, das Leben“. 1992. S. 207-214.
- Le Rider**, Jacques: Freud – Von der Akropolis zum Sinai. Die Rückwendung zur Antike in der Wiener Moderne. Wien, 2004
- Lehnert**, Katrin: Die Darstellung der Fremde in der Prosa Annemarie Schwarzenbachs am Beispiel der Lyrischen Novelle, des Glücklichen Tales und der Novellensammlung Bei diesem Regen. In: Willems 1998, S. 107-118.
- Lemke**, Anja: Gedächtnisräume des Selbst. Walter Benjamins „Berliner Kindheit um neunzehnhundert“. Würzburg, 2005.
- Lerner**, Sabine: Reisen ohne anzukommen. Selbstsuche und Entgrenzung in Annemarie Schwarzenbachs Roman Das glückliche Tal. In: Willems 1998, S. 153-168.
- Linsmayer**, Charles: Biographisches Nachwort. In: Schwarzenbach, Annemarie: Das glückliche Tal, 1988.
- Lohmann**, Hans-Martin (Hg.): Freud-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart u.a., 2006.
- Malinowski**, Bronislaw: Die Kunst der Magie und die Macht des Glaubens. In: Petzold, Leander (Hg.): Magie und Religion. Beiträge zu einer Theorie der Magie, Darmstadt, 1978, S. 84-108 (erstmalig veröffentlicht 1925: „Magic, Science and Religion“)
- Mann**, Thomas: Joseph und seine Brüder, Bde. 1-3. Frankfurt a.M., 1986
- Mann**, Thomas: Der Tod in Venedig. Frankfurt a. M., 1992.
- Marti**, Madeleine. "Literatur von lesbischen Autorinnen in den dreißiger Jahren. Annemarie Schwarzenbach und Laura Frey Thoma". *Und schrieb und schrieb wie*

ein Tiger aus dem Busch. Hg. Elisabeth Ryter/Liliane Studer/Doris Stamp/Maya Widrer/Regula Wyss. Zürich: Limmat, 1994. S. 151-173.

Mayer, Gesa: Queere Freunde um Bernhard. In: Fährnders/Rohlf 2005, S. 63-77.

Meienberg, Niklaus. Die Welt als Wille und Wahn. Elemente Zur Naturgeschichte eines Clans. Zürich: Limmat, 1987 (Kap. "Eine lehnt sich auf und stirbt daran" S. 109-145).

Mielczarek, Zygmunt. "Annemarie Schwarzenbach. Aufbruch, Droge und Homoerotik als Freisein und Alternanz". Hg. Jattie Enklaar/Hans Ester. *Vivat Helvetia. Die Herausforderung einer nationalen Identität*. Amsterdam: Rodopi, 1998 (Duitse Kroniek 48). S. 201-210.

Miermont, Deminique Laure. *Annemarie Schwarzenbach ou le mal de l'Europe. Biographie*. Paris: Payot & Rivages, 2004.

Miller, Norbert: Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi. München, 1994.

Nicolai, Elke: "Wohin es uns treibt...". *Die literarische Generationsgruppe Klaus Manns 1924-1933. Ihre Essayistik und Erzählprosa*. Frankfurt/M. [u.a.]: Lang, 1998 (über Annemarie Schwarzenbach: S. 74-85).

Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. In: Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. Bd. 1. München, 1954a.

Nietzsche, Friedrich: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. In: Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. Bd. 1. München, 1954b.

Ottmann, Henning (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart u.a., 2000.

Perret, Roger. "An den äussersten Flüssen des Paradieses. Ein Porträt der Schriftstellerin und Photojournalistin Annemarie Schwarzenbach". In: NZZ 7./8.3.1987a, Nr. 55: S. 81-84; dass. u.d.T. "Annemarie Schwarzenbach. Ein Porträt": Ella Mailart. Flüchtige Idylle. Zwei Frauen unterwegs nach Afghanistan. Zürich: Efef, 1988, S. 222-230.

Perret, Roger. "Annemarie Schwarzenbach. Annäherung an ein Porträt". *Der Alltag* 1987b, Nr. 2: S. 7-16.

Perret, Roger: Nachwort. In: Schwarzenbach, Annemarie: Bei diesem Regen, 1989.

Perret, Roger: Nachwort. In: Schwarzenbach, Annemarie: Jenseits von New York, 1992.

Perret, Roger: Nachwort. In: Schwarzenbach, Annemarie: Lyrische Novelle, 1993.

Perret, Roger: Nachwort. In: Schwarzenbach, Annemarie: Tod in Persien, 1995.

Perret, Roger: „Mut und Angst“. In: Willems 1998, S. 11-18.

Perret, Roger: Nachwort. In: Schwarzenbach, Annemarie: Flucht nach oben. 1999.

Perret, Roger: Nachwort. In: Schwarzenbach, Annemarie: Alle Wege sind offen. 2000.

Perret, Roger: Nachwort. In: Schwarzenbach, Annemarie: Insel Europa, 2005.

Pulver, Elsbeth. "Annemarie Schwarzenbach, das 'Schweizerkind' der Familie Mann. Eine Vita und ein Werk sind zu entdecken". In: Schweizer Monatshefte 68 (1988): S. 337-345.

Ramade, Frédéric/**Bailhache**, Alexandre. *Literarische Reise durch Persien. Auf den Spuren von Pierre Loti, Robert Byron und Annemarie Schwarzenbach*. Aus dem Französischen von Bernadette Ort. München: Knesbeck, 2001 (frz. 1999).

Rohlf, Sabine: Exil und Fluchtlinien des Begehrens in Das glückliche Tal. In: Willems 1998, S. 137-152.

Rohlf, Sabine, *Exil als Praxis - Heimatlosigkeit als Perspektive? Lektüre ausgewählter Exilromane von Frauen*. München: text + kritik, 2002 (über *Das glückliche Tal*, S. 296-344).

Rohlf, Sabine. "'Und ich lerne eine neue Sprache'. Geschlechtliche Ambiguität und literarische Grenzgänge in Texten der Schweizer Autorin Annemarie Schwarzenbach". *Vergessene Stimmen: Eine andere Moderne*. Hg. Potsdamer Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung. Potsdam: Blow Up, 2004 (Potsdamer Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung 8). S. 38-53.

Rohlf, Sabine: Flucht nach oben von Annemarie Schwarzenbach. In: Fähnders/Rohlf 2005, S. 80-98.

Rössner, Michael: Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies: zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M., 1988.

Scheßwendter, Sibylle: Annemarie Schwarzenbach und die Berliner Boheme. Lyrische Novelle, Heimliches Berlin und Treffpunkt im Unendlichen. In: Willems 1998, 57-77.

Schlesier, Renate: Mythos und Weiblichkeit bei Sigmund Freud. Zum Problem von Entmythologisierung und Remythologisierung in der psychoanalytischen Theorie. Frankfurt a. M., 1990.

Schlieker, Kerstin. *Frauenreisen in den Orient zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Weibliche Strategien der Erfahrung und textuellen Vermittlung kultureller Fremde*. Berlin: Verl. für Wiss. und Kultur, 2003 (über Annemarie Schwarzenbach: S. 155-180).

Schlieker, Kerstin: „Nach Osten! Anderen Himmeln entgegen!“ Annemarie Schwarzenbachs Asienreisen im Spiegel ihrer Texte. In: Fähnders/Rohlf 2005, S. 169-185.

Schwarzenbach, Alexis. *Die Geborene, Renée Schwarzenbach-Wille und ihre Familie*. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2004.

Schwarzenbach, Alexis: „Der Anfang aller Dinge“. Annemarie Schwarzenbach und ihre Mutter Renée Schwarzenbach-Wille. In: Fähnders/Rohlf 2005, S. 21-43.

Schwarzenbach, Annemarie: Beiträge zur Geschichte des Oberengadins im Mittelalter und zu Beginn der Neuzeit. Zürich/Leipzig: Leemann, 1931 (Schweizer Studien zur Geschichtswissenschaft. Bd. 16, H. 3; zugl.: Zürich, Phil. Diss.).

Schwarzenbach, Annemarie: Freunde um Bernhard. Basel, 1993

Schwarzenbach, Annemarie: Das Buch von der Schweiz. Ost und Süd. München, 1932

- Schwarzenbach**, Annemarie: Das Buch von der Schweiz. Nord und West. München, 1933
- Schwarzenbach**, Annemarie: Lyrische Novelle. Basel, 1988
- Schwarzenbach**, Annemarie: Winter in Vorderasien. Tagebuch einer Reise. Basel, 2002
- Schwarzenbach**, Annemarie: Bei diesem Regen. Erzählungen. Basel, 1989.
- Schwarzenbach**, Annemarie: Auf der Schattenseite. Ausgewählte Reportagen, Feuilletons und Fotografien 1933-1942. Basel, 1990
- Schwarzenbach**, Annemarie: Das glückliche Tal. Berlin/Frankfurt a.M., 1991
- Schwarzenbach**, Annemarie: Jenseits von New York. Ausgewählte Reportagen, Feuilletons und Fotografien aus den USA 1936-1938. Basel, 1992
- Schwarzenbach**, Annemarie: Tod in Persien. Basel, 1995
- Schwarzenbach**, Annemarie: Flucht nach oben. Roman. Basel, 1999
- Schwarzenbach**, Annemarie: Alle Wege sind offen. Die Reise nach Afghanistan 1939/1940. Ausgewählte Texte. Basel, 2000
- Schwarzenbach**, Annemarie: Insel Europa. Ausgewählte Reportagen und Feuilletons 1930-1942. Basel, 2005.
- Stempel**, Barbara. "Winter in Vorderasien - ein Reisebuch von Annemarie Schwarzenbach". *Printed Matter: Fotografie im / und Buch*. Hg. Barbara Lange. Leipzig. Universitätsverlag, 2004. S. 79-93.
- Sünner**, Rüdiger: Ästhetische Szientismuskritik: Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche und Adorno. Frankfurt a. M. [u.a.], 1986.
- Sykora**, Katharina. "Außer Kurs. Zu den Reisefotografien von Marianne Breslauer, Annemarie Schwarzenbach und Ella Maillart". In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 13 (1993), Nr. 48. S. 27-43.
- Sykora**, Katharina. "'Ein Bild ist erst gut, wenn sein Gehalt dem Betrachter sozusagen in die Augen springt'. Zum fotografischen Oeuvre von Annemarie Schwarzenbach". In: *Feministische Studien* 11 (1993b), H. 1, S. 81-95.
- Sykora**, Katharina: Außer Kurs. Zu den Reisefotografien von Annemarie Schwarzenbach. In: Willems 1998, S. 209-239.
- Töteberg**, Michael: Nachwort. In: Schwarzenbach, Annemarie: Freunde um Bernhard, 1993
- Ueckmann**, Natascha: Annemarie Schwarzenbach: Ethnographin ihrer eigenen Kultur und Psychographin ihrer selbst. In: Willems 1998, S. 119-136.
- Uhlenhaut**, Cornelia. "'Das ist das Geheimnis: ich weiß nicht, was außerhalb von mir existiert'. Zum autobiographischen Schreiben Annemarie Schwarzenbachs". *Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen*. Hg. Michaela Holdenried. Berlin: Erich Schmidt, 1995, S. 266-277.
- Vilas-Boas**, Gonçalo. "'Alles ist ein Fortgehen'. Einblicke in Annemarie Schwarzenbachs vorderasiatische Reiseberichte und Erzählungen." *Reisen im Diskurs. Modelle der literarischen Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur Postmoderne*. Hg. Anne Fuchs/Theo Harden/Eva Juhl. Heidelberg: Winter, 1995 (Neue Bremer Beiträge 8). S. 343-357.

Vilas-Boas, Gonçalo. "Unglueckliche Lieben. Zu zwei Texten von Annemarie Schwarzenbach und Wolfgang Koeppen". *RUNA* 1996, Nr. 25: S. 239-245.

Vilas-Boas, Gonçalo: Offener Himmel über Lissabon – Annemarie Schwarzenbach in Portugal (1941, 1942). In: Willems 1998, S. 169-184.

Vilas-Boas, Gonçalo: „Da muss sich das Herz sammeln, das Wesen sich straffen“. Annemarie Schwarzenbachs Feuilletons 1941-1942. In: Fähnders/Rohlf 2005, S. 153-167.

Vogt, Jochen: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. Opladen, 1998.

von der Lühe, Irmela: „Welch störrischer Unglücksengel“ – Die Briefe Annemarie Schwarzenbachs aus der Sicht Erika Mann. In: Schwarzenbach, Annemarie: „Wir werden es schon zuwege bringen, das Leben“. S. 199-205.

Wanner, Kurt/Breslauer, Marianne. "wo ich mich leichter fühle als anderswo". *Annemarie Schwarzenbach und ihre Zeit in Graubünden*. Chur: Bündner Monatsblatt, 1997.

Willems, Elvira: Vorwort. In: Willems 1998, S. 7-9.

Willems, Elvira. "Neugierig wissensdurstig, ungeduldig unterwegs - allein." *Annemarie Schwarzenbachs Reisen nach Vorderasien*. Hagen: FernUniv., 2002. S. 9-35.

Wunberg, Gotthart u.a. (Hg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart 1992.

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich versichere hiermit ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und nur unter Benutzung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Wörtlich übernommene Sätze und Satzteile sind als Zitate belegt, andere Anlehnungen hinsichtlich Aussage und Umfang unter Quellenangabe kenntlich gemacht. Die Arbeit hat in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner Prüfungsbehörde vorgelegen.

Berlin, den 17.01.2008