



DANIEL ANNEN

Kantonsschule Kollegium Schwyz

LIEBE ALS FLUCHT: METAPHORISCHE UND ALLEGORISCHE SINNSCHICHTEN IN GERTRUD LEUTENEGGERS ROMAN *SPÄTE GÄSTE* (2020)

Abstract

Der 2020 publizierte Roman *Späte Gäste* der Schweizer Autorin Gertrud Leutenegger (*1948) fasst die Beziehungen zwischen Liebe und Tod ins Auge. Die Ich-Erzählerin reist in das Tessiner Dorf, wo ihr Freund gewohnt hat und nun in einer Kapelle aufgebahrt ist. Sie will ihn nochmals sehen, doch das gelingt ihr gar nicht, wenigstens nicht in einem körperlichen Kontakt, weil die Totenkapelle geschlossen ist. Die verriegelte Tür wird aber im Kontext der Erzählung wegen ihrer metaphorischen und metonymischen Bedeutung interessant, denn sie steht für die Barriere zwischen der Ich-Erzählerin und ihrem ehemaligen Geliebten – für eine heilsame Barriere, gerade weil sie auch einen Abstand für den Geist und das Gefühl ermöglicht. Diese mental-emotionale Distanz zeigt sich in verschiedenen Reflexionen und Bildern, die vor dem inneren Auge der Ich-Erzählerin auftauchen und einerseits zwar die Vergangenheit betreffen, andererseits jedoch sich mit der Gegenwart verbinden und sogar eine Zukunftsperspektive eröffnen. Insofern könnte man sie mit Walter Benjamin als dialektische Bilder bezeichnen. Dieser Dialektik der Bilder in Leuteneggers Roman geht der Beitrag nach, indem er darlegt, wie die Ich-Erzählerin angesichts des Todes zunehmend eine Freiheit gewinnt, nämlich die Freiheit von der Todesangst – und damit auch von den falschen ‚Sicherheiten‘ der modernen Welt.

SCHLÜSSELWÖRTER

dialektisches Bild, Phantasmagorie, Flucht, Liebe, Tod, Traum

LOVE AS ESCAPE: METAPHORICAL AND ALLEGORICAL SENSE LAYERS IN THE NOVEL *SPÄTE GÄSTE* OF GERTRUD LEUTENEGGER

Abstract

The novel *Späte Gäste* [Late Guests], published in 2020 by the Swiss author Gertrud Leutenegger (*1948), examines the relations between love and death. The first-person narrator travels to the Ticino village where her earlier life partner has died and is laid out in a funeral chapel. She wants to see him once more, but she never actually succeeds; for the chapel is closed. Yet, this blocked door is interesting for its metaphorical and metonymical meaning, as it stands for the barrier between the narrator and her earlier partner. Moreover, it is beneficial because it engenders a mental detachment which appears in several reflections and images that arise in her inner eye. They relate not only to the past, but also to her present life and even to the future. These apparitions can be interpreted as dialectical images as defined by Walter Benjamin. The present interpretation will examine this dialectic and demonstrate that the first-person narrator gains a new freedom in the process of this consideration of the death before her: freedom from the fear of death in general – and from the false certitudes of modern life.

KEYWORDS

dialectical image, Phantasmagoria, escape, love, dead, dream

MIŁOŚĆ JAKO UCIECZKA: METAFORYCZNE I ALEGORYCZNE PŁASZCZYZNY ZNACZENIOWE W POWIEŚCI GERTRUD LEUTENEGGER *SPÄTE GÄSTE*

Abstrakt

Opublikowana w 2020 roku powieść *Späte Gäste* [Późni goście] szwajcarskiej pisarki Gertrud Leutenegger (*1948) koncentruje się na stosunku między miłością i śmiercią. Pierwszoosobowa narratorka przyjeżdża do wioski w kantonie Ticino, gdzie mieszkał jej dawny ukochany i gdzie teraz w kaplicy złożono jego ciało. Chce go zobaczyć ostatni raz, jednak nie udaje się to jej – przynajmniej w znaczeniu fizycznym – ponieważ kaplica jest zamknięta. W kontekście prezentowanej tu opowieści zarygłowane drzwi nabierają jednak znaczenia metaforycznego i metonimicznego, gdyż symbolizują barierę między narratorką i jej dawnym ukochanym – barierę przynoszącą ukojenie, ponieważ umożliwia ona także dystans duchowy i uczuciowy. Ten mentalno-emocjonalny dystans ujawnia się w powieści poprzez różne refleksje i obrazy pojawiające się przed oczami narratorki, a dotyczą one z jednej strony przeszłości, z drugiej jednak łączą się z teraźniejszością, a nawet otwierają się na przyszłość. W tym sensie można je określić za Walterem Benjaminem jako obrazy dialektyczne. Artykuł koncentruje się na owych dialektycznych obrazach, ukazując, jak pierwszoosobowa narratorka w obliczu

śmierci stopniowo zyskuje poczucie wolności, a mianowicie uwalnia się od strachu przed śmiercią, a tym samym od fałszywych 'pewników' współczesnego świata.

SŁOWA KLUCZOWE

obraz dialektyczny, fantasmagoria, ucieczka, miłość, śmierć, sen

Wo steht sie eigentlich? Seit ihrem ersten publizierten Roman *Vorabend* aus dem Jahre 1975 ist der politische Standort, ist die politische Richtung der 1948 in Schwyz geborenen und da auch aufgewachsenen Autorin Gertrud Leutenegger nicht in klassifizierende Schemata wie links und rechts einzuordnen. Dies ist bemerkenswert, weil sich solche politischen Gegensätze ausgerechnet um 1968 und in den Jahren danach, als Leutenegger eine wichtige Stimme der Schweizer Literatur wurde, im politischen Diskurs herausbildeten. Allzu eindeutige Festlegungen sind ihr nicht geheuer. Doch dieser Verzicht auf identitäre Zugehörigkeiten entfaltet bei Leutenegger seinerseits politische Energien: In einer Gesellschaft, die politische Etikettierungen über Gebühr zementiert, kann er neue, nicht schon festgefahrene oder fixierte Dimensionen eröffnen. Denk- und Gefühlsräume, allenfalls auch sprechende Traumkonstellationen tun sich auf, die der offizielle Diskurs ausschließt. Auch Verdrängungsmechanismen dürfen sich im Schreiben Gertrud Leuteneggers bemerkbar machen. Wie sonst wären die traumartigen Bilder zu erklären, die aus der Seele der Ich-Erzählerin auftauchen, die aber nicht in die offizielle Optik passen? Gertrud Leutenegger eröffnet solche Dimensionen jenseits unserer Alltagskategorien durch ihre Kunst, ihre Bilder, Textstrukturen, Verknüpfungen und stilistischen Eigenarten.

Wen wundert's: Dazu gehört auch die Durchbrechung von konventionalisierten Erwartungen in den Texten. Eigentlich müsste man zum Beispiel gemäß unseren eingefahrenen Konventionen nach der Lektüre der ersten Seite von Gertrud Leuteneggers Roman *Späte Gäste* (2020) eine ‚Trauerarbeit‘ erwarten. Aber sie folgt nicht, zumindest nicht im üblichen Sinn, nicht im Stil eines möglichst lückenlosen Erzählflusses, auch nicht im Stil einer kontinuierlichen psychischen Verarbeitung der Vergangenheit. Was folgt, das sind blitzhaft auftretende Bilder und Gedanken, sozusagen Erinnerungsblitze. Sie haben ihre eigene Wahrheit, ihre eigene Kraft, neue Horizonte aufzureißen. Das soll hier gezeigt werden. Was auf der ersten Seite eine Trauerarbeit im traditionellen Sinn – oder etwas Ähnliches – erwarten lässt oder mindestens darauf hinweisen könnte, ist der kurze Satz: „Orion ist gestorben.“¹

¹ Gertrud Leutenegger, *Späte Gäste. Roman* (Berlin: Suhrkamp, 2020), 9. Im Folgenden als SG mit Seitenangabe im Text ausgewiesen.

Und dann wohl auch die psychische Wirkung von Orions Tod. Dieser Hinschied schmeißt den Seelenhaushalt der Ich-Erzählerin nämlich ganz gehörig aus den Fugen. Sowie sie vom Tod Orions vernommen hat, nimmt sie sofort den Zug Richtung Tessin, in Orions Dorf: „Unverzüglich, ohne die Kleider zu wechseln, eilte ich nach der Mitteilung von Orions Tod auf den Zug, ich wollte ihn noch sehen, noch einmal berühren, die Fahrt war lang, ich kann mich schon an nichts mehr erinnern.“ (SG 12) Und schon auf der ersten Buchseite steht sie vor der Totenkapelle, in der Orion aufgebahrt liegt, und erlebt Folgendes: „Furcht und Liebe, Zorn und Flucht, alle Glückseligkeiten und die bestürzende Unvernunft meines Herzens fallen in diesem einen Augenblick zusammen, da ich den Geruch der verschlossenen morschen Holztür einatme.“ (SG 9)

Der Süden hat, wie so oft in der Literatur, positive Konnotationen; trotzdem muss sie diese Region mit Schmerz verlassen, ja nachgerade fliehen, und zwar nicht nur aus ‚Heimweh‘:

Nie prägt sich mir etwas von einer Hinreise in den Süden ein, nur von der Rückreise, jede Rückreise ein Schnitt mit dem Messer, tief hinein in den Wundkanal jener Fahrt über den Gotthardpass, mit dem letzten Blick in die Leventina hinunter, zerrissen vor Schmerz, nur das Kind im Wagen, auf der Flucht. (SG 12–13)

Die Flucht ist ein Leitmotiv in diesem Roman, sie begleitet die prägenden Erfahrungen, stellt sie in ein besonderes Licht. Aber auch der Blick zurück – hier „in die Leventina hinunter“, in die Richtung von Orions Wohnort – ist ein wichtiges Motiv: Wie zu zeigen sein wird, entfaltet der Blick zurück auf den Schluss hin ein semantisches Potenzial von existenzieller Tragweite. Und wie zu zeigen sein wird, kann auch der Verzicht auf diesen Blick heilsam sein. Ja der ganze Roman ist im Grunde ein solcher Verzicht. Denn trotz ihrer Willenskundgabe, Orion „noch einmal zu sehen und zu berühren“, sieht die Ich-Erzählerin ihren aufgebahrten Orion im ganzen Roman nicht, und sie berührt ihn auch nie, jedenfalls erfahren wir lesend von keinem körperlichen oder unmittelbar visuellen Kontakt. Nachdem die Erzählerin die Totenkapelle verlassen hat, findet sie, und dies während des ganzen Romans, eine Bleibe „im Wirtshaus am Waldrand“ (SG 13), in einer Renaissancevilla, wo sie schon früher, als sie selber noch in diesem Tessiner Dorf wohnte, „Zuflucht“ fand. Dort bleibt sie die ganze Nacht, die auch die drei Romanteile strukturiert, sind sie doch mit „ABEND“, „MITTERNACHT“ und „MORGEN“ überschrieben. Nebenbei bemerkt: Ich zitiere hier absichtlich in Großbuchstaben, weil so die Doppeldeutigkeit des Wortes „MORGEN“ (der nächste Tag oder die Frühe eines Tages) gewahrt bleibt. Vom Romankontext her ist dieser Doppelsinn auch wirklich aktualisiert.

Der topografische Abstand zwischen Totenkapelle und Renaissancevilla betont ebenfalls den mentalen und emotionalen. Offensichtlich ist er für die Ich-Erzählerin wichtig. Und sie hat

auch eine Erklärung dafür, denn der Abstand erlöst sie von der Distanzlosigkeit zu Orions Lebzeiten: „Wenn Orion die Tür zu seinen Abgründen aufstieß, war auch ich sofort jenseits der Schwelle, ich besaß zu viel Einbildungskraft, das war mein Verhängnis. Jetzt hat der Tod die Tür geschlossen.“ (SG 12) Dieser offenbar umständehalber aufgezwungene Kontaktmangel entspricht letztlich auch einer Flucht. Im Grunde könnte man sogar den ganzen Roman nicht nur als Verzicht auf den Blick zurück, sondern auch als Flucht bezeichnen. Aber mental ist der Kontakt zu Orion nicht ganz und gar abgebrochen. Immer wieder steigen die bereits erwähnten Erinnerungsblitze aus einer subliminalen Sphäre auf, wie ja auch der Wunsch nach dem Sehen und Berühren aus dem Körpergedächtnis kommt.² Diese mentalen Kontakte müssen mit der Flucht zu tun haben, und hier sei versucht, den Zusammenhang zwischen der topografisch realen Flucht und den mentalen Kontakten zu Orion aufzuheben.

Dabei spielen die dem unbewussten Gedächtnis entspringenden Bilder und Gedanken eine relevante Rolle. Weil sie, wie übrigens auch in anderen Werken Leuteneggers, sich in einer subliminalen Sphäre bilden und dann relativ unvermittelt ins Bewusstsein treten, muss nicht erstaunen, dass sie einen übertragenen Sinn mitführen, den das Unbewusste kennt und formt, auch wenn es ihn nicht explizit macht.³ So wird denn auch die Welt der Totenkapelle mit der morschen Holztür lesbar auf anderes hin. Wie generell in der Literatur und bei dieser Autorin immer wieder intensiv, scheint hier hinter der gegenständlichen Information auch eine metonymische, ferner eine metaphorische Sinnschicht durchzuschimmern. Die Verriegelung durch die geschlossene Tür und die „undurchdringliche Schwärze“ im Raum entspricht jener Verriegelung, die der Tod Orions in die Zeit gesetzt hat. Wegen dieses Ablebens ist der lebendige Face-to-face-Kontakt ja nicht mehr möglich, Fragen der Ich-Erzählerin zur Vergangenheit können keine Antwort mehr finden, die Vergangenheit bleibt in diesem Sinn ‚dunkel‘. In diesem Adjektiv-Begriff ist also ein sachlicher Zusammenhang verborgen, nämlich der zwischen der vergangenen Realität mit Orion und der heutigen nach seinem Tod. Insofern können wir von einer metonymischen Sinnschicht sprechen. Die Kapellentür kann aber auch als Ersatz für die Todestür gelesen werden: Wie die Tür den Zugang zu Orion verriegelt, so schließt der Tod dessen biologisches Leben ab. Dieser implizite Vergleich bringt eine metaphorische, in weiteren Zusammenhängen auch eine allegorische Sinnschicht zum Leuchten.

Diese metaphorische und zugleich metonymische Dimension lädt dazu ein, auch andere Motive dieses Romaneingangs über den Buchstabensinn hinaus zu lesen. Denn wieso sollten wir nicht auch für andere Konstellationen im Roman metaphorische oder metonymische

² Vgl. Antoine Lejeune, Michel Delage, *La Mémoire sans souvenir* (Paris: Odile Jacob, 2017), 45–46.

³ Vgl. Sebastian Goepfert, Herma C. Goepfert, *Sprache und Psychoanalyse* (Reinbek bei Hamburg: Verlag für Sozialwissenschaften, 1973), 124 und 161.

Sinnschichten in Anschlag bringen? Wieso sollten wir nicht mitlesen, wie und wo sie unsere Gegenstandswelt transzendieren? Paul Ricoeur hat gezeigt, wie in einem literarischen Werk die Bedeutungen generell über die reine Referentialität hinausgehen.⁴ Wenn die Erzählerin zum Beispiel sagt: Die „undurchdringliche Schwärze schlägt mir durch die zwei Türfenster entgegen, nicht den geringsten Umriss des Sargs kann ich erkennen“ (SG 9), so ist das raumfüllende Schwarz wirklich eine Farbe, die Einzelheiten verdeckt, den Verzicht auf den Blick darauf unbedingt erfordert. Als Trauerfarbe indes signalisiert diese Farbe aber auch Tod und Vergänglichkeit. Dazu passt die morsche Holztür, denn die Morschheit bedeutet doch, dass die Tür auf ihren Zerfall zu dämmert, ihren Tod, wenn man so will. Denkbar wäre allerdings auch, dass Schwarz, gerade weil diese Farbe äußerlich nichts repräsentiert, alle konkreten Bedeutungen gewissermaßen in ein Nichts entlässt, innerlich doch ein Geheimnis voraussetzt⁵ – ein Geheimnis, das die konkreten Bedeutungen transzendiert. Dies zumal als dieses Geheimnis in einem Kirchenraum anzusiedeln wäre. Aber ein solches Geheimnis ist unverfügbar, eben transzendenter Art – ergo: Die Ich-Erzählerin kann sich nicht allein auf die Orientierung durch gängige Alltagssicherheiten stützen.

Etwas eher Rätselhaftes in diesem Sinn hat auch die Schweinsmaske, die im Außenbereich der Kapelle in Trümmern herumliegt. Die Ich-Erzählerin entdeckt zuerst nur „die nach vorn geknickten rötlichen Ohren, die aus dem schmutzigen Weiß hervorragen“, das heißt aus Schneesresten, und die sind „übersät von Konfetti“ (SG 10). Sie zieht etwas daran, und siehe, „da kommt die ganze Schweinsmaske mit plattgedrücktem Rüssel zum Vorschein“ (SG 10). Rasch bedeckt die Erzählerin das Fundstück wieder. Masken sind oft Symbole für ein Verbergen, und hier ist dies gewissermaßen in Potenz der Fall, weil ja auch noch die Maske ihrerseits, wenigstens zu Beginn und am Schluss dieser kurzen Szene, verdeckt ist. In dieselbe Richtung weist das Tier Schwein, als Symbol gelesen: Es ist oft ein Sinnbild für Schmutz, für ‚niedere‘ Triebe, die von modernen Kollektiven verdrängt werden – wie Todeserlebnisse. Es steht auch ganz allgemein für das Nicht-Wissen.⁶ Zusammen mit dem Konfetti-Teppich passt es überdies in einen karnevalistischen Kontext, der hier ebenfalls durch die Tier-Maske, zudem durch Konfetti und den Zeitpunkt – es ist ein Februarabend, also eine Zeit, in der kalendarrisch fasnächtliche Feste steigen – aufgerufen ist. Wir sind lesend immer noch in der Sphäre der Totenkapelle und des dazugehörigen Friedhofs, dieser Zusammenhang drängt sich

⁴ Vgl. Paul Ricoeur, *La métaphore vive* (Paris: Editions du Seuil, 1975), 289.

⁵ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, aus dem Französischen von Markus Sedlaczek (München: Wilhelm Fink, 1999), 98–99.

⁶ Vgl. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles* (o.O.: Robert Laffont, o.J.), 778–779; s.v. „porc“. Insbesondere ist die Information interessant: „Le porc est très généralement le symbole des tendances obscures, sous toutes leurs formes de l’ignorance, de la gourmandise, de la luxure et de l’égoïsme.“

von der Kapiteleinteilung auf, da das Bild von der Schweinsmaske im gleichen kurzen ersten Kapitel wie die Totenkapelle vorkommt. Aber auch topografisch scheinen die Kapelle als Gebäude für eine Gott- oder Heiligenverehrung und das Schwein und damit das Schweinische, insofern allzu Irdische, nahe beieinander zu sein. Die Schweinsmaske hat in der Kirchennähe etwas Ungebührliches, ja Profanierendes⁷, was nach Michail Bachtin ebenfalls zum karnevalistischen Weltempfinden gehört.⁸ Zudem gilt das Schwein oft auch als Fruchtbarkeitssymbol, hat es doch in der Regel eine reiche Nachkommenschaft. Aber die Gefräßigkeit weist in die Gegenrichtung – sie zerstört.

In solchen Kontexten klingt die Polarität von Tod und Leben, von Sterben und Geburt an.⁹ In diese Polarität fügt sich gut ein anderes Symbolfeld, das vom Totenfluss, man denke an den Acheron oder den Styx. Man muss ihn gemäß mythischer Denkweise überqueren, um in der Unterwelt anzukommen und dort eine Art ‚Wiedergeburt‘ zu erleben. Die Ich-Erzählerin imaginiert vor der Schwärze des Kapellenraums, also offensichtlich ‚nur‘ vor dem inneren Auge, den jungen Orion, wie er „auf dem Außendeck der Fähre über den Hudson River“ (SG 9) übersetzt hat. Dieses innerhalb der Fiktion ‚reale‘ Ereignis wird durch den Kontext mit der Überquerung des Totenflusses parallelisiert. Das geschieht, wie so oft bei Gertrud Leutenegger, durch feinsinnige, kluge Andeutungen. Wichtig ist hier vor allem ein verbeulter Fieberkoffer, der Orion oft begleitet und ihm das Reisen und also auch die Grenzüberschreitungen leicht gemacht hat (vgl. SG 9). Zugleich ist damit seine Identität konnotiert; der Koffer wird ja schließlich sein Eigenes, das ihm Zugehörige enthalten, das auch auf Reisen notwendig ist. Obwohl die Ich-Erzählerin – wegen der verriegelten Kapellentür und der durch die Fenster entgegenschlagenden Schwärze – den Sarg nicht in den Blick bekommt, so imaginiert sie den Koffer doch neben dem Sarg. Der Koffer hat also metaphorische Kraft – er ist fürs Reisen geeignet, für die Überquerung des Hudson River, da er aber neben dem Sarg steht, mag man ihn zusammen mit dem Hudson River auch als eine weitere Allusion lesen – er könnte den Gang in eine postmortale Dimension, also die letzte Reise, die letzte Überfahrt, jene etwa über den Acheron oder den Styx, andeuten. So gelesen, kann Orion selbst im Tod seine persönliche Identität durchsetzen, enthält doch der Koffer alles, was auf Reisen (auf der Lebensreise) ganz zu ihm gehört. Orion akzeptiert ja seine vom Schicksal zugespielte Identität insofern, als er „geduldig gewartet“ hat, „bis der Tod ihn holte zu dieser letzten Überfahrt. Er hat sich kein Leid angetan!“ (SG 9) Diese gleichsam aktive Schicksalsakzeptanz ist für die Gegenwart der Ich-Erzählerin wichtig: „Etwas wie Triumph durchzuckt mich.

7 Vgl. Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski* (Paris: Editions du Seuil, 1970), 174, 181–189 und 200.

8 Vgl. ebd., 201.

9 Vgl. ebd., 182–183.

Wilde Dankbarkeit.“ (SG 9–10) – „Etwas wie Triumph“, gepaart mit „Dankbarkeit“ für geduldiges Warten, das ist nicht das übliche Trauergefühl, das sich beim Tod eines geliebten Menschen einstellt. Aber das Triumphgefühl hat hier durchaus einen Sinn, der zur Flucht passt: Die Ich-Erzählerin will ihrem ehemaligen Geliebten seine Identität lassen und akzeptiert auch seinen Tod, der innerhalb immanenter Kategorien eine geschlossene Tür bedeutet.

Leutenegger überblendet derart verschiedene Gefühle; sie überträgt also die Verfahren der Phantasmagorien auf die Literatur. Gemeint sind Phantasmagorien im ursprünglichen Sinne einer technischen Erfindung aus dem Jahr 1802, die mit Hilfe von zwei *Laternae magicae*-Projektionen eine ‚Wirklichkeit‘ überblendete oder zwei ‚Wirklichkeiten‘ ineinander übergehen ließ. Die beiden Projektionen liegen also zeitlich sehr nahe beieinander, analog wie hier das Gewesene, also Orions offenbar auch von der Ich-Erzählerin miterlebtes Warten auf den Tod oder seine Überquerung des Hudson River, und das Gegenwärtige, also „etwas wie der Triumph“ und die imaginierte Überquerung des Todesflusses. Phantasmagorien in unserem Sinn sind also nicht einfach Phantasiegemälde, sondern Überblendungen, die schon im frühen 19. Jahrhundert auch auf die Literatur übertragen wurden, etwa bei Goethe oder Mörike¹⁰, der übrigens im literarischen Denken der Leutenegger eine wichtige Rolle spielt.¹¹ Solche Überblendungen haben in der Kunst Gertrud Leuteneggers zur Folge, dass Traumbilder für das poetische Gefüge ebenso wichtig sind wie die (freilich ebenfalls in der literarischen Fiktion erscheinende) ‚Realität‘.

Es sind also nicht die Phantasmagorien, die gemäß Walter Benjamin die kapitalistische Warenwelt produziert. Dies sei hier betont, um Missverständnisse zu vermeiden. Walter Benjamin ist nämlich gerade im Zusammenhang mit den bei Leutenegger aufblitzenden Bildern interessant. Wie im weiteren Fortgang dieser Ausführungen gezeigt werden soll: Sein Begriff des dialektischen Bildes kann helfen, das Zusammenspiel von Gewesenem und Gegenwärtigem zu fassen, darum sind sie dialektische Anstöße zu einem neuen Welt- und Ichverständnis.

Die bündigste Definition dieses Bildes bei Benjamin ist wahrscheinlich die folgende Formulierung:

Nicht so ist es, dass das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche, kontinuierliche ist,

¹⁰ Vgl. Peter von Matt, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur* (München: Carl Hanser, 1989), 178–179.

¹¹ Vgl. Gertrud Leutenegger, „Peregrina, Das andere Ich geschenkter Verse“, *Neue Zürcher Zeitung*, 4./5.09.2004, 67–68.

ist die des Gewesenen zum Jetzt dialektisch: ist nicht Verlauf sondern Bild, sprunghaft. – Nur dialektische Bilder sind echte (d.h.: nicht archaische) Bilder; und der Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache.¹²

Die dialektischen Bilder sind „Konfigurationen von Gewesenem und Jetzt“¹³. Sie sind zwar aus dem Kontinuum der Geschichte herausgesprengt, sie sind „Dialektik im Stillstand“¹⁴; aber dennoch, dialektische Bilder haben – trotz Stillstand – durchaus einen Zeitkern: Das ‚Gewesene‘ wird erst in einer bestimmten Zeit erkennbar.¹⁵ Es sieht so aus, als ob die Person bzw. die Figur, die solche Bilder erlebt, dafür reif sein müsste. Bezogen auf die *Späten Gäste*: Es ist offensichtlich Orions Tod, der zu dieser Reife führt. Er ist derart ein Ferment, das neue Einsichten ermöglicht. Die dialektischen Bilder verweisen auf „eine Wirklichkeit ungelebten Lebens“¹⁶. Darum sind sie hilfreich für die Interpretation. Ich will hier also nicht behaupten, Gertrud Leutenegger übernehme genau Benjamins Bildtheorie, als ginge es um eine Einflussforschung oder vor allem darum, Provenienzen nachzuweisen. Ich möchte auch nicht Benjamin einseitig hervorheben. Zu beachten ist ja, dass dieser Philosoph seine Bildtheorie anhand der von Freud beschriebenen und bei Proust dargestellten Erinnerungsbilder entwickelt hat.¹⁷ Vieles beruht also auch generell auf Psychologie oder literarischen Einsichten – darum nicht zuletzt: ganz einfach auf einer allgemeinen menschlichen Erfahrung.

Der Begriff der Konstellation von Gewesenem und Jetzt in den dialektischen Bildern hilft, die Problematik im Roman besser zu konturieren. Im Grunde könnte man auch den ganzen Roman als Konstellation auffassen. Was ‚gewesen‘ ist und eigentlich in all den Bildern immer wieder sich kristallisiert, das ist Orion und seine Vergangenheit; eine gleichsam ausgedehnte Jetztzeit ist das Erlebnis der Ich-Erzählerin im Tessiner Dorf. Da macht sie durchaus eine Entwicklung durch, ablesbar nicht an einer mehr oder weniger ununterbrochenen Prozessrealität des fortwährenden Geschehens, sondern wie gesagt: an den Bildern, die sich sprunghaft oder stoßweise einstellen.

¹² Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften V.1*, hrsg. v. Rolf Tiedemann (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991), 576–577. Der Passus ist ähnlich auch auf Seite 578 zu finden.

¹³ Rolf Tiedemann, *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983), 32.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. ebd., 31.

¹⁶ Ansgar Hillach, „Dialektisches Bild“, in: *Benjamins Begriffe*, Bd. 1, hrsg. v. Michael Opitz, Erdmut Wizisla (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000), 187.

¹⁷ Jeanne Marie Gagnebin, „Über den Begriff der Geschichte“, übersetzt aus dem Französischen von Marion Schotsch, in: *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Burkhardt Lindner unt. Mitarbeit v. Thomas Küpper, Timo Skrandies (Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2006), 291.

Aber Gewesenes dringt nicht nur in Gegenwärtiges ein, sondern auch in Zukünftiges. Im Stil phantasmagorischer Vision kommt da auch Leben ins Spiel, genauer: junges Leben. Diesen Kontrast betont die Ich-Erzählerin, indem sie das nicht liebevolle, insofern nicht lebensfördernde Verhalten Orions wachruft, der sich oft über seine missglückten Geschäfte ärgerte: „Flüche und Schreie der Tagesgeschäfte sind verstummt, aber plötzlich höre ich die leichtfüßigen Schritte hinter mir, mit den unregelmäßigen kleinen Hüpfern, die Schritte des Kindes, das Orion mir anvertraute wie einen Traum.“ (SG 13) Zukunftsperspektive und Gewesenes verbinden sich da. Das geschieht zuweilen auf konnotativer Ebene. Auf dem Weg ins Wirtshaus, in die Renaissance-Villa also, erlebt die Ich-Erzählerin Folgendes: „Als wäre ich in ein unterirdisches Labyrinth eingetreten, wandert das Echo des Wasserplätscherns aus den vielen Brunnen hin und her, Brunnentröge aus Granit, einstige Säрге aus römischer Zeit.“ (SG 13) Auf der Ebene des allusiv dichten Subtextes gehört also der Tod zum Leben, die alten Granitgräber sind ja zugleich Brunnen, also Gefäße für das Leben fördernde Wasser. Zudem ist mit dem Labyrinth ein Bild aufgerufen, das einerseits – wie die Masken – wegen des Rätselcharakters der verschlungenen Wege Entscheidendes nicht oder nicht sofort offenbart, das aber auch den Charakter eines Initiationsritus hat, grundsätzlich in ein personales Zentrum führen kann, also in die Zukunft weist. In der griechischen Mythologie ist es bekanntlich der Ariadnefaden, der im Labyrinth partiell Orientierung schafft.¹⁸ Spinnt man diese Interpretation weiter, so könnte man in den Echos des Hin- und Herplätscherns etwas Ähnliches sehen. Sie können leicht als Metaphern für die Echos in Leuteneggers Kunst stehen. Das würde heißen: Solche Echos können uns weiterhelfen. Das Labyrinth und das Kind kommen denn auch wieder vor – eben wie Echos – in einem Erinnerungsbild, wieder in textlicher Nähe zueinander, fast 100 Seiten später:

Seine Schritte möchte ich wieder hören, die Schritte des Kindes, mit den unregelmäßigen kleinen Hüpfern, hinter mir in den regenglänzenden Gassen des Dorfes. Das labyrinthische Plätschern der Brunnen habe ich wieder im Ohr, die Kinderbanden von einst flitzen um die Hausecken, ducken sich in Kellereingänge voller Modergeruch, jagen einander bis Mitternacht. Plötzlich schießt das Kind hinter aufgeschichteten Holzscheiten hervor und wirft mich über den Haufen, verschwitzt und zitternd vor Glück schlingt es die Arme um meinen Hals, wir hatten ein Schicksal, Abgründe, und diesen verzehrenden Lebenshunger. Wie reich waren wir. (SG 110)

Das Labyrinth – und also auch die damit verbundene Orientierungslosigkeit – ist noch da. Aber das Irrsal ist überwoben von einem „verzehrenden Lebenshunger“. Und Lebendigkeit demonstriert ja auch das Kind. Dass dieses Leben mit Liebe verbunden ist, muss christlich

¹⁸ Vgl. Chevalier, Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, 554–556, s.v. Labyrinthe.

gedacht nicht verwundern, sieht doch die christliche Theologie Liebe immer wieder als lebensfördernd. Das zeigt sich schon in den Zeugungsakten, nicht nur beim Menschen, sondern auch im Tierreich. Das zeigt sich christlichem Glauben zufolge aber auch in der Beziehung zu Gott, der in christlicher Optik sowohl Leben als auch Liebe ist. Darum will er eine lebendige Gemeinschaft¹⁹, wie sie die Kinder im zitierten Passus verwirklichen. Dazu passt die Zukunftsperspektive, die das Kind anzeigt.²⁰ Von hier aus wird auch begreiflich, dass die Ich-Erzählerin die Tür zur Todeskapelle geschlossen lassen kann, ja geschlossen lassen muss. Sie ist wirklich die ‚Todestür‘, insofern sie das biologische Leben abschließt, da kann man nichts machen. Sie ist auch die ‚Todestür‘, die wir allein durchschreiten müssen; oder anders: Die ‚Todestür‘ bedeutet auch Einsamkeit, in die wir nicht hineinreichen können. Sie muss daher geschlossen bleiben.²¹ – Aber: Dem entgegen steht das Leben in Gemeinsamkeit, das Leben, nein besser: die Lebendigkeit der Kinder, die in ihrem Zusammenspiel ja irgendwie von der Liebe angetrieben sind, durch alle Abgründe hindurch. Das Kind schlingt die Arme um den Hals der Mutter, unbekümmert um den jederzeit möglichen (biologischen) Tod und um den Modergeruch aus den Kellergängen.

Von einer neutestamentlichen Perspektive her ist auch verständlich, warum das Labyrinth Labyrinth bleibt. Gemäß dem zitierten Passus nutzen die Kinder nur einen Teil des Labyrinths, das Labyrinth bleibt schon daher Stückwerk, wobei erinnert sei, dass solche Raumobjekte bei Gertrud Leutenegger immer zwischen außerliterarischer Realität und metaphorischem Sinngehalt oszillieren. Das Labyrinth steht, so gesehen, für die Irrwege des Lebens. Es bedeutet auf metaphorischer Ebene also eine existenzielle Rätselhaftigkeit, ähnlich wie der berühmte Spiegel im 1. Korintherbrief. Da die Spiegel zurzeit des Neuen Testaments noch nicht in glatter Oberfläche körperliche Wirklichkeit präzise wiedergaben, können sie metaphorisch eine noch nicht zur Vollendung gekommene Erkenntnis anzeigen. Darauf spielt Paulus an, wenn er den Korinthern erklärt:

Wir sehen nämlich jetzt durch einen Spiegel rätselhaft, dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt ist mein Erkennen Stückwerk; dann aber werde ich ganz erkennen, wie ich auch ganz erkannt worden bin. Nun aber bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; am größten unter ihnen ist die Liebe. (1 Kor 13, 12–13)²²

¹⁹ Vgl. Joseph Ratzinger, „Einführung in das Christentum. Bekenntnis – Taufe – Nachfolge“, in: Joseph Ratzinger, *Gesammelte Schriften Bd. 4*, hrsg. v. Gerhard Ludwig Müller (Freiburg im Breisgau: Verlag Herder, 2014), 316.

²⁰ Vgl. ebd., 322.

²¹ Vgl. ebd., 274.

²² Ich zitiere nach der Jerusalemer Bibel: *Die Bibel. Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Bundes. Deutsche Ausgabe mit den Erläuterungen der Jerusalemer Bibel*, hrsg. v. Diego Arenhoevel, Alfons Diessler, Anton Vögtle (Freiburg im Breisgau: Verlag Herder, 1968), 1655.

Wenn die Erkenntnis einmal ganz da ist, so öffnen sich die Pforten, wie die Kirchenväter gemäß ihrer allegorischen Lesart wussten.²³

„Glaube, Hoffnung, Liebe“ gelten als die „tragenden Pfeiler des Christlichen“²⁴. Das heißt aber nicht, dass der Mensch dank ihnen bereits vollends in die göttliche Wirklichkeit eingetreten wäre; er ist noch nicht von Angesicht zu Angesicht bei Gott. Das sieht übrigens Walter Benjamin – für viele vielleicht wider Erwarten – gar nicht so ganz anders. Dem Gewesenen – in diesem Fall einer noch labyrinthischen Welt – wohnen auch Mängel inne, just sie stimulieren das weitere Handeln, ja fordern es nachgerade heraus.²⁵ Das Eingedenken ist also nicht einfach Nostalgie, oder mindestens nicht primär, sondern eine Erinnerung, die eine Veränderung der Gegenwart anstrebt. Sie wird im erlebten Erinnerungsbild eine „Jetztzeit“, in welcher Splitter der messianischen eingesprenzt sind“²⁶. Eine „messianische Kraft“²⁷ macht sich bemerkbar, wenn auch allenfalls eine schwache. Denn allein der erlösende Messias erkennt die Mängel, hat den Blick auf das Defizitäre der Welt und dessen Reparatur.²⁸ Auch nach Benjamin geht es nicht ohne eschatologisch gedachte Hoffnung.²⁹

Die erfüllte, das Leben ganz und gar fördernde Liebe – theologisch: der Zusammenfall von göttlicher und menschlicher Liebe³⁰ – ist also noch nicht vollends präsent, kann sie auch nicht sein im Irdischen, aber auf dem Weg dahin ist die Ich-Erzählerin. Hoffnung darf sein. Auch wenn die Ich-Erzählerin entgegen ihrem ersten Wunsch ihren Orion nicht sehen und berühren kann, auch wenn sie auf der Flucht vor ihm oder etwas Ähnlichem ist – ihre Zukunft hat schon begonnen. Die Flucht setzt in ihrem Denken eine Dynamik frei, die ihr Orion näherbringt – wohl weil sie ihn in seiner Identität belässt.

Die freisetzende Gegenwart ist also wichtig. Dabei können die vor dem inneren Auge der Erzählerin aufblitzenden Bilder gerade dank ihrer Plötzlichkeit adäquat werden. „Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei“³¹, heißt es einmal bei Benjamin. Nur so, als kleine,

²³ Vgl. Ratzinger, „Einführung“, 275.

²⁴ Ebd., 248.

²⁵ Vgl. Hillach, „Dialektisches Bild“, 227: „Die bildlich erfasste Aktualität aber orientiert den Willen zur Tat, das Fehlmoment im Vergangenen wird zum Stimulans des Handlungswillens.“

²⁶ Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften I.2*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1991), 704.

²⁷ Ebd., 694.

²⁸ Vgl. Hillach, „Dialektisches Bild“, 225.

²⁹ Vgl. Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, 695.

³⁰ Vgl. Ratzinger, „Einführung“, 279.

³¹ Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, 695.

aber „wertvolle, in den Falten der Vergangenheit versteckte Perle“³², kann es wahr sein und „ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit“ werden, in dem sich der Mensch – in unserem Falle also die Erzählerin – „als in ihm gemeint“³³ erkennen kann. Für Benjamin war wichtig: Die Bilder kommen nach Freud aus dem Unbewussten, erscheinen nach Proust unwillkürlich.³⁴ Sie treten also unvermittelt auf, insofern den Szenen des epischen Theaters bei Brecht nicht unähnlich – aber gerade so können sie einen kritischen Gedankengang wecken.³⁵ Nicht zuletzt darum sind Bilder in diesem Roman die angemessenere Erkenntnis- oder auch Mitteilungsförm als die menschliche Sprache: „Der Vorrat der Wörter war verdorben, aber einzelne Bilder zuckten noch wetterleuchtend am Horizont [...]“ (SG 152), heißt es einmal. Bezeichnenderweise fokussieren denn auch Bilder aus der christlichen Ikonografie nicht auf eine feste Bedeutung; was in Begriffen theologisch generell als eindeutig gesehen wird, ist ergänzt durch eine ‚theologia negativa‘³⁶ oder mit den Worten aus dem Roman durch eine „Stille und Unerklärlichkeit“ (SG 166). Bilder entfalten ein Bedeutungspotenzial, das über einengende Begriffsgrenzen hinausweist. Und weil solche Offenheit zum theologischen Diskurs gehört, weil verschließendes Wissen nicht allein zielführend sein kann, sondern die Notwendigkeit des Vertrauens immer mitgedacht werden muss, sind solche Bilder wertvoll. Auch für die Ich-Erzählerin, wenn sie „im dichten Schneefall einen Knaben vorübergehen“ sieht. Er hält „ein kleines Schaf im Arm, er geht vorbei, ohne mich anzuschauen, alles ist von tiefer Stille und Unerklärlichkeit, und noch im Traum weiß ich, es kann mir nichts geschehen“ (SG 166).

Gemäß Benjamins Bildtheorie ist es kein Zufall, dass dies im Zwischenzustand zwischen Traum und Erwachen geschieht. Denn Erwachen ist „die dialektische kopernikanische Wendung des Eingedenkens. Es ist ein eminent durchkomponierter Umschlag der Welt des Träumers in die Welt der Wachen.“³⁷ Damit ist zugleich gesagt: Das Messianische, das Erlösende, ist nicht zwingend nur im Bildinhalt zu erfahren, der einen Knaben mit dem Schaf darstellt und so an Jesus- oder besser Christusbilder erinnert, sondern auch in der ‚auferstehenden‘ Wachwelt. Das Erwachen kann das ‚Gewesene‘ ins Bewusstsein heben. Es ist eine Möglichkeit,

32 Ich übernehme die treffliche Metapher von Gagnebin, „Über den Begriff der Geschichte“, 292.

33 Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, 695.

34 Vgl. Gagnebin, „Über den Begriff der Geschichte“, 292.

35 Vgl. ebd., 293.

36 Vgl. zur negativen Theologie Ratzinger, „Einführung“, 235.

37 Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 1058. Vgl. auch Hillach, „Dialektisches Bild“, 227. Interessant hierzu und zum Folgenden auch Gagnebin, „Über den Begriff der Geschichte“, 298–299.

sich des „Nächsten, Naheliegenden (des Ich)“³⁸ zu erinnern, „um so die Gegenwart als Welt zu erfahren, auf die zuletzt sich jeder Traum bezieht“³⁹. In diesem dialektischen Bild kann man „das Zeichen einer messianischen Stillstellung des Geschehens“ erkennen, darum das Zeichen „einer revolutionären Chance“⁴⁰.

Auch dank dieser Chance scheint sich das im Traum gewonnene Vertrauen („es kann mir nichts geschehen“) zu bewähren. Die Bilder sprengen zwar die Kontinuität des Erzählflusses, aber aufgrund des bereits Gezeigten muss nicht erstaunen, dass solche Bilder auch längerfristig zu einer positiven Entwicklung führen: In eins mit der zunehmenden Liebe zu Orion – und eben auch dank dem Vertrauen in diese Chance – verschwindet die Furcht. So heißt es einmal:

Und in dem Masse, wie ich langsam in den Schlaf sank und alles vergaß, den tobenden Mann im Dorf, seine herausgeschriene Verzweiflung, die zukrachenden Türen, wuchs in mir noch gestaltlos, doch unabweisbar die Weigerung, Furcht zu empfinden vor dem liebsten Menschen. (SG 40)

Da klingt ein johanneischer Gedanke an: „Furcht ist nicht in der Liebe, sondern die vollendete Liebe treibt die Furcht aus; denn die Furcht hat es mit Strafe zu tun; wer sich also fürchtet, ist in der Liebe nicht vollendet.“ (1 Joh 4.17 f.) Der Philosoph Dieter Henrich (1927–2022) hat in einer kurz vor seinem Tod publizierten Schrift gezeigt, warum dieser Johannes-Satz auch unabhängig von theologischen Überhöhungen – innerhalb „des der profanen Einsicht Zugänglichen“⁴¹, wie er sagt – seine Wahrheit hat. Denn: „Die Liebe, die eine Zugehörigkeit auch jenseits der Abhängigkeit in gegenseitiger Attraktion gründet, hat die singuläre Eigenschaft, dass die Sorgen des Alltags und vor der Zukunft ihre bedrängende Realität verlieren.“⁴² Und weiter folgt ein Satz, der verständlich macht, warum ausgerechnet die Bilder auf der Flucht, die Orion als eigenständige Person anerkennen, die Furcht auflösen.

³⁸ Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 1057–1058.

³⁹ Ebd., 1058.

⁴⁰ Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, 703.

⁴¹ Dieter Henrich, *Furcht ist nicht in der Liebe. Philosophische Betrachtungen zu einem Satz des Evangelisten Johannes* (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 2022), 41.

⁴² Ebd. Es versteht sich, dass hier nicht einfach die erotische Liebe in einem heute landläufigen Verständnis gemeint ist. Zur Klärung greift Henrich auf die griechischen Begriffe ‚eros‘, ‚philia‘ und ‚agape‘ zurück (vgl. ebd., 10). Hier zeichnen sich auch drei verschiedene Bedeutungsprofile ab: die Liebe als Begehren im Eros, die Liebe unter Freunden in der Philia und die Liebe im christlichen Sinn in der Agape. Die Grenzen aber sind fließend, auch in Leuteneggers Roman, obwohl wir lesend geneigt sind, eher die Philia und die Agape zu favorisieren, da es ja um die Liebe zu Orion geht.

In den Erinnerungsbildern während dieser Flucht erscheint er als unverwechselbare Persönlichkeit. Darum kann der folgende Satz Henrichs gelten, obwohl Orion gestorben ist:

Nur als eine Liebe, welche die Eigenständigkeit der Lebensführung beider wahrt und stützt, bildet sich in ihr das Bewusstsein eines Erhobenseins aus alltäglicher Bedrohung und von einem Geschehen, das in einem Unbedingten fundiert ist. Partnerschaften sind Vereinigungen der Energien Selbständiger in einer vielfältig gefährdeten Welt bewussten Lebens.⁴³

Orion ist zwar tot, insofern kann er nicht mehr eine Eigenständigkeit der Lebensführung an den Tag legen, insbesondere sein bewusstes Leben ist nicht mehr physisch präsent. Aber ein Abstand, der Orion sich selber überlässt, der ist jetzt erst recht da. Die Ich-Erzählerin sucht zwar eine Annäherung, weiß aber offensichtlich auch, dass sie, wenn überhaupt, nur sehr partiell möglich ist: „Versunkene Szenen, Stimmen stürmen hoch. Und jähe Furchtlosigkeit. Entwaffnet, beginne ich Orion, wie ich das mit allen vertrauten Toten tue, zärtlich ruhelos zu bedrängen, jetzt, da du alles weißt, sag, was ging damals vor?“ (SG 14) Natürlich antwortet der tote Orion nicht: „Nur das Knarren durrer Kastanienäste antwortet.“ (SG 14) Auch hier zeigt sich wieder die klug verdichtete Bildwelt in diesem Roman. Denn nochmals: Die geschlossene Kapellentür versinnbildlicht den Abstand auch auf metaphorischer Ebene; einen Abstand, der – eben weil er Distanz ist, ja Zugänge verriegelt – das Antworten verunmöglicht. Und da Orion jetzt „alles weiß“ – hat er nicht möglicherweise auch an Eigenständigkeit gewonnen, die man ihm durch den Abstand belassen muss? Gewiss, eine solche Aussage über ein postmortales Wissen mag heute befremden. Aber was man ja wohl sagen kann, indem man auch wieder einen metaphorischen Raum eröffnet: Es gilt, Orion die Totenruhe zu gönnen, denn „nichts ist seiner Totenruhe angemessener als die verriegelte Tür“ (SG 12). In der „Totenruhe“, verbunden mit der „verriegelten“ Tür, klingt doch so etwas wie Autonomie an. Und wenn nicht Orion, so hat gewiss die Ich-Erzählerin an Autonomie gewonnen. Früher war sie unfähig, „Orions Sätze im Rausch von denjenigen in der Nüchternheit zu unterscheiden“ (SG 63). Diese Unterscheidungskraft ist jetzt da. Denn die Ich-Erzählerin weiß jetzt, warum der hierzu nötige Abstand, warum die Autonomie früher fehlte. Ihre Kraft, „mit Wörtern als einer lebendigen Wirklichkeit zu leben“, kehrte sich gegen sie. Für sie war früher alles „gleich wirklich, auf qualvolle, leuchtende und tödliche Weise eins“ (SG 63).

⁴³ Ebd., 42.

Zu Orions Lebzeiten war die Beziehung darum angsterfüllt. Im dialektischen Gegenzug entspringt daraus eine „revolutionäre Chance“⁴⁴, die Freiheit oder eben Autonomie bedeutet:

Diese Angst im Zusammensein, dieses immer und überall lauernernde Unerwartete, ich war ihm nicht gewachsen. Was mich einmal begeistert hatte, bedrohte mich nun. Verwirrt über mich selbst, hörte ich nur noch eine Stimme in mir, älter als mein eigenes Leben, ungerecht und ungestüm: die Freiheit. Diese wilde Kraft, ebenso blind wie sehend, zu entkommen. Schon in längst versunkenen Epochen hat sie Völker auf die Wanderung getrieben, fort von Gewalt, ausgetrockneter Erde, Hunger und Krieg. (SG 41)

Diese Psychologie erklärt, wenn auch nicht erschöpfend, die Migration. Und Migranten, sie treten wirklich auf in diesem Roman, nämlich an einem Mitternachtsmahl der Dreikönigsnacht. Sie treten aber erst „gegen Ende des mitternächtlichen Mahls“ (SG 22) in den Festsaal, nicht nach den offiziellen zeitlichen Vorgaben – spät also, es sind „späte Gäste“, die ja auch der Romantitel ankündigt.

Wie sehr dieses Auftreten, selbst wenn – oder gerade weil – es spät erfolgt, auch etwas von einem Naturtrieb hat, zeigt sich anhand von impliziten Vergleichen. Als Beispiel diene das Bild der Tausendfüßler, die aus den Wandspalten heraustreten (vgl. SG 39), um die Freiheit zu erlangen. Diese kleinen Tierchen erinnern auch an die Beinreihen der Migranten in den Schlauchboten, an die wegen des Wellengangs zuckenden Beinreihen (vgl. SG 41–42). „Alles kommt vom Meer her, sagen die Sizilianer, Leben und Tod“ (SG 41), und so ist das Meer immer wieder Sinnbild für unerschöpfliche Lebenskraft, die dort wächst, wo der Tod im Leben akzeptiert, ja graduell mit- oder nacherlebt wird.

Von intensiver Lebensenergie her ist auch Wilhelm Tell zu begreifen, wie ihn Leutenegger fasst. Und auch er beweist eine Freiheit von der Todesfurcht. Er scheint in den Bildern während des Romans an Bedeutung zuzunehmen; die drei hauptsächlichen Tell-Passagen bilden eine Klimax – und am Schluss, als Höhepunkt, kommt das Bild vom Tellsprung. Zuerst – im ersten der drei Hauptteile des Romans, der mit „Abend“ überschrieben ist – sind nur zwei Fresken im Gartensaal des Wirtshauses bzw. der Renaissancevilla (vgl. SG 21) erwähnt; erst später erfahren wir, dass sie die Telskapelle darstellen. Und in was für einer Örtlichkeit! Die allseits bekannte reale, also gebaute Telskapelle steht am Ufer des Urner Sees. Aber hier ist eine gemalte an der südlichen Schweizer Grenze zu sehen. Sie passt darum zum eben

⁴⁴ Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, 703.

angesprochenen Migrationsthema, denn Tell ist dargestellt an einem Ort, wo auch Migranten ankommen: „Dass sich in dieser Renaissancevilla so nah der italienischen Grenze ein Fresko der Tellskapelle befindet, hat mich oft erheitert.“ (SG 33) Der Tell, wie er vor allem durch Schiller und die geistige Landesverteidigung kollektive Gestalt gewonnen hat, würde in die Inner-schweizer Berge gehören, wie es den im 19. Jahrhundert herausgebildeten eidgenössischen Identitätsgefühlen und dem im 20. Jahrhundert lange favorisierten Reduit-Denken entspricht. Tell als Befreier und Schützer der Schweiz, der ist hier, an der gemalten Tellskapelle an der schweizerischen Südgrenze, nicht mehr im Fokus: „Nichts von den berühmten Szenen, kein Apfelschuss, kein Tellsprung, kein Tyrannenmord.“ (SG 33)

Im zweiten Hauptteil – mit „Mitternacht“ betitelt – fällt ein weiteres Fresko auf, das sich auf die Gestalt „Guglielmo Tells“ beschränkt: „Es befindet sich gegenüber demjenigen mit der Tellskapelle und stellt, als Ouvertüre oder Echo dazu, Guglielmo Tell selbst dar, zusammen mit seinem kleinen Sohn, auch dieses Fresko habe ich nie genauer angesehen.“ (SG 55) Tell ist da „wie ein Paradiesvogel in dieser Landschaft“ (SG 56):

Heroisch und fremd steht Guglielmo Tell in meinem Taschenlampenlicht [...]. Eine lange gesprenkelte Fasanenfeder schmückt Guglielmo Tells Lederkappe, vielleicht hat der Freskomaler Schweizer Söldner mit dieser auffallenden Kopfbedeckung in Neapel gesehen [...]. (SG 56)

Die im Gegensatz zur in der Schweiz verbreiteten populären Erzähltradition fremde Welt Tells wird da also ebenfalls hervorgehoben. Im dritten – mit „Morgen“ bezeichneten Teil – imaginiert die Ich-Erzählerin eine Vergrößerung des Tell-Freskos, als wär's eine Phantasmagorie im oben angedeuteten Sinne. Sie sieht jedenfalls Tell vor dem inneren Auge. Und wie:

Im Halbschlaf wächst das Fresko der Tellskapelle, unten im Gartensaal, unmerklich über die Stuckrahmen hinaus. Der indigoblaue See schwappt in immer heftigeren Wellen über die westliche Saalwand. Bald werden die Rattansessel im Wasser stehen! (SG 160)

Was zählt im Finale dieser dreiteiligen, über den ganzen Roman laufenden Klimax, das ist einzig Tells Fuß, der nur kurz sichtbar wird – „und im riesigen Fuß ist der ganze Überlebenswille eines Mannes versammelt“ (SG 160). So ist der Sprung nicht vor allem Teil der Taktik gegen Geßler oder die Habsburger, sondern ein aus Naturkraft geballter gegen die Todesangst. Dabei erinnert die Formulierung mit der (Ur)sprungsmetaphorik an Walter Benjamin:

Der Sprung aus der Todesfurcht! Hinaus auf die Felsplatte. In die Freiheit. Das ist der verehrungswürdigste Augenblick einer versunkenen Geschichte, oft entstellt, oft missbraucht, um dieses einen Augenblicks willen, immer von neuem herausgesprengt aus der Vergangenheit [...]. (SG 161)

Das aus der Vergangenheit herausgesprengte Bild! Auch da kann Benjamins Bildauffassung wieder hilfreich sein, jedenfalls ist eine Stelle aus dem Text *Über den Begriff der Geschichte* geeignet, um zu zeigen, wie gut dieser Passus zum Tellsprung passt, wie er in den *Späten Gästen* dargestellt ist. Es gehe, sagt Benjamin da, in den dialektischen Bildern nicht darum, zu erkennen, wie es denn eigentlich gewesen ist. Vielmehr müsse man „sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt“⁴⁵. Und die Gefahr drohe „sowohl dem Bestand der Tradition wie ihren Empfängern. Für beide ist sie ein und dieselbe: sich zum Werkzeug der herrschenden Klasse herzugeben. In jeder Epoche muss versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen.“⁴⁶ Das ist die messianische Kraft solcher Bilder, denn der „Messias kommt ja nicht nur als der Erlöser; er kommt als der Überwinder des Antichrist“⁴⁷, was hier vom Benjamin'schen Kotext her heißen dürfte: als Überwinder der durch einen schweizerischen Konformismus geprägten Vorstellungen. Das Gewesene verbindet sich mit der Gegenwart, in der Menschen nicht mutig in die Rettung springen, sondern sich, wie es bei Leutenegger heißt, „vor dem Ertrinken an eine Felsplatte“ (SG 161) klammern. Und was ist der Konformismus, insbesondere der aus Angst geborene, anderes als ein Klammern an das Feste, das seit Jahren Unveränderliche?!

Jede Angst ist letztlich Todesangst, weiß eine allgemein verbreitete Redensart. Walter Benjamin formuliert diese Einsicht in seinem *Wahlverwandtschaften*-Aufsatz und führt die Todesangst auf die *condition naturelle* des Menschen zurück, sieht sie darum im Einflussbereich des Mythischen: „Die Angst vorm Tod, die jede andere einschließt, ist die lauteste. Denn er bedroht die gestaltlose Panarchie des natürlichen Lebens am meisten, die den Bannkreis des Mythos bildet.“⁴⁸ Im zweiten Teil dieses Benjamin-Textes ist ein Todessprung interpretiert, und zwar so, dass wir versucht sind, ihn mit dem Todessprung von Leuteneggers Tell zu vergleichen. Dies zu tun, mag an den Haaren herbeigezogen erscheinen. Aber ein kleiner Exkurs zu diesem Goethe-Roman und dessen Interpretation kann das Verständnis vertiefen.⁴⁹

⁴⁵ Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, 695.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Walter Benjamin, „Goethes Wahlverwandtschaften“, in: *Gesammelte Schriften I.1*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991), 151.

⁴⁹ Ohne einer allzu positivistischen Einflussforschung das Wort zu reden, sei hier doch für einmal erwähnt, dass zu unseren Überlegungen eine Bemerkung Leuteneggers passt. Sie betont in einem Brief an den Verfasser dieser Zeilen, sie teile Benjamins Überlegungen aus dem zweiten Kapitel des *Wahlverwandtschaften*-Essays (Brief Gertrud Leuteneggers an Daniel Annen vom 14.08.1988). Allerdings ist gerade der *Wahlverwandtschaften*-Essay auch

Wir lesen in Goethes *Wahlverwandtschaften* von diesem Todessprung innerhalb der (im 10. Kapitel des 2. Teils) eingelegten relativ kurzen Novelle von den *wunderlichen Nachbarskindern*. Diese Novelle ist nach Benjamin als Alternative, ja als Kontrasterzählung zum übergeordneten Rahmen zu lesen, in dem das menschliche Handeln zu weiten Teilen von mythischen Glaubenssätzen bestimmt wird, wobei ‚mythisch‘ in einem weiten Sinn zu verstehen ist: Die Figuren sind der Naturgewalt „nirgends entwachsen“⁵⁰, sie leben entsprechend nach dem Prinzip der Wahl, wie ja auch der Titel *Wahlverwandtschaften* andeutet. Das bedeutet im Gegenzug, dass der Todessprung in der Novelle nicht allein aus dem Naturhaften kommt; er ist nicht nur durch eine Wahl bedingt. Er kommt für Benjamin allein aus einer Entscheidung. Denn „Wahl ist natürlich und mag sogar den Elementen eignen; die Entscheidung ist transzendent“⁵¹. Sie ist eine „transzendente Entscheidung“ wohl nicht zuletzt, weil „der Physis des lebendigen Körpers eine sekundengenaue Wahrnehmungsfähigkeit zugetraut wird, die das bewusste Handeln übersteigt“⁵².

So sieht es Benjamin, der wohl als Erster dieser Binnennovelle das gemäß der Struktur der *Wahlverwandtschaften* gebührende Gewicht gegeben hat. Die beiden Nachbarskinder gewinnen im Durchgang durch Tod und Rettung Freiheit, zudem ihre Verbindung, während die Liebe im übergeordneten Rahmen von gar nicht befreienden Unglückserfahrungen befallen wird. Insofern passen die wunderlichen Nachbarskinder zu Leuteneggers Tell-Figur, aber auch zur Verbindung zwischen Orion und der Ich-Erzählerin in den *Späten Gästen*. Diese Verbindung lebt ja während der erzählten Zeit ebenfalls auf, im Falle von Orion *post mortem*, im Fall der Ich-Erzählerin im empathischen Miterleben der Todeserfahrung. Als Orion in einer Nacht „betrunken gegen eine Mauer gerast“ ist, reflektiert die Ich-Erzählerin: „In jener Nacht habe auch ich den Tod durchquert. Liegt das alles weit zurück? Wie oft sterben wir.“ (SG 17) Wer so den Tod ins Auge fassen kann, ist im Sinne von Leuteneggers Tell-Figur in Freiheitsnähe. Zudem entspringt aus dieser empathischen Freiheit, analog wie bei den beiden Nachbarskindern in den *Wahlverwandtschaften*, im mentalen Raum eine neue Verbindung zu Orion.

ein Beispiel dafür, dass ein Autor allenfalls der Kritik und der biografischen Interpretation den Zugang „verlegen“ will. (Benjamin: „Goethes Wahlverwandtschaften“, 145.) Die Briefnotiz der Autorin sei also für unser Interpretationsgefüge nicht überbewertet. Aber eine kleine Stütze für unsere Überlegung ist sie halt doch.

⁵⁰ Benjamin, „Goethes Wahlverwandtschaften“, 133.

⁵¹ Ebd., 189.

⁵² Burkhard Lindner, „Goethes Wahlverwandtschaften‘. Goethe im Gesamtwerk“, in: *Benjamin-Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Burkhard Lindner unt. Mitarbeit v. Thomas Küpper, Timo Skrandies (Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2006), 485.

Freilich: In den *Wahlverwandtschaften* müssen nach Benjamin „die Gewalten obsiegen, die im Zerfallen der Ehe an den Tag treten“⁵³. Dass es in den *Späten Gästen* nicht um eine Ehe, sondern allgemeiner um eine Paarbeziehung, ganz einfach um die Liaison zwischen Orion und der Ich-Erzählerin geht, ist nicht ein relevanter Unterschied. Erstens steht eine erotische Paarbeziehung einer Ehe im praktischen Vollzug ohnehin nahe; und zweitens – und dieser Grund ist hier entscheidender – spielen auch in Leuteneggers Roman die Gewalten des Zerfalls, des Schicksals und der Natur die entscheidende Rolle. Angesichts von Orions Impulsivität könnte man ebenfalls von passiv erlebten Naturgewalten sprechen.

Gewalten der Natur, Gewalten des Schicksals! Es zeigte sich bei Orion als „dieses immer und überall lauernde Unerwartete“, dem die Ich-Erzählerin „nicht gewachsen“ war. Das „immer und überall lauernde Unerwartete“ erlebt auch Tell auf dem Urner See, zumindest in der traumhaften Vision der Erzählerin: „Der indigoblaue See schwappt in immer heftigeren Wellen über die westliche Saalwand.“ (SG 160) Eine „düstere Gewitterwolke“ droht, und „rotglühende Funken stieben empor, ein Blitz zuckt hinunter bis in den See“; „auch im Innern der Tellskapelle wird der See vom Sturm gepeitscht“ (SG 160). Es ist bei Leutenegger also auch eine Freiheit vom Schicksal, in die hinein Tell springt. Zum Schicksal gehört auch der Tod. Nochmals sei der – stilistisch durch drei elliptische Formulierungen hervorgehobene – Parallelismus zitiert, der zeigt, warum sich dieses Schicksal im Tod zeigt: „Der Sprung aus der Todesfurcht! Hinaus auf die Felsplatte. In die Freiheit.“ (SG 161)

Vom ganzen Romantext her wird offensichtlich, warum die Ich-Erzählerin diese Freiheit erkennt. Sie ist mehrfach mit dem Tod konfrontiert worden. Erinnerung sei an ihre Aussage „Wie oft sterben wir.“ (SG 17) Diese mehrfache Konfrontation mit dem Tod bringt ihr – wie ihrem Tell – zumindest partiell eine Freiheit von der Todesfurcht. Zugleich können wir vermuten, warum diese Freiheit in modernen Gesellschaften oft fehlt: Sie löst die Festigkeit eines scheinbar kohärenten Lebens auf, die in moderner Lebenswelt unverzichtbare gesellschaftliche Identitätskohärenz, könnten wir wohl auch sagen. Denn „jeder Tod nimmt ein Stück von mir fort, lockert die Lebenswurzel, macht das Gespinnst der Daseinsverbindungen brüchiger und durchsichtiger. Nur der Blick darauf: Wie wächst in ihm schmerzlich das Feuer!“ (SG 35) Das bedeutet auch eine Leichtigkeit des Seins: „Angesichts des Todes wird manches so leicht. Und dieser Schwerelosigkeit darf ich mich hingeben, ich weiß es, sie ist es, die rettet und erhält.“ (SG 48) Dieses Daseinsgefühl bedeutet nicht ein Abstumpfen der Wahrheitstreue gegenüber dem Tod, die sich vielmehr der Ich-Erzählerin in „versunkenen Sätzen“ (SG 21) ja nachgerade bemächtigt: „Der letzte Akt ist blutig, so schön die Komödie auch in allem übrigen sein mag. Schließlich wirft man uns Erde aufs Haupt, und das ist für immer.“ (SG 21)

⁵³ Benjamin, „Goethes Wahlverwandtschaften“, 139.

Die Ich-Erzählerin kann solche Wahrheitstreue leben. Während die moderne Lebenswelt im „Gespinnt der Daseinsverbindungen“ (SG 35) gefangen ist, darin eher den Figuren aus dem übergeordneten Rahmen in den *Wahlverwandtschaften* vergleichbar, befreit sich die Ich-Erzählerin in den *Späten Gästen* zusehends von diesem Gespinnt, anerkennt dessen Brüchigkeit angesichts des Todes.

Während die moderne Gesellschaft – wie unbewusst auch immer – auf die Festigkeit dieser Verbindungen setzt, als wäre sie eine Bastion gegen die Todesbedrohung oder überhaupt gegen das „überall lauernde Unerwartete“ (SG 41), das die Ich-Erzählerin im Kontakt mit dem lebenden Orion bedrückt hat, nimmt die Ich-Erzählerin eine existenzielle Unsicherheit in Kauf, die aber eben auch Freiheit bedeutet. So im letzten der drei Romanteile. Da hält sich die Ich-Erzählerin im höchsten Saal der Renaissancevilla auf – bezeichnenderweise im höchsten gemäß dem Doppelsinn dieses superlativischen Adjektivs, wohl bezeichnend auch, dass dieser Saal „Festsaal“ (SG 101) genannt wird. Dessen Flügeltür hat „weder Schlüssel noch Riegel“ (SG 102), im Gegensatz zur Kapellentür kann diese gar nicht geschlossen werden. Im Kontext des ganzen Romans ist man geneigt, auch dies mit metaphorischer Doppelbedeutung zu lesen, verbindet doch das erzählende Ich selber die Situation in diesem Saal mit einer existenziellen Sinnrichtung: „So bin ich also hier, in meiner letzten Zuflucht, endgültig ohne Sicherheit.“ (SG 102)

Wie wichtig das Sicherheitsmanko ist, lässt sich an der Stellung in der Romanstruktur ablesen. Die Ich-Figur betritt den Festsaal ganz zuoberst im Wirtshaus erst im dritten Teil, der mit „MORGEN“ überschrieben ist (vgl. SG 20, 101) – also im Finale des Romans, das zugleich der Höhepunkt einer implizierten Klimax ist. Auch diese Architektur hat etwas Metaphorisches an sich. Der Roman begann zuvor im Gartensaal, dann kam die Loggia dran, und die ist als „Zwischenreich“ (SG 162) bezeichnet – ein Wort, das einen metaphorischen Zweitsinn wachruft. Die Ich-Erzählerin ist allein in diesem Festsaal; einsam ist sie und gemäß der im Roman angezeigten Topographie des Tessiner Dorfes deutlich weg von der Totenkapelle, von Orion, den sie doch bei Romanbeginn hat berühren und sehen wollen. Aber: Sie betrachtet ihre Situation im Festsaal der Renaissancevilla trotz der räumlichen Distanz als „Totenwache“, also als eine Tätigkeit, die man doch in räumlicher Nähe zum aufgebahrten Orion erwarten würde:

Und jetzt, da alles schweigt, die Liebesschwüre und Verwünschungen, und ich daliege in meiner seltsamen Totenwache, eingewickelt in ein Hasenfell auf dem Parkett des FestsaaIs, lasse ich jene dunkelste Form des Mitleids zu, der gegenüber ich stets wachsam geblieben bin, ich liebe Orion um seines Unglücks willen. (SG 151–152)

Aber die Flügeltür zum Festsaal hat „weder Schlüssel noch Riegel“ (SG 102). Ist damit eine Verbindung zu Orion ermöglicht? Jedenfalls: Im Gegensatz zur verriegelten Tür der Totenkapelle könnte die nicht verschließbare Flügeltür eine Verbindung zur Mitwelt eröffnen, zu der auch Orion gehört. Und um wieder auf die metaphorische Ebene zu wechseln: Das Dunkle, das in der Kapelle vorherrscht, hat eine metaphorische Entsprechung in der mentalen Verbindung. Die Liebe zu Orion – „um seines Unglücks willen“ – ist nämlich „jene dunkelste Form des Mitleids, der gegenüber ich stets wachsam geblieben bin“. Ist mit der „Totenwache“ diese Wachsamkeit gemeint? Möglich! Eine semantische Verbindung zwischen Wache und Wachsamkeit jedenfalls ist kaum zu übersehen. Und wenn das Mitleid ‚dunkel‘ ist, so sei auch eine assoziative Brücke zum Dunkel in der Kapelle erlaubt, das ja ebenfalls metaphorische Valenzen hat. Dass das Mitleid ‚dunkel‘ ist, könnte doch auch heißen: Die Beziehung zu Orion ist Geheimnis, denn er selbst ist nicht vollends begreifbar. Von da her lässt sich das Dunkel in der Kapelle wie eine Vorausdeutung begreifen.

Orion dürfte in seiner die Mitwelt befremdenden Art schon zu Lebzeiten ein Geheimnis gewesen sein. Im Tod also erst recht! Denn: „Nie so wie im Tod wird das Geheimnis eines Menschen offenbar.“ (SG 151) Dem Geheimnis beizukommen, das Dunkel, den Hades aufzuhellen, das liegt nicht in Menschenmacht. Es gibt in der abendländischen Kultur eine berühmte mythologische Figur, die für diese Einsicht steht: Orpheus. Er kann dank seiner famosen Musik seine Eurydike aus der Unterwelt herausholen, oder genauer: er könnte. Denn er soll ihr erst dann den Blick zuwenden, wenn sie aus dem Hades-Dunkel heraus ist; erst in der Klarheit der Tageshelle kann sie, soll sie erkannt werden.⁵⁴ Das Dunkel des Hades soll nicht durchdrungen werden. Und: So wie die Ich-Erzählerin vor ihrem aufgebahrten Orion flieht, jedenfalls die Verriegelung der Kapellentür akzeptiert, und natürlich nicht zu ihrem toten Geliebten zurückschauen kann – so soll nach der allseits bekannten Mythos-Version Orpheus die Unterwelt verlassen, ohne nach seiner Eurydike zurückzuschauen. Er tut es trotzdem – und verliert sie just darum für immer. Der griechische Hades ist wie die hebräische Scheol, aus der die christliche Hölle wurde, das Reich des Schattendaseins, des Dunklen, der Einsamkeit und des Todes.⁵⁵ Also der Schwärze, die schon im Romaneingang aus der Totenkapelle Orions der Ich-Erzählerin entgegenschlägt und auch als Zeichen für eine verborgene Geheimniswelt gelesen werden kann.

⁵⁴ Vgl. Chevalier, Gheerbrant: *Dictionnaire des Symboles*, 778–779, s.v. „Orphée“.

⁵⁵ Vgl. Ratzinger, „Einführung“, 271, 274 und 276. Bei Walter Benjamin tritt solche Metaphorik im Zusammenhang mit der Rahmenerzählung in den *Wahlverwandtschaften* auf, in der die Schicksalsbestimmtheit zum Tod führt, während die gewissermaßen taghelle Entscheidung der wunderlichen Nachbarskinder „in den dämmerhaften Hades des Romans hereinscheint“. (Benjamin: „Goethes Wahlverwandtschaften“, 169).

Geheimnisse, das zeigt Gertrud Leutenegger immer wieder, sollte man Geheimnisse sein lassen. Bedenken wir, dass Orpheus motivgeschichtlich mit der Christus-Figur verwandt ist; sein Abstieg in den Hades wird denn auch mit dem „Abgestiegen zu der Hölle“⁵⁶ aus dem christlichen Glaubensbekenntnis parallelisiert, und dies von der Antike bis ins Mittelalter. Dieser Vergleich verstärkt im Grunde den Geheimnischarakter der Unterwelt, auch wenn er in diesem Bezug negativ konnotiert ist. Geheimnis ist hier die verborgene Dimension, das Dunkel ist das Schweigen Gottes; Gott zeigt sich in diesem Fall als der unverstandene, ja unzugängliche Grund.⁵⁷ Der Verzicht auf das Zurückschauen ist also ein Akt der Demut. Er kann zugleich auch eine Öffnung auf die Zukunft bedeuten, die ja gleichfalls mindestens graduell unzugänglich ist. Die Ich-Erzählerin sollte nicht zurückschauen, bei der Flucht aus dem Tessin zum Beispiel nicht zurück „in die Leventina hinunter“ (SG 13), dieser „Rück-Blick“ macht aus der Überfahrt über den Gotthard einen „Wundkanal“ (SG 12), haben wir weiter oben zitiert. Jetzt, im Festsaal, steigt aber ein Bild mit positiver Konnotation auf, mit Zukunftsbezug eben, wofür das Kind steht. Jetzt, wo die Ich-Erzählerin in Ergebung die „Unerbittlichkeit des Abschieds“ auf sich genommen hat, weiß sie: „Aber ich darf mich beim Überqueren des Passes nicht umsehen, als verlöre ich sonst das Kind hinter mir im Wagen. Nur seine Augen suche ich, wieder und wieder im Rückspiegel, nichts tut so gut, und nichts tut so weh wie die Liebe.“ (SG 122) Das „Fluchtgebirge“ (SG 102) Gotthard hat so etwas Definitives, eröffnet dank dem Kind auch eine Zukunftsperspektive.

Aufgrund des bisher Gesagten hat der Verzicht auf das Zurückschauen noch einen anderen Sinn: Auch Orion soll Geheimnis bleiben. Wohl darum ist ja der ganze Roman eigentlich ein Exodus, ein Verzicht auf das Zurückschauen im Sinn einer Vergangenheitsbewältigung dem linearen Zeitfluss entlang. Das bedeutet nicht einen Verzicht auf Liebe, wie wir gesehen haben. Aber es bedeutet einen Verzicht auf das Sich-Absichern. Auch darum soll ja Orpheus im Mythos nicht zurückschauen. Folgt mir Eurydike? Diese Frage müsste er offenlassen, wie die Zukunft offen ist.

Gertrud Leutenegger reißt in ihrer Kunst ebenfalls immer wieder Räume des Offenen, Unbestimmbaren auf. Sie kann dank den syntagmatischen Spiegelungen die Enge einzelner Begriffe sprengen. Auch darum spielt Orpheus eine zentrale Rolle. Er ist der Sänger und Dichter unter den mythischen Figuren, der von Apollo eine Leier geschenkt bekommt. Er ist also auch der Musiker. Und Kunst, und darunter erst recht die Musik, strebt ins Offene, insofern sie nicht wie die Gebrauchssprache mit einengender, oft auch lebenspraktisch absichernder

⁵⁶ Hugo Rahner, *Griechische Mythen in christlicher Deutung* (Zürich: Rhein Verlag, 1957), 65–66.

⁵⁷ Vgl. Ratzinger, „Einführung“, 270.

Semantik festlegt. Sie passt also zum Verzicht auf den Blick zurück, der zugleich ein Verzicht auf Absicherungen ist.

Obgleich Musik nicht Sicherungen bieten kann, so kann sie doch beruhigen, was wiederum zu Orpheus passt, der Tiere und Elemente besänftigen kann. Die Ich-Erzählerin erlebt eine solche Besänftigung im Festsaal dank ihrer – wenn man das so nennen darf – phantasmagorischen Kraft. In den Stuckmedaillons des Festsaaals befinden sich Tierbilder:

Der unfassbare Frieden in den Stuckmedaillons, durchtränkt vom Himmelsblau, senkt sich auch in mich hinein. Vom vielen Weinen, Jahre zurück, bin ich ganz leer geworden. Nur dieses noch fremde, doch durch nichts mehr zu zerstörende Gefühl der Dankbarkeit, das mich vor der verriegelten Totenkapelle aufwühlte, erwacht von neuem in mir. Angesichts des Todes, werden da nicht alle Verluste aufgewogen? (SG 123)

Und die Tiere werden auch zum Leben erweckt. Jedenfalls beginnen vor dem inneren Auge des erzählenden Ich sich „die Lebewesen in den Stuckmedaillons zu regen“ (SG 123). Wenn die Liebe spielt, kann sich eine in den alten Mythen Orpheus zugeschriebene musikalische Kraft auch in der Welt entfalten. Aber es gilt zugleich umgekehrt: Wo die Liebe fehlt, fehlt die musikalische Kraft: „Die zurückgelassenen verschlissenen Schuhe auf den Fluchtstraßen der Welt sind beredt. Die Schwimmwesten hingegen, übereinandergeworfen in nicht zu fassender Masse, ersticken. Es ist ein monströser unhörbarer Chor. Orpheus ist verstummt.“ (SG 54) Eine Küstenwache hat „das blutige Haupt unter die Wellen gedrückt“ (SG 54).

Vielleicht müssen wir uns da bewusst machen, dass die Musik eben in der orphischen und vor allem auch in der pythagoreischen Tradition von denselben Harmonien geprägt ist wie die Welt. Diese Auffassung klingt in Leuteneggers Roman hier und da an. Schon im dritten Kapitel ist zum Beispiel vom „Säulenakkord der Gartenfassade“ (SG 14) die Rede. Die Musik, die Tiere beruhigt – und generell die elementaren Kräfte, die einst in Orion wüteten –, könnte von daher erklärt werden, dass sie aus der Ordnung der Welt kommt, während das Aufbauen der Natur vom Chaos bedingt ist.

Wenn wir da auf alte Vorstellungen und Mythen zurückgreifen – also auf alte Zeiten und nicht auf unmittelbar Vergangenes –, so ist das nicht unbedingt ein Widerspruch zu Benjamins Begriff vom dialektischen Bild: „Im dialektischen Bild ist das Gewesene einer bestimmte[n] Epoche doch immer zugleich das ‚Von-jeher-Gewesene.‘“⁵⁸ Es geht bei Benjamin aber nicht um zeitlose Wahrheiten im platonischen Sinn;⁵⁹ es geht nicht um Ideen, die im Ewigen

⁵⁸ Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 580.

⁵⁹ Vgl. Tiedemann, *Dialektik im Stillstand*, 29–34.

zu suchen wären, weil „das Ewige jedenfalls eher eine Rüsche am Kleid ist als eine Idee“⁶⁰. Hingegen wahren Kapellen und Kirchen oder auch Bestattungsorte, wie sie in *Späte Gäste* und in anderen Leutenegger-Texten ja da und dort anzutreffen sind, ohnehin Erinnerungen an Früheres. Gerade solche Heterotopien sind zugleich Erinnerungsräume, die natürlich nicht allein mit Benjamin erfasst werden müssen. Es sind vielmehr allgemeine Erfahrungen. Bei Leutenegger, wie natürlich auch bei anderen Autorinnen und Autoren, sind dauerhafte Traditionsbestände oft mit dem Raum oder einem seiner Elemente fest verbunden:

Ihre Realität transzendierende Dimension zeigt sich in der Verschränkung von Immanenz und Transzendenz sowie von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, indem sie Ewigkeit durch Gedächtnispraktiken, Visualisierung und Narration schaffen.⁶¹

Solche Transzendenz spielt, meine ich, auch bei Gertrud Leutenegger eine Rolle. Ein Traumbild wie das hier zitierte vom Knaben, den die Ich-Erzählerin „im dichten Schneefall [...] vorübergehen“ sieht und der „ein kleines Schaf im Arm“ (SG 166) trägt und so Vertrauen schafft, hat mindestens von ferne Konnotationen aus der Christus-Ikonografie. Aber vergessen wir auch nicht: In den *Späten Gästen* ist das ein Traumbild, und es gilt nach Benjamin, es als solches zu erkennen. Das soll möglich sein im Übergang vom Traum zum Erwachen. Und bei dieser Scheidewand lokalisiert Leuteneggers Ich-Figur das Bild: „[...] noch im Traum weiß ich, es kann mir nichts geschehen“ (SG 166). Im Traum: Dort steigen die Bilder aus dem Unbewussten auf, dort formen sich wie selbstverständlich Metaphern und Metonymien, haben wir ziemlich am Anfang unserer Leutenegger-Interpretation gesagt. Diese auf das Onirische bezogene Behauptung widerspricht Benjamins dialektischem Bild nicht, mit dem wir ja Leuteneggers Bilder in eine Interpretation zu fassen versucht haben. Im Gegenteil: „Die Verwertung der Traumelemente beim Aufwachen ist der Kanon der Dialektik.“⁶² Überhaupt: Auch die hier immer wieder herausgestellte Metaphorik impliziert eine Dialektik – jene zwischen Sein und Nicht-Sein; was die Metapher anzeigt, das ist, und das ist zugleich nicht.⁶³ Könnte man nicht sogar versucht sein, diese Dialektik auf den aufgebahrten Orion anzuwenden? Er ist präsent in den blitzhaften Bildern der Ich-Erzählerin, er ist für sie aber dennoch nicht präsent, weil ja die Tür zu ihm verschlossen ist.

⁶⁰ Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 578.

⁶¹ Franziska Metzger, „Erinnerungsräume“, in: *Ausdehnung der Zeit. Die Gestaltung von Erinnerungsräumen in Geschichte, Literatur und Kunst*, hrsg. v. Franziska Metzger, Dimiter Daphinoff (Köln: Böhlau Verlag, 2019), 35.

⁶² Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 580.

⁶³ Vgl. Ricœur, *La métaphore vive*, 313 und 399.

Nicht zuletzt das Dialektische unterscheidet Leuteneggers Roman von einer ‚Verarbeitung‘ auf der Couch des Psychiaters oder von reiner Nostalgie, in diesem Sinn also von einer Rück-Schau. Von hier her passt: Leuteneggers Roman endet mit der Ankündigung, dass die Glocken läuten, offensichtlich für Orions Abdankungsgottesdienst. Der Wirt, der unserer Ich-Erzählerin die eigentümlich distanzierte „Totenwache“ in der Renaissance-Villa ermöglicht hat und in dessen Blick „das versammelte Schweigen der vergangenen Jahre ruht, der unverbrüchliche Halt, der Glaube, mit dem er mein ganzes Wesen erwärmt hat“ (SG 175), macht diese Ankündigung. Es ist ein Glaube, der auch Nicht-Wissen einschließt; denn einige Durchgänge zu andern Welten sind uns verschlossen, der Sinn einiger Realitätspartikel bleibt verborgen oder nur partiell erkennbar wie die Überreste des Fasnachtstreibens im Romaneingang, zum Beispiel die „nach vorn geknickten rötlichen Ohren einer Schweinsmaske, die aus dem schmutzigen Weiß hervorragen“ (SG 10). Und überhaupt: Eine fasnächtliche Mesalliance bringt unsere eingeübten Sinnkategorien durcheinander, macht die Welt auch rätselhaft.

Die Erkenntnis von Leuteneggers großartigem Roman ist – ironischerweise, möchte man fast sagen – unter anderem die: Zuweilen erfordert unsere Erkenntnis, wenn sie adäquat sein soll, auch Erkenntnisverzicht. Der gehört zur Flucht, die als Leitmotiv den ganzen Roman durchzieht. Darum darf Orpheus beim Aufstieg in die Oberwelt sich nicht nach seiner Eurydike umdrehen. Bei allem Erinnerungsgehalt im Erleben der Ich-Erzählerin: Der Wirt sagt denn auch am Schluss, gleichsam um die Berechtigung der Flucht im ganzen Roman zu unterstreichen und die nur psychologische Verarbeitung zu verhindern: „Aber schauen Sie nicht zurück!“ (SG 175)

LITERATUR

- Bakhtine, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Editions du Seuil, 1970.
- Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften V.1*, hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.
- Benjamin, Walter. „Goethes Wahlverwandtschaften“. In: *Gesammelte Schriften I.1*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, 123–201. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.
- Benjamin, Walter. „Über den Begriff der Geschichte“. In: Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften I.2*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, 691–704. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1991.
- Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des Symboles*. O.O.: Robert Laffont, o.J.

- Didi-Huberman, Georges. *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*. Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek. München: Wilhelm Fink, 1999.
- Gagnebin, Jeanne Marie. „Über den Begriff der Geschichte“. Übersetzt aus dem Französischen von Marion Schotsch. In: *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v Burkhardt Lindner unt. Mitarbeit v. Thomas Küpper, Timo Skrandies, 284–300. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2006.
- Goepfert, Sebastian, Herma C. Goepfert. *Sprache und Psychoanalyse*. Reinbek bei Hamburg: Verlag für Sozialwissenschaften, 1973.
- Hürlimann, Thomas. „Demokratie jenseits der Mehrzahl“. In: Thomas Hürlimann. *Abendspaziergang mit dem Kater*, 93–99. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2020.
- Henrich, Dieter. *Furcht ist nicht in der Liebe. Philosophische Betrachtungen zu einem Satz des Evangelisten Johannes*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 2022.
- Hillach, Ansgar. „Dialektisches Bild“. In: *Benjamins Begriffe*, Bd. 1, hrsg. v. Michael Opitz, Erdmut Wizisla, 186–229. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000.
- Lejeune, Antoine, Michel Delage. *La Mémoire sans souvenir*. Paris: Odile Jacob, 2017.
- Leutenegger, Gertrud. „Peregrina, Das andere Ich geschenker Verse“. *Neue Zürcher Zeitung*, 4./5.09.2004: 67–68.
- Leutenegger, Gertrud. *Späte Gäste. Roman*. Berlin: Suhrkamp, 2020.
- Lindner, Burkhard: „Goethes Wahlverwandschaften. Goethe im Gesamtwerk“. In: *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v Burkhardt Lindner unt. Mitarbeit v. Thomas Küpper, Timo Skrandies, 472–493. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2006.
- Matt, Peter von. *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München: Carl Hanser, 1989.
- Metzger, Franziska. „Erinnerungsräume“. In: *Ausdehnung der Zeit. Die Gestaltung von Erinnerungsräumen in Geschichte, Literatur und Kunst*, hrsg. v. Franziska Metzger, Dimiter Daphinoff, 19–44. Köln: Böhlau Verlag, 2019.
- Rahner, Hugo. *Griechische Mythen in christlicher Deutung*. Zürich: Rhein Verlag, 1957.
- Ratzinger, Joseph. „Einführung in das Christentum. Bekenntnis – Taufe – Nachfolge“. In: Joseph Ratzinger. *Gesammelte Schriften Bd. 4*, hrsg. v. Gerhard Ludwig Müller. Freiburg im Breisgau: Verlag Herder, 2014.
- Ricœur, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Editions du Seuil, 1975.
- Tiedemann, Rolf. *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.

Daniel ANNEN, Dr. phil. I, Deutsch- und Französischlehrer an der Kantonsschule Kollegium Schwyz (KKS). Er promovierte mit einer Arbeit über Meinrad Inglin an der Universität Zürich. Verschiedene Aufsätze und Vorträge zur Schweizer Literatur und auch zur Schwyzer Fasnacht. Von 1992 bis 2020 Redaktor der Zeitschrift „Grüsse aus der KKS“. Seit Mitte der 1990er Jahre Experte bei DELF-Prüfungen.

Als Präsident und Vorstandsmitglied der Volkshochschule Schwyz sowie als Mitglied der Kulturkommission der Gemeinde Schwyz Organisator verschiedener kultureller Anlässe. Mitarbeit im Vorstand des Fördervereins des Schweizerischen Literaturarchivs und von 2013 bis 2020 Präsident des Innerschweizer Schriftstellerinnen- und Schriftstellervereins (ISSV). Gründungsmitglied Vereins Literaturhaus Zentralschweiz (lit.z) und da von 2014 bis 2023 auch im Vorstand.

Kontakt: danieljbannen[at]bluewin.ch

ZITIERNACHWEIS:

Annen, Daniel. „Liebe als Flucht: Metaphorische und allegorische Sinnschichten in Gertrud Leuteneggers Roman *Späte Gäste* (2020)“. *Colloquia Germanica Stetinensia* 32 (2023): 41–68. DOI: <https://doi.org/10.18276/cgs.2023.32-03>.