



Ewa GÓRSKA

Dorota SOŚNICKA

<https://orcid.org/0000-0002-5013-5515>

Uniwersytet Szczeciński (Szczecin, Polen)

„Angsträume der Ausgewanderten“: Flucht- und Angstmotive in Gertrud Leuteneggers Roman *Späte Gäste* (2020)

‘Refugees’ nightmares’: Motives of escape and anxiety in Gertrud Leutenegger’s novel *Späte Gäste* (2020)

Abstract: Gertrud Leutenegger’s latest novel *Späte Gäste* [The Late Guests] (2020) revolves around the theme of love and death – like many of her earlier books. At the same time, however, various motives of escaping and saving life or starting a new life, as well as the fears and anxieties associated with them, come to the fore. This novel with an autobiographical tinge is, on the one hand, a kind of farewell to a deceased loved one, – whose aggression, however, the nameless first-person narrator had to escape from, and on the other hand, it draws special attention to the highly relevant issue of the current refugee waves. Against the background of a brief description of the unique narrative style of the Swiss writer, honored with many literary awards, the article focuses on the dominant themes of escape and anxiety in the analyzed work, interpreting the novel on the one hand as a kind of ‘farewell book’, yet on the other hand also as a ‘welcome book’, which shows how necessary it is to give refugees – paraphrased in the novel’s title as “late guests” – a chance for a new beginning. An important role here is played by the warning from the myth of Orpheus not to look back, which the novel refers to many times. This warning is also in the focus of interpretation pertinent to both the traumatic experiences of the first-person narrator and the shocking ordeals of refugees and emigrants, who often appear in the analyzed work.

Keywords: Contemporary German-Swiss Prose-writing, the poetics of Gertrud Leutenegger, death, escape, emigration, anxiety, the myth of Orpheus

Aber schauen Sie nicht zurück!

Gertud Leutenegger: *Späte Gäste*¹

Gertrud Leutenegger (*1948), die poetisch schreibende Prosa-Schriftstellerin aus der Schweiz, ist in der literarischen Landschaft vor allem für ihre farbenreichen, musikalischen Sprachbilder, ihr sensibles Auftreten gegen erstarrte Denk- und Verhaltensmuster sowie die Balance zwischen Aussprechen und Verschweigen bekannt.² Mit der Absicht, sich von sozialen und semantischen Zwängen zu emanzipieren, erarbeitete sie sich bereits in den 1970er-Jahren ihre eigene, bilderstarke und melodische Sprache, „die Entgegengesetztes bruchlos miteinander verknüpft und neue Wortschöpfungen kreiert, sich freiem Assoziieren öffnet und bisweilen der grammatischen Korrektheit zuwiderläuft“.³ Ihr Ziel ist es nicht, einen eindeutigen Sinn zu vermitteln, sondern vielmehr flüchtige Stimmungen, Realitätspartikel und Traumfetzen, Bewusstseinszustände und Momentaufnahmen von einer besonderen atmosphärischen Dichte und Sensibilität wiederzugeben. Die Erzähltechnik der Schriftstellerin ließe sich als eine übergangslose Montage von Träumen, Visionen, Reflexionen und Erzählpassagen bezeichnen – als ein Geflecht von Erinnerungen und verschiedenen Zeitebenen,⁴ wobei die Autorin häufig die eigentliche Bedeutung ihrer Texte in archaisch-mythischen Symbolen verschlüsselt. Auf diese Weise wird ihr Erzählen zu „einer leisen, aber eindringlichen Poesie“, es orientiert sich „an einer Poesie der Sinne, an den Zuständen der Luft, an den Zeichen, die die Menschen in ihrem Gesicht, an ihrem Körper tragen“.⁵ Auf diese Weise entstehen keine abgerundeten Geschichten, sondern isolierte und gleichzeitig in sich verschachtelte, symbolträchtige Bilder,⁶ die Texte sind verwoben, vieldeutig und vielschichtig: Es ist ein „Stil des Offengelassenen, nicht Erstarrten und nicht Endgültigen“.⁷ „Das Diffuse ist schon auch eine Auflehnung von mir“⁸ bekannte die

¹ Gertrud Leutenegger, *Späte Gäste. Roman* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2020), 175. Im Folgenden werden Zitate aus diesem Roman mit der Sigle SP und mit Seitennummer direkt im Text ausgewiesen.

² Vgl. Eve Pormeister, *Grenzgängerinnen. Gertrud Leutenegger und die schreibende Nonne Silja Walter aus der Schweiz* (Berlin: SAXA-Verlag, 2010), 20.

³ Dorota Sośnicka, *Den Rhythmus der Zeit einfangen: Erzählexperimente in der Deutschschweizer Gegenwartsliteratur unter besonderer Berücksichtigung der Werke von Otto F. Walter, Gerold Späth und Zsuzsanna Gahse* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008), 86.

⁴ Vgl. Vesna Kondrič Horvat, *Der eigenen Utopie nachspüren: zur Prosa der deutschsprachigen Autorinnen in der Schweiz zwischen 1970 und 1990, dargestellt am Werk Gertrud Leuteneggers und Hanna Johansens* (Bern, Berlin, Bruxelles: Peter Lang, 2002), 217.

⁵ Riki Winter, *Gertrud Leutenegger*, in *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, 31. Nlg. (München: edition text + kritik, 1989), 8.

⁶ Vgl. Kondrič Horvat, *Der eigenen Utopie nachspüren*, 218.

⁷ Kondrič Horvat, *Der eigenen Utopie nachspüren*, 182.

⁸ Gertrud Leutenegger, zit. nach: *Zwischenzeilen – Schriftstellerinnen der deutschen Schweiz*. Reihe Dossier der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia (Zürich, Bern: Zytglogge, 1989), 23.

Autorin anlässlich ihres ersten Romans, ein andermal äußerte sie sich bezüglich der Rolle der literarischen Kunst wie folgt: „Unerlässlich ist Literatur, weil sie ein Instrument ist für die Erforschung unserer Wirklichkeit.“⁹ Ihr „Poetisches Prinzip“ formulierte Leutenegger einst mit den Worten: „Mein Thema ist, das ich keines habe“.¹⁰ Vesna Kondrič Horvat meint jedoch, dass in den Werken der Schriftstellerin grundsätzlich die Liebesthematik mit ihren Licht- und Schattenseiten zentral sei.¹¹ Außerdem enthält jedes von ihnen eine Aufforderung zur Freiheit, Unabhängigkeit und Solidarität, unübersehbar ist zugleich die Liebe zur Natur, zum Brauchtum und zur alten Architektur, aber auch ihr „waches soziales Interesse“, das „stets den Randfiguren“¹² in der Gesellschaft gilt. Dementsprechend kann man das Schaffen von Gertrud Leutenegger als einen poetisch überzeugenden Protest gegen die gesellschaftliche Starre, gegen blinden, den Menschen und der Umwelt gegenüber feindlich gesinnten Fortschritt interpretieren.

Mit ihrem literarischen Debüt, dem Roman *Vorabend* (1975), der sich „aus freischweifenden und ineinander verwobenen Kindheitserinnerungen, Traumsequenzen, Zukunftsvisionen, Beschreibungen der Natur und der Alltäglichkeit“¹³ zusammensetzt, verhalf Gertrud Leutenegger in der Schweiz zum Durchbruch des weiblichen Schreibens und trug wesentlich zur verstärkten Präsenz von Autorinnen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur bei.¹⁴ Seitdem erschienen zahlreiche Romane, Erzählungen und Prosa-bände der Schriftstellerin, wobei viele von ihnen durch diverse Motivverket-tungen miteinander verbunden sind. Meistens tritt auch darin eine namenlose Ich-Erzählerin auf, die in die Fremde oder in die aus der Kindheit und Jugend bekannten Orte geht,¹⁵ die sich ihren – oft von diversen Ängsten und Befürchtungen oder aber von Wunschbildern geprägten – Erinnerungen und Reflexionen hingibt und die gewisse Ähnlichkeiten mit der Autorin selbst aufweist. Namenlos bleiben auch die anderen Figuren ihrer Werke, was autobiographisch bedingt sein könnte. So werden Leuteneggers Figuren, die häufig als Parallel- oder Kontrastfiguren erscheinen, immer völlig unkonturiert dargestellt und lediglich nach ihren Beziehungen oder Funktionen in

⁹ *Zwischenzeilen – Schriftstellerinnen der deutschen Schweiz*, 23.

¹⁰ Gertrud Leutenegger, zit. nach: Kondrič Horvat, *Der eigenen Utopie nachspüren*, 195.

¹¹ Vgl. Kondrič Horvat, *Der eigenen Utopie nachspüren*, 212–220.

¹² Kondrič Horvat, *Der eigenen Utopie nachspüren*, 219.

¹³ Sośnicka, *Den Rhythmus der Zeit einfangen*, 86.

¹⁴ Vgl. dazu u.a. Sośnicka, *Den Rhythmus der Zeit einfangen*, 85–90, insb. 87–88 oder Kondrič Horvat, *Der eigenen Utopie nachspüren*.

¹⁵ Vgl. Ruth Schweikert, „Verlorene Pläne der Weltordnung: Ruth Schweikert über das literarische Schaffen von Gertrud Leutenegger,“ in *Domino: Ein Schweizer Literatur-Reigen*, hrsg. v. Simone Meier (Salzburg: Otto Müller Verlag, 1998), 11–15.

der Gesellschaft benannt. Wenn sie dagegen einen Namen tragen, ist dieser in der Regel symbolisch.

Gertrud Leuteneggers bisher letzter Roman *Späte Gäste* aus dem Jahr 2020 greift erneut – wie die früheren Werke der Schriftstellerin – eine existenzielle Problematik auf, die sich vordergründig um das Thema der Liebe und des Todes dreht, doch diesmal gleichzeitig unaufhörlich – bisweilen ausdrücklich und bisweilen unterschwellig – diverse Motive der Flucht und der Rettung des Lebens bzw. des Beginns eines neuen Lebens aufgreift und somit um die damit verbundenen Ängste und Befürchtungen kreist. Thematisch ist der autobiographisch geprägte Roman *Späte Gäste* mit dem Roman *Pomona* aus dem Jahr 2004 verbunden, denn in beiden Werken stehen im Mittelpunkt der Reflexionen derselben Ich-Erzählerin ihre eigene Kindheit und Umwelt, ihre Mutterschaft sowie insbesondere ihre Beziehung mit dem genialen, aber erfolglosen und deshalb vom Alkohol abhängigen Architekten Orion.

***Späte Gäste* als ein Abschiedsbuch**

Ähnlich wie die früheren Werke von Gertrud Leutenegger kennzeichnet auch den Roman *Späte Gäste* eine Art der Narration, in der der Erinnerungsstrom der Ich-Erzählerin dominiert, wobei dieser – dementsprechend, wie Erinnerungen eigentlich zustande kommen¹⁶ – nicht chronologisch verläuft. Die einzelnen, an diversen Stellen auftauchenden Motive korrespondieren meistens miteinander und sind so stark ineinander verflochten, dass ganze Motivketten entstehen. Gleichzeitig kommen aber Leerstellen vor, die entweder durch einen Parallelstellenvergleich aus demselben oder aus anderen Werken der Autorin zu entschlüsseln sind, oder aber den Assoziationen und der Phantasie des Lesers überlassen wurden.

Das recht dürftige Handlungsgerüst, in welches die Erinnerungen der namenlosen Ich-Erzählerin eingebettet sind, ließe sich folgendermaßen skizzieren: Nachdem sie die Nachricht erhalten hat: „Orion ist gestorben!“ (SG 9), kommt sie im Februar – zur Fasnachtszeit – am Vorabend der Beisetzungsfest für Orion in ein am Bergmassiv gelegenes Dorf im Leventina Tal in der schweizerischen Lombardei. In dieser Ortschaft hat sie jahrelang mit Orion – einem erfolglosen Architekten – gelebt, doch sie hat ihn wegen seines Alkoholmissbrauchs und seiner daraus resultierenden, furchterregenden Gewalttätigkeit verlassen, indem sie – unterstützt von ihren Freunden –

¹⁶ Dazu, wie die Wiedergabe von Erinnerungen die Zeitverhältnisse in Prosawerken beeinflusst, siehe u.a.: Jürgen Schramke, *Zur Theorie des modernen Romans* (München: C. H. Beck, 1974), 99–138, insb. 121–131 oder Dorota Sośnicka, *Wie handgewobene Teppiche: Die Prosawerke Gerhard Meiers* (Bern–Berlin–Bruxelles u.a.: Peter Lang, 1999), 259–269.

eine sorgfältig im Geheimen vorbereitete Flucht mit dem Kind unternahm. Bei ihrer Rückkehr in das Dorf nach vielen Jahren hält sie zunächst vor der Totenkapelle inne, deren Tür bis zum Ende des Romans verschlossen bleibt.¹⁷ Dann hat sie trotz der Abwesenheit des Wirtes vor, im Wirtshaus – in einer Renaissancevilla, die früher oft ihr Zufluchtsort war – zu übernachten. Daran hindern sie aber nicht nur ihre eigenen Gedanken, bei denen sie sich in ihre unerwartet kommenden Erinnerungen vertieft, sondern auch die Angst vor den plötzlich entdeckten, schlafenden und gespenstisch wirkenden Fasnacht-Gestalten. Sie vermutet, dass es die Migranten sind, die – wie sie – hier nach Geborgenheit suchen. In der Früh sind die Maskierten nicht mehr da. Die den Roman abschließenden Worte des Wirtes, der am Morgen zurückkommt und die Beisetzung Orions ankündigt, unterbrechen den inneren Monolog der Ich-Erzählerin, der den eigentlichen Inhalt des Romans bildet.

Die Erzählzeit wird im Roman in den Überschriften seiner drei Teile benannt: „ABEND“, „MITTERNACHT“ und „MORGEN“.¹⁸ Die erzählte Zeit umfasst aber sowohl die im Präsens dargestellte Gegenwart als auch die meistens im Präteritum nicht chronologisch wiedergegebene Vergangenheit, die sich auf die Familiengeschichte der Hauptfigur und jene ihrer Vertrauten erstreckt, nämlich der aus einem anderen Tal stammenden Kellnerin Serafina und des Wirtes, der vor Jahren aus Italien gekommen ist, um in dieser Ortschaft die baufällige Renaissancevilla zu restaurieren. So gelangen im Roman unterschiedliche Episoden aus ihrem Leben zur Sprache, parallel dazu wird immer wieder auf die Wechselfälle im Leben der Lokalgesellschaft verwiesen – einer Gesellschaft mit dem Hintergrund diverser Migrationserfahrungen und dem aktuellen Migrantenzufluss.

Beide Zeitebenen, aber auch die unterschiedlich verlaufenden Erinnerungsströme der Ich-Erzählerin sind dicht ineinander verflochten: Jeder Faden wird im Nachklang mehrerer Stimmen allmählich entwickelt, jedes Thema kommt wie in der Fuge mehrmals zurück. Es gibt aber auch zahlreiche leere Stellen, denn manches bleibt verhüllt – es scheint zu schmerzhaft zu sein, um in Worte gefasst zu werden. Aus der Vielzahl diverser Elemente,

¹⁷ Zur symbolischen Bedeutung dieser verschlossenen Kapellentür sowie anderer, für die Entschlüsselung des Romans äußerst wichtiger Symbole, Allegorien und Metaphern siehe: Daniel Annen, „Liebe als Flucht: Metaphorische und allegorische Sinnschichten in Gertrud Leuteneggers Roman *Späte Gäste* (2020)“, *Colloquia Germanica Stetinensia* 32 (2023): 41–68, <https://doi.org/10.18276/cgs.2023.32-03>.

¹⁸ Wie Daniel Annen darauf zurecht verweist, ist es durchaus begründet, die Originalschreibweise der Kapitelüberschriften in Großbuchstaben beizubehalten, denn so kann „MORGEN“ sowohl die nach „MITTERNACHT“ kommende Frühe bezeichnen als auch den nächsten Tag meinen, der für den Neubeginn steht. Vgl. Annen, „Liebe als Flucht: Metaphorische und allegorische Sinnschichten in Gertrud Leuteneggers Roman *Späte Gäste* (2020)“, 44.

die eine Art Mosaik bilden, entsteht jedoch letztendlich ein komplexes Bild. Einen immanenten Teil des Romans bilden dabei viele kunstgeschichtliche bzw. architektonische Angaben, die die Visualisierung der Gegend ermöglichen, vor allem aber mit der Beschäftigung Orions und dem früher von dem Wirt ausgeübten Beruf des Kunstrestaurators zusammenhängen. Daneben werden die Bräuche der Einheimischen sehr genau dargestellt, vor allem die Fasnacht, aber auch solche, die mit der kirchlichen Tradition eng verbunden sind, wie etwa die Weihnachtsskrippe oder die Totenglocke für Verstorbene. Hinzu kommen die für Leutenegger so typischen mythischen oder sagenhaften Motive, die in diesem Roman durch „Bacchus“ (SG 71), „Orpheus“ (SG 170) und „Guglielmo Tell“ (SG 55) repräsentiert sind. Die Natur hat ebenfalls ihre Relevanz, indem die Ich-Erzählerin ihre Aufmerksamkeit auf kleine Lebewesen lenkt, wie etwa die „Eidechse“ (SG 68, 73–74) oder „die Schwalbe“ (SG 128–130), die starken Lebenswillen zeigen und eine Behausung brauchen. Ein stets wiederkehrendes Leitmotiv sind darüber hinaus die „Tausendfüßler“ (SG 39–41), mit denen die Kinder aus Pozzallo auf Sizilien die Flüchtlinge in Schlauchbooten assoziieren, wovon der sich erinnernden Ich-Erzählerin der Wirt erzählte. Solche ‚Miniaturen‘ – kurze Binnengeschichten, in denen die bildhafte Sprache der Autorin eindrucksvoll zu Wort kommt – verleihen dem Roman eine besondere Stimmung und Zierlichkeit, gleichzeitig vertiefen sie das Thema des Todes. Eine immense Rolle spielen im Roman schließlich die Dunkelheit und das Licht, das in Form der morgendlichen Sonnenstrahlen oder einer Taschenlampe die Dunkelheit zerstreut, was auf das hier dominierende Thema des Todes und dessen Geheimnisses immer wieder symbolisch verweist: Es passiert ja so viel Schlimmes um uns herum und wir wissen, dass wir sterblich sind, aber dank den Erinnerungen können wir uns immer noch etwas vorzaubern, das uns von den Schrecken der Gegenwart und der Todesangst ablenkt. Doch vermögen die Erinnerungen – ähnlich wie die milden Lichtstrahlen der Taschenlampe, die die Dunkelheit lediglich in kleinen Ausschnitten erhellen – keineswegs einen Menschen oder ein Leben im Ganzen zu erfassen. Denn letztendlich bleibt jeder Mensch ein Geheimnis, und auch der Tod wird und soll den Lebenden ein Geheimnis bleiben, obwohl sich ja die Menschen seit jeher bemühen, ihn irgendwie zu erklären und zu deuten.¹⁹

¹⁹ Diese Lichtsymbolik korrespondiert übrigens mit der sehr aufschlussreichen Interpretation des Romans *Späte Gäste* von Daniel Annen, der sich in seinem Beitrag hauptsächlich auf die Bedeutung der Aufforderung dieses Werkes, nicht zurückzuschauen, konzentriert. Die Pointe seines Aufsatzes lautet nämlich: „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.“ Annen, „Liebe

Wie jene milden Lichtstrahlen tauchen dementsprechend in dem inneren Monolog der Ich-Erzählerin, die wegen Orions Begräbnis in das Dorf zurückgekehrt ist, auch immer wieder Erinnerungen an den Verstorbenen auf. Von solchen Erinnerungen wird sie sogleich vor der morschen Kapellentür befallen, hinter der Orion aufgebahrt wurde. Und da steigen in ihr auch recht unterschiedliche Gefühle und Emotionen hoch:

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. Orion aber ist wieder jung, er sitzt auf dem Außendeck der Fähre über den Hudson River, zu seinen Füßen der verbeulte Fiberkoffer, mit den eingedrückten Beschlägen, den rostigen Schössern, nie fühlt Orion sich leichter unterwegs als mit seinem Fiberkoffer. Auch jetzt hat er ihn mitgenommen, er muß neben dem Sarg stehen, ich kann ihn nur nicht sehen im Finstern der Totenkapelle, Orion hat geduldig gewartet, bis der Tod ihn holte zu dieser letzten Überfahrt. Er hat sich kein Leid angetan! Etwas wie Triumph durchzuckt mich. Wilde Dankbarkeit. An die Holztür gepreßt, neige ich den Kopf. (SG 9–10)

Orion hat sich somit auf seine letzte Überfahrt begeben und die Ich-Erzählerin eilte herbei, um von dem Menschen, den sie immer noch liebt, obgleich sie sich vor ihm so oft fürchtete, Abschied zu nehmen:

Unverzüglich, ohne die Kleider zu wechseln, eilte ich nach der Mitteilung von Orions Tod auf den Zug, ich wollte ihn noch sehen, noch ein Mal berühren, die Fahrt war lang, ich kann mich schon an nichts mehr erinnern. 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)

Zwar versucht die Erzählerin zunächst, bei dem Abschied von Orion, an dem sie mental immer noch hängt, die schmerzhaften Erinnerungen an ihre Beziehung und dann ihre Flucht mit dem Kind zu verdrängen, doch in der Nacht kommen ihr immer wieder Szenen in den Sinn, die der Flucht – jener Flucht, die sie einst mit dem Kind ergriffen hat, aber auch jeder Art von Flucht vor allerlei Bewertungen und Festlegungen – ihren eigentlichen Sinn verleihen, dass sie nämlich manchmal lebensnotwendig ist. Ehe sich aber im Roman diese Erkenntnis offenbart, wendet sich die Ich-Erzählerin in den Abend-, Nacht- und Morgenstunden vor der Beisetzung Orions immer wieder an ihn seufzend, überlegend oder fragend, das Geschehene mit Erleichterung vergebend, was den Roman bisweilen als ein Epitaphium für Orion, als ein befreiendes Abschiedsbuch erscheinen lässt:

als Flucht: Metaphorische und allegorische Sinnschichten in Gertrud Leuteneggers Roman *Späte Gäste* (2020),“ 63. So scheint Leuteneggers Roman uns vermitteln zu wollen, dass wir das Geheimnis als ein Geheimnis akzeptieren und uns mit dem Offensein des Kommenden abfinden sollten.

Orion! Ich muß mich nicht mehr fürchten. Die ganzen Kräfte des Verstandes hätte ich lange Jahre zum Schutz aufgeboden. Jetzt sind die Schleusen geöffnet. Alle Schmerzen dürfen wieder strömen, alle Freuden, ungehemmt. Wie die kirgisischen Nomaden ihren Toten in den Steppen ein luftiges Metallgestell, in Form eines filigranen Zeltes, über dem Grab errichten, das je nach Lichteinfall nur einer zarten Illusion ähnlich aufblitzt, will ich Orion ein flirrendes immaterielles Turmhaus bauen. 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 47–48)

Die Probleme in der Ehe werden nur angedeutet, sie sind in *Pomona* offener beschrieben.²⁰ Orion neigte zum Alkohol, beherrschte diese Schwäche nicht und machte das häusliche Leben unerträglich. Die sich wiederholenden Misserfolge seiner architektonischen Projekte vertieften seinen schlechten Zustand: „Doch bei Wettbewerben übergang man Orions Entwürfe mit Schweigen. Es war die Zeit, da das Amtsblatt Konkurs um Konkurs meldete. Bauherren wurden plötzlich krank, standen auf einmal in Scheidung, gingen selber bankrott.“ (SG 49) Dies führte dazu, dass sich Orion zunehmend betrank, und seine Abhängigkeit vom Alkohol manifestierte sich in wörtlicher Aggression und physischer Gewalt:

So waren wir nur allzu früh wach für den Tag, an dem die Ablehnung eines Projekts eintreffen sollte, an dem Orion alles lag. Auf dem Hügelzug, den wir in der Ferne erblicken konnten, sollte ein Observatorium entstehen. Leidenschaftlich hatte sich Orion in die Arbeit geworfen, tagelanges Begehen des Standortes, euphorisches Planen, nächtelanges Zeichnen. Nichts war überrissen daran, auch würde sich dieses Observatorium nicht auffälliger in die Landschaft einfügen als die einstigen Vogeltürme. Jetzt scheiterte alles an den finanziellen Ressourcen.

Meist nahm Orion solche Nachrichten anfänglich mit drohender Gelassenheit auf. Erst im Verlauf von Stunden brach sich die Enttäuschung eruptiv Bahn. In seinem Arbeitslokal schwoll die Musik an, geleerte Flaschen rollten und klirrten auf

²⁰ In *Pomona* wird auch erläutert, warum der Lebenspartner der Ich-Erzählerin Orion genannt wurde: „Seit das Teleskop auf unserem verwilderten Gartenstück stand und Orions nächtliche Leidenschaft bekannt wurde, hatte er seinen Übernamen. Ein Bann war gebrochen. Man verzieh ihm alles, seine Abstürze, seine Anmaßungen, seine Ausfälligkeiten: schließlich war er mit den Sternen liiert.“ Gertrud Leutenegger, *Pomona. Roman* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004), 71. Wie Daniel Annen diesen „Übernamen“ kommentiert, tut „Orion, ein unglücklicher Architekt, [...] seinem Namen alle Ehre; wie der mythische Orion betrinkt er sich und wird gewalttätig. Dann rast er und flucht und tobt er. Es gibt keinen anderen Ausweg mehr: Die Ich-Erzählerin muss mit ihrer Tochter die Wohnung verlassen, die sie mit ihrem Partner geteilt hat. Die Liebe von einst ist obdachlos geworden, nicht zuletzt, weil der Mann, wie es heißt, ein ‚Augenblicksleben‘ lebt.“ Daniel Annen, „Vom Heiligen Michael zum unflätigen Narrentanz. Meinrad Inglin und Gertrud Leutenegger im Kontext des Schwyzer Brauchtums,“ in *Tradition und Moderne in der Literatur der Schweiz im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Internationalen Konferenz zur deutschsprachigen Literatur der Schweiz. 26. bis 27. September 2007*, hrsg. v. Eve Pormeister, und Hans Graubner (Tartu University Press, 2008), 227–228. Reihe: Humaniora: Germanistica 4.

dem Steinfußboden, Gegenstände wurden herumgeworfen. Ich tat alles Notwendige wie immer, nur manchmal spürte ich, wenn eine Tür aufging, wie ein Insekt in Gefahr den Reflex, mich totzustellen. (SG 75–76)

Dies verwandelte das Zusammenleben in ein Leben in ständiger Angst – einer Angst vor dem geliebten Menschen, aber auch um ihn:

[...] das ganze Leben ist nichts anderes als ein Horchen auf Schritte. Am meisten fürchtete ich mich, als das Kind und ich noch im Dorf lebten, vor dem Tappen und Torkeln über die ausgetretenen Steinstufen im dunklen Treppenhaus, dem ein Kratzen an der Wohnungstür folgte wie von den Pfoten eines streunenden Hundes. Dennoch sollte ich später, innehaltend vor Orions Arbeitslokal, nichts so sehr erhoffen, wie seine Schritte wieder zu hören, den federnden Gang zwischen den Zeichnungstischen, beflügelt von verschiedenen Entwürfen. Alles blieb stumm. Und wenn ich endlich die Tür öffnete, stand Orion in seinem langen schwarzen Mantel bei weit offenen Fenstern, durch die der Frühlingsregen hereinprasselte, bewegungslos mitten in seinen Modellen und Planrollen. Langsam wandte er den Kopf und sah mich an mit leeren Augen. (SG 109)

Die Angst um Orion kulminierte in jener Nacht, als er unter Alkoholeinfluss einen Autounfall verursachte, oder aber vielleicht in einem Autounfall seinem Leben ein Ende setzten wollte: „Wir aber waren nicht bei Orion, als er in einer Winternacht gegen die niedrige Mauer prallte. [...] Wo, fragte ich, wo denn nur, und konnte es nicht fassen, daß man sich auf einer kurzen Seitenstraße, unten in der Ebene, so zu Tode fahren konnte“ (SG 94). Dieser Unfall kostete ihn fast das Leben, und die sich das Ereignis vergegenwärtigende Ich-Erzählerin erinnert sich wieder einmal an ihre damaligen Gefühle – eine Mischung von Angst um den drohenden Tod des geliebten Menschen, aber auch von Furcht vor dessen wilder Grausamkeit:

Ich sehe Orion vor mir, die scharf geschnittenen Gesichtszüge, die hohe Stirn, die stark gewölbten Brauen, die Augen geschlossen in tiefen Höhlen. Zu wem nur gehören diese Atemzüge, laut und entsetzlich, ein Röcheln, ein Rasseln, bald stockend, bald beschleunigend? Versteckt hinter Maschinen und Apparaturen muß ein Raubtier hocken. Ein Netz von Kanülen ist über Orion gebreitet, er ist betrunken gegen eine Mauer gerast, aber sie haben Orion dem Tod entrissen, die feinen durchsichtigen Kanülen verschlingen sich mit seinem blutverklebten langen schwarzen Haar, es sind die verletzten, noch zuckenden Tentakel einer riesigen bleichen Qualle, gestrandet am Meeresufer. In jener Nacht habe auch ich den Tod durchquert. Liegt das alles weit zurück? Wie oft sterben wir. (SG 17)

Zugleich erinnert sich aber die Ich-Erzählerin, dass Orion einmal der Familie das Leben gerettet hat, als gerade sie hinter dem Steuer saß: „[...] ich beschleunige und will auf die Überholspur, da reißt mir Orion in Sekunden schnelle das Steuer herum. Ein weißer Wagen rast haarscharf an uns vorüber. Im Rückspiegel war nichts. Orion hat uns das Leben gerettet“ (SG 94). Und doch war das Leben mit ihm kaum auszuhalten, umso mehr, als sich of-

fensichtlich infolge seiner beruflichen Misserfolge finanzielle Probleme einstellten. Da fürchtete sie sich nicht mehr nur vor den Gefahr ankündenden Schritten des geliebten Mannes, sondern horchte auch ängstlich auf die Schritte der Betreibungsbeamten im Treppenhaus – der Gerichtsvollzieher, die vermutlich eine Rückerstattung der Schulden verlangen wollten:

Wenn es an der Wohnungstür klingelte, wagte ich nicht, durch den Spion zu spähen, aus Furcht, direkt in das seinerseits hereinstarrende Auge eines Betreibungsbeamten zu blicken. Geräuschlos zog ich das Kind mit mir in die entfernteste Ecke der Wohnung, wo wir uns niederkauerten. Ich bin der große alte Nußbaumschrank, flüsterte ich ihm zu, und du bist dein dunkelrotes Kapuzenmännelchen, das im Schrankinnern hängt, wir wissen nicht, wie man spricht, hustet oder lacht, wir sind stumm. Das Klingeln wiederholte sich. Wir schlossen zusätzlich die Augen. Endlich hörten wir Schritte, welche das Treppenhaus hinuntergingen. Zur Vorsicht zählten wir noch siebenmal auf sieben, dann sprang das Kind befreit aus der Deckung und zündete alle Lämpchen seiner Puppenstube an. (SG 49)

In dieser vom beruflichen Misserfolg und von Enttäuschung und infolge dessen vom Alkoholmissbrauch und von psychischer und physischer Gewalt gekennzeichneten Beziehung fühlte sich die Ich-Erzählerin zuerst unfähig, ein selbstständiges Lebensprojekt zu entwerfen:

Erinnerst du dich, Orion, daß ich einmal mit komischer Vehemenz ausrief: Hätte ich wenigstens einen handfesten Beruf. Fußpflegerin! Die Kühnheit eines leidenschaftlichen Lebensentwurfs, die mich einmal an Orion angezogen hatte und auf die meine eigene Unbedingtheit freudig antwortete, hatte sich gefährlich mit der Liebe vermischt. Unsere verwundeten Träume kehrten sich nun in Feindschaft gegeneinander. Je eigensinniger sich Orion in sein Scheitern hineinarbeitete, desto unbeirrter hielt ich an meiner ebenso aussichtslosen Existenz fest. Ich verteidigte sie auf den Ämtern mit einer Glut, die nur Kopfschütteln hervorrief. Vergeblich versuchte man, mich von meiner Weltfremdheit, wie sie es nannten, abzubringen. Es war meine unverständliche Form von Treue. (SG 50)

Sie versuchte, dem geliebten Menschen trotz allem treu zu bleiben, und suchte in besonders bedrohlichen Momenten eine Zuflucht in der Renaissancevilla. Allmählich wurde ihr aber bewusst, dass das Leben in ständiger Angst – auch um das Kind, für welches Orion ebenfalls eine Gefahr bedeutete – nicht mehr auszuhalten ist:

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 49)

So reifte sie langsam zum neuen Lebensabschnitt heran und wagte schließlich eine Flucht mit dem Kind. Die Entscheidung über die Trennung von Orion bedeutete aber zugleich mehrere Abschiede – von den vertrauten Men-

schen und von der Gegend, die ihr ans Herz gewachsen war, von ihrer Natur und ihren Besonderheiten:

Der Vorrat der Wörter war verdorben, aber einzelne Bilder zuckten noch wetterleuchtend am Horizont. Doch selbst in ihnen ist der Schauplatz unseres Lebens vorherrschender als die Gestalt Orions, das Bergmassiv über dem Dorf im Morgenglanz, das wandernde Echo des Brunnenplätscherns in den Gassen voller Stimmen, der Wirt, Serafina, der dämmerige Gartensaal mit den letzten Gästen, das Rauschen des Wasserfalls in einer Gewitternacht. Auf sie alle hatte ich meine verwundete Liebeskraft übertragen, von dieser ganzen Landschaft galt es Abschied zu nehmen, und doch würde ich es nie für immer tun. (SG 152)

Aus Angst und Not musste also die Frau „vor dem liebsten Menschen“ fliehen – sie war bereit, „alles [zu] verlieren, um alles zu wagen“ (SG 133). Um ein neues Leben ohne Angst zu gewinnen, hat sie „die Verstrickungen durchschnitten und die Unerbittlichkeit des Abschieds auf [s]ich genommen“ (SG 122). Dieser Abschied und die danach folgende Verwandlung des Lebens brachten eine Erleichterung mit sich. Nun führt der Tod von Orion zur Versöhnung, denn er gibt der sich erinnernden und erzählenden Protagonistin die Möglichkeit, auf die Vergangenheit ruhiger zurückzuschauen und einen schwierigen Lebensabschnitt abzuschließen:

Nie so wie im Tod wird das Geheimnis eines Menschen offenbar. Und jetzt, da alles schweigt, die Liebesschwüre und Verwünschungen, und ich daliege in meiner seltsamen Totenwache, eingewickelt in ein Hasenfell auf dem Parkett des Festsaals, 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)

Obwohl die Situation schmerzhaft Erinnerungen weckt und zur Auseinandersetzung mit der Vergangenheit zwingt, mildert der jetzige Ausgangspunkt die Rückschau, sodass auch die positiven Seiten des früheren gemeinsamen Lebens zum Vorschein kommen. Außerdem ist der Abschied von Orion zugleich eine Wiedergewinnung des geliebten Ortes:

Angesichts des Todes, werden da nicht alle Verluste aufgewogen? Und daß ich wie einst in der Villa am Waldrand die Nacht zubringe, wenn auch auf dem bloßen Parkett und in ein Hasenfell gewickelt, und das Kind heimkehrt in sein Herkunftsland: es ist Orions Werk. (SG 123–124)

So veranschaulicht Leuteneggers Roman *Späte Gäste* unmissverständlich, dass jene Momente, in denen man sich mit eigener Vergangenheit konfrontieren oder eigene Wurzeln bewusst entdecken kann, unsere Identität festigen. Und so erscheint der Roman nicht nur als ein Abschiedsbuch – ein Abschied von dem verstorbenen Orion –, sondern zugleich als ein Willkommensbuch – und dies nicht nur im Hinblick auf die Wiederbegegnung mit

den vertrauten Landschaften und den Menschen, sondern auch in anderer Hinsicht, wie im Folgenden zu zeigen ist.

„Angsträume der Ausgewanderten“ – Späte Gäste als ein Flucht- und ein Willkommensbuch

Allgegenwärtig ist in Leuteneggers Roman – neben dem Abschied von Orion – das Thema der Flucht beziehungsweise der Auswanderung, das bereits mit dem zunächst noch etwas rätselhaft klingenden Titel *Späte Gäste* angekündigt wird. Einerseits verknüpft es sich ja aufs Engste mit den Erinnerungen an Orion, andererseits aber kommt es mit der Darstellung von verschiedenen Migrierenden ausdrücklich zu Wort oder es wird in einer Vielzahl diverser symbolischer Motive variiert.

So sind die drei Hauptgestalten des Romans in unterschiedlichem Sinne Ausgewanderte. Die Ich-Erzählerin musste ja zusammen mit ihrem Kind, das in dem Dorf geboren wurde, Orion und dieses Dorf verlassen und ins Unbekannte fliehen. Bei der Vorbereitung der Flucht half ihr Serafina, die Kellnerin im Wirtshaus, die zwar in einem „hinter der Grenze liegenden Tal“ (SG 21) lebt, doch zugleich viel Zeit in diesem Dorf verbringt. In ihrer Jugend erlebte diese Frau einen doppelten Verlust: An einem Abend der Fasnacht sah sie den Tod ihrer kleinen Schwester infolge einer Verbrennung und fühlte sich danach zeitlebens dafür verantwortlich. Wegen dieses Unglücks verzichtete sie auf das verabredete Treffen mit ihrem Geliebten, der gleich danach nach Riga abreiste, sodass sie keinen Kontakt mehr mit ihm hatte. Diese Erlebnisse führten dazu, dass sie unverheiratet und kinderlos blieb. In dem Dorf im Leventina Tal ist Serafina der ‚gute Schutzengel‘ aller Leidenden, worauf bereits ihr Name hindeutet: Er leitet sich ja von den biblischen Seraphim her, d. h. der Engel des höchsten Rangs, die dem Gottesthron am nächsten stehen.²¹ In der Ikonographie werden sie mit drei Paaren flammenroter Flügel dargestellt, was der Bedeutung des Wortes ‚Seraph‘ entspricht: ‚Brennender‘, ‚Glühender‘ und worin sich Serafinas trauriges, von nicht geheilten, ‚brennenden‘ Wunden geprägtes Leben spiegelt. Sie ist auch diejenige, die der Ich-Erzählerin von Orions Tod berichtet und ihr verspricht, Orions Urne unter ihre Obhut zu nehmen, denn sie kümmert sich auch um die Urnenwand auf dem Friedhof.

Auch der Wirt, der einst seine sizilianische Heimatstadt Modica verlassen hat, pendelt ständig zwischen dem früheren Heimatdorf der Ich-Erzählerin und Sizilien. Im Roman wird ziemlich ausführlich seine Familiengeschichte beschrieben, die von Migrationen geprägt war: Sein Großvater emi-

²¹ Vgl. *Seraph*, in *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, <https://de.wikipedia.org/wiki/Seraph>.

grierte im Alter von neun Jahren nach Amerika und kehrte dann nie wieder zurück; dessen Sohn kam jedoch nach vielen Jahren nach Sizilien und heiratete dort eine Frau aus Modica, die wiederum auf ihre erste große Liebe verzichtete, weil sie – wie der Wirt der Ich-Erzählerin und Serafina einmal erzählte – „nie verstanden hatte, wie man Modica verlassen konnte“ (SG 152). Jetzt ist aber Modica teilweise ausgestorben, teilweise entvölkert, überall sind leere Häuser zu sehen, die zum Verkauf angeboten werden. Der Wirt besucht zwar immer wieder seine Heimatstadt, fühlt sich aber heimisch in dem schweizerischen Dorf, was ihn im Hinblick auf das Schicksal seiner Familie fast verwundert: „[...] beinahe werde ich der Ankunft bei uns am Waldrand nicht froh, als würde ich einem Schicksal, das mir seit Generationen eingeschrieben ist, entrinnen wollen. Da unten, eingezwängt zwischen den Grenzgängern, ist mein Platz“ (SG 162). Trotzdem aber empfindet er offensichtlich Sehnsucht nach seiner sizilianischen Heimat, wessen sich die Ich-Erzählerin in der Nacht vergewissert, die sie nach ihrer Rückkehr in der Renaissancevilla verbringt. Da betrachtet sie nämlich im Lichtstrahl der Taschenlampe die von dem Wirt renovierten beziehungsweise neu übermalten Fresken und entdeckt überrascht in dem ihr recht vertrauten Bild der Telskapelle etwas Verwirrendes, und zwar, dass der Berg im Hintergrund sie nicht an schweizerische Alpen um den Vierwaldstättersee erinnert, sondern vielmehr an den Ätna und Sizilien. So erkennt sie, dass der Wirt in diesem anscheinend typisch schweizerischen Bild seine Sehnsucht nach der ihm aus der Kindheit vertrauten Landschaft verschlüsselte. Sie denkt auch daran, dass er in dem Renaissancegarten den aus Sizilien mitgebrachten jungen Ätna-Ginster pflanzte, der ihn an „die leuchtend gelben Hänge Siziliens, die zum Meer abfallen“ (SG 28), erinnert, was er einmal mit den Worten kommentierte: „Wer nichts mehr hat, wandert bis zum Meer, [...] das Meer ist Freiheit oder Friedhof“ (SG 28). So verleiten diese Gedanken die Ich-Erzählerin zu der Reflexion: „Ich muß an die Heimkehrträume so vieler Ausgewandelter denken. Wie oft waren es vielmehr Angsträume“ (SG 35).

Die Ich-Erzählerin denkt aber auch daran, wie der Wirt auf einmal beschlossen hat, seinen eigenen Angsträumen die Stirn zu bieten, indem er bei einer Kunstrestauration in Enna plötzlich von der Leiter gestiegen ist, um für die große Welle der Flüchtlinge aus Afrika, die er bemitleidend in Italien beobachtete, etwas zu unternehmen:

[...] durch eine herausgebrochene Glasscheibe sah er weit hinaus in die Landschaft. Schneeweiß schimmerte in der Ferne der Gipfel der Ätna, am Horizont ununterscheidbar in der Bläue Himmel und Meer, und wie in Wellen gegen Enna brandend Hügel um Hügel, Tal um Tal der sizilianischen Erde, noch nicht von der Sonnenglut gemartert und unendlich fruchtbar. Plötzlich fühlte er einen rasenden Schmerz. Auch er hatte Sizilien verlassen! Und vor ihm waren schon so viele gegangen, und

andere kamen jetzt übers Meer. Zu Tausenden. Er hatte in Pozzallo, beim Vorbeifahren dem Meer entlang, die am Strand aufgestellten Flüchtlingsboote gesehen, alte, lädierte, rostige Boote, wie aufgehängte verwesende Schwertfische, vorderhand beschlagnahmt und hinter Drahtzäunen abgesperrt. Und längst trafen sie aus Libyen nur noch in Schlauchbooten ein, neun Meter lang und ein Meter fünfzig breit, hatte ihm jemand von der Küstenwache erzählt, darin bis zu hundertzwanzig Menschen. Stehend. [...] So rasch stieg er die Holzleiter hinunter, daß sie zu schwanken begann, im letzten Drittel angekommen, sprang er mit einem Satz in die Tiefe. Hinter ihm krachte die Leiter auf dem Marmorboden des Mittelschiffs. Er wandte sich mit keinem Blick nach ihr um und eilte ins Freie. Auf der Domverwaltung riß er die Tür auf und schleuderte dem schläfrig hochblickenden Beamten ins Gesicht, das war die letzte Rosette für Enna! Es gibt so viel anderes zu tun. (SG 103–105)

Er verzichtete also auf seine bisherige Arbeit als Kunstrestaurator in den Kirchen, um den Menschen zu dienen, sie zu bewirten. Zu diesem Zweck erwarb er in der Schweiz eine verfallene Renaissancevilla, in der er sich einer doppelten Beschäftigung widmet: offiziell als Leiter eines Wirtshauses, inoffiziell als Künstler, der ein baufälliges historisches Gebäude wieder zum Ansehen bringt. So scheint der Wirt ein Restaurator im mehrfachen Sinn zu sein, denn er kümmert sich nicht nur um alte Häuser und die Aufbewahrung des Tradierten, sondern vor allem um eine Wiederherstellung des Lebens seiner Mitmenschen. In seinem Wirtshaus hat er Serafina eingestellt und in der Villa ein Zimmer für die Ich-Erzählerin hergerichtet, in dem sie mit dem Kind übernachten konnte, wenn die Lage bei ihr zu Hause zu gefährlich war. Zugleich wandte er sich in Modica an die Stadtverwaltung mit der Bitte, die in der Stadt leerstehenden Häuser den Migranten zur Verfügung zu stellen. Er erzählte aber der Ich-Erzählerin, dass dies kein einfaches Unterfangen war. Nachdem er nämlich in Modica die Erlaubnis für den legalen Aufenthalt und die Beschäftigung für drei Personen bekommen und in ein unbewohntes Nachbarhaus drei junge Männer gebracht hatte, denen er nur mit größter Mühe klarmachte, „daß er ein Dach über dem Kopf, Arbeit und Essen für sie hatte“ (SG 144), flüchteten diese ängstlich, sobald sie die Anschläge an der Tür mit der Information, dass die Wohnungen frei sind, gesehen haben. Offensichtlich hielten sie diese Anschläge für Todesanzeigen, was sie in Panik versetzte. Sowohl in den Augen dieser Männer als auch in den Augen einer Frau, die er – in einen Perserteppich eingewickelt – vor der Tür des Hauses seiner Mutter vorfand und ihr eine warme Unterkunft in der Pergola und Essen anbot – sah der Wirt Angst und Misstrauen, aber auch etwas wie „Verschlossenheit, Ungeduld, Widerstand?“ (SG 144). So hat auch diese Frau, die vermutlich lungenkrank war und physisch misshandelt wurde, in der Nacht die ihr angebotene Unterkunft heimlich verlassen. Und doch lohnten sich die Bemühungen des Wirtes, denn nach sechs Monaten kam der jüngste der drei Männer zurück – mit einer Übersetzungs-App in seinem Handy. Der Wirt

fand ihn in einem Abfallsack vor der Nachbartür, und jetzt war der Junge bereit, ihm zu vertrauen:

Er hatte den Jungen an den eingeschlagenen Zähnen, dem verfilzten Kraushaar und dem eigentümlich intensiven Blick wiedererkannt. [...] Er mußte gehörlos sein. [...] Zusammen gingen sie in die Unterstadt [...], vom Wirt fiel wie eine Lähmung ab, der Junge war zurückgekehrt! [...] der Wirt sah das Aufblitzen von Verwegenheit und Freude in den dunklen Augen unter dem Kraushaar, [...] und der Wirt wurde von der Zuversicht im Gesicht des Jungen erfüllt. Leben würde wieder in das ausgestorbene Nachbarhaus einziehen. Fremdes, unvertrautes Leben. Das Modica seiner Mutter gehörte der Vergangenheit an, neue Schmerzen, Irritationen und Glück würden die Gassen erfüllen. Zukunft. (SG 169–170)

Der Kunstrestaurator versuchte also auch, seine fast ausgestorbene Heimatstadt wiederzubeleben, aber ebenso das Leben der Flüchtlinge aus Afrika neugestalten zu helfen. Ihr tragisches Schicksal bekümmerte ihn sehr, häufig erzählte er der Ich-Erzählerin und Serafina, was er bei seinen Aufenthalten auf Sizilien gesehen und gehört hat:

Alles kommt vom Meer her, sagen die Sizilianer, Leben und Tod, und als Küstenbewohner, meinte der Wirt einmal, hätten sie jene unvoreingenommene Neugier allem gegenüber bewahrt, das übers Wasser zu ihnen gelange, eine erfinderische Wachheit, mit entstehendem Chaos, durchaus auch eigennützig, umzugehen. Tausendfüßler! Tausendfüßler! hätten die Kinder von Pozzallo jeweils gerufen, wenn auf dem Meer ein Schlauchboot mit Migranten auftauchte, und seien hinunter an den Strand gerannt, die Tausendfüßler kommen! Der Wirt hatte zuerst überhaupt nicht begriffen, wie die Kinder dazu kamen, solches in die Gegend hinauszujohlen, bis er in einer diesigen Nacht allein am Meer stand, als die Küstenwache mit ihren Scheinwerfern ein sich näherndes, vollbesetztes Schlauchboot beleuchtete. Rittlings saßen die Migranten auf den aufgeblasenen Außenseiten, ein Bein neben dem anderen baumelte ins Wasser, und auf diesen Seitenwülsten von hellem Gummi zeichnete sich jedes Bein überscharf ab, Turnschuhe, Stiefel, nackte Füße. Durch den Wellengang waren die Beinreihen, mochten sich die Migranten auch noch so aneinander festklammern, in beständiger zuckender Bewegung. Die Kinder hatten genau hingesehen. (SG 41–42)

Der Wirt war Augenzeuge der Ankunft vieler Migranten aus Afrika und berichtete unter anderem, wie die Angekommenen bei den strengen Prozeduren, die sie durchmachen müssen, von ihren letzten, sie an ihre bisherige Welt erinnernden Sachen enteignet wurden. Das bedeutet für sie zusätzliche Schmerzen, es ist so, als wären sie ihrer Identität beraubt:

Auf der Insel Lesbos türmten sich Kleiderhaufen, deren Herkunft nicht mehr lesbar ist und die niemandem mehr Vermächtnis sein können. Verschmutzte, durchnäßte, verkotete Kleider. Darüber geworfen die orangen Schwimmwesten, den Abfallberg signalisierend. Wenn ein frostiger Wind auf Lesbos weht, ereignet sich manchmal ein seltsamer Moment. Die Ankommenden aus dem Meer werden in goldfarbene Thermofolien eingeschlagen, und für kurze Zeit stehen sie dann wie mit einer unbekanntem Königswürde bekleidet am fremden Ufer. Aber schon muß fast alles auf den

Müllhalden zurückgelassen werden, die Kontrollen drängen, man klammert sich an ein Handy, eine Armbanduhr, eine Daunenjacke. (SG 112)

Im Roman werden die Flüchtlinge auch als unbekannte, im Mittelmeer Verunglückte gewürdigt, so etwa, wenn der Wirt erzählte, „daß vor der Insel Lesbos ein Boot mit Flüchtlingen gesunken sei, das nur entdeckt wurde, weil eine schwarze Frauenperücke auf den Wellen trieb“ (SG 130).

Nun erweist sich aber, dass immer mehr Flüchtlinge auch ins Leventina Tal kommen, das übrigens schon seit langem nicht mehr homogen ist, denn in der lokalen Gesellschaft gibt es mehrere Migranten aus verschiedenen europäischen Ländern – aus Italien, Portugal oder aus den Balkan-Ländern. Sie sind in dem Dorf schon länger ansässig und haben sich gut assimiliert, gemeinsame Erlebnisse haben ihre Integration vertieft. Doch jetzt kommen immer mehr dunkelhäutige Menschen aus Afrika bzw. aus dem Nahen Osten, was Serafina ziemlich nüchtern pointiert: „[...] es nützt nichts mehr, sie wegzudenken, sie sind da“ (SG 84). Sie hat Mitleid mit ihnen, sieht ihre Not und Hilfsbedürftigkeit und versucht, ihnen zu helfen. Die Ich-Erzählerin erinnert sich daran, dass auch sie selbst, als sie noch in dem Dorf lebte, mehrmals dunkelhäutige Menschen oder Menschengruppen auf den Märkten oder den Straßen gesehen hat: sie sind meistens obdachlos, hungernd und durstend, ungepflegt, manchmal von erlebten Gewaltakten gezeichnet. Als sie sich aber jetzt – nach ihrer Rückkehr zu Orions Beisetzung – in die Renaissancevilla begibt, entdeckt sie, dass sich hier an diversen Orten, so z. B. in der Gartenloggia, kleinere oder größere Migrantengruppen aufhalten, bis sie schließlich eine große Menschenmenge im Garten erschreckt:

Mir stockt der Atem. Der ganze Garten ist voller schlafender Gestalten! Sie liegen halb übereinander unter den Ginstersträuchern, zusammengedrängt in den niederen Buchsronzellen, ausgestreckt zwischen den Töpfen mit den Zitronenbäumchen. Sind denn so viele Häßliche durch die Schlucht heraufgekommen? (SG 97)

Bezeichnenderweise sind die Flüchtlinge als die sog. ‚Hässlichen‘ verkleidet, weil es gerade die Fasnacht ist und sie unter dieser Verkleidung ihre dunkle Hautfarbe verstecken können. Außerdem können sie als ‚Hässliche‘ darauf hoffen, um Mitternacht an einem üppigen Festessen teilnehmen zu dürfen. Und das bedeutet, dass sie gelernt haben, von dem lokalen Brauchtum einen Nutzen für sich zu ziehen.

Denn dem lokalen Brauch nach wird zur Fasnacht eine beinahe theatrale Aufführung inszeniert, bei der die als die ‚Schönen‘ und die ‚Hässlichen‘ verkleideten Teilnehmer zu Trommelklängen tanzen und von Wirtshaus zu Wirtshaus gehen, um gegen Mitternacht gemeinsam heißen Risotto zu essen (vgl. u. a. SG 21–27, 42–43, 78–79). Zuerst werden die Zuschauer mit den Gestalten der narzisstischen und höfisch stilisierten ‚Schönen‘ mit

exotischen Masken konfrontiert, zu denen die Ich-Erzählerin verrät, dass von ihnen „im Tal behauptet wurde, Auswanderer früherer Jahrhunderte hätten sie in Peru gesehen und nach ihrer Heimkehr imitiert“ (SG 79). Ihren Auftritt unterbrechen aber bald mit lauten Kuhglocken die ‚Hässlichen‘ – ungezähmte Geschöpfe in tierischer Verkleidung und mit wildem Benehmen, die dem griechischen Satyr oder dem römischen Faun ähneln. Es ist nicht eindeutig klar, was diese ‚Schönen‘ und ‚Hässlichen‘ eigentlich symbolisieren – die Ich-Erzählerin sinniert über die ‚Hässlichen‘ wie folgt: „[...] es sind die ältesten Gestalten der Fasnacht, ihre Herkunft liegt im Dunkel. Erinnern sie an die ersten Einwohner, die einst in diese dicht bewaldeten Bergtäler vorstießen, die Bäume fällten und das Land in Besitz nahmen?“ (SG 83). Daniel Annen erwähnt noch einen anderen alten Volksglauben, der bis heute lebendig bleibt, dass nämlich in den fasnächtlichen Maskenspielen die Toten ins Leben zurückinszeniert werden.²² Dies findet eine Bestätigung in Leuteneggers Roman, in dem darauf hingewiesen wird, dass die Einheimischen eine Art Ehrfurcht gegenüber den ‚Hässlichen‘ empfinden, weil sie diese an ihre ausgewanderten Familienmitglieder gemahnen:

Freudig hatte man sie in jener Mitternachtsstunde immer begrüßt, als kehrten in den abgerissenen Gestalten die verstorbenen oder verschollenen Auswanderer zurück. Keine Familie im Tal, die nicht einen Emigranten zu den ihrigen zählte. Als Maurer, Steinhauer, Stukkateure schwärmten sie in alle Teile Europas und bis nach Übersee aus. Einige tauchten regelmäßig in den ersten Dezembertagen wieder auf und blieben bis zum letzten Fasnachtsball, andere verschwanden spurlos. (SG 23–24)

So wie einst – insbesondere zu Beginn des 20. Jahrhunderts – die Schweizer in die Welt zogen, um ihren Traum von einem besseren Leben zu verwirklichen, so kommen also jetzt – zu Beginn des 21. Jahrhunderts – die Emigranten aus Afrika, um in der Schweiz nach ihrem Glück zu suchen. Dass sie sich ausgerechnet als ‚Hässliche‘ verkleiden, hat zwar einen praktischen Sinn, bekommt jedoch zugleich eine symbolische Bedeutung, denn es veranschaulicht ausdrucksvoll, dass Menschen zu allen Zeiten und aus allen Orten vor Unterschiedlichem flüchteten – immer in der Hoffnung auf Befreiung, wie darüber einmal die Ich-Erzählerin – ebenfalls eine Entflohene – reflektiert:

Diese Angst im Zusammensein, dieses immer und überall lauernde Unerwartete, ich war ihm nicht gewachsen. Was mich einmal begeistert hatte, bedrohte mich nun. Verwirrt über mich selbst, hörte ich nur noch auf eine Stimme in mir, älter als mein eigenes Leben, ungerecht und ungestüm: die Freiheit. Diese wilde Kraft, ebenso blind wie sehend, zu ent-

²² Vgl. Annen, „Vom Heiligen Michael zum unflätigen Narrentanz,“ 223. Zu einer genaueren Charakteristik der fasnächtlichen Bräuche in Schwyz, woher Gertrud Leutenegger stammt, siehe die Beschreibungen ihres Landsmanns Daniel Annen in Annen, „Vom Heiligen Michael zum unflätigen Narrentanz,“ 219–224.

kommen. Schon in längst versunkenen Epochen hat sie Völker auf die Wanderung getrieben, fort von Gewalt, ausgetrockneter Erde, Hunger und Krieg. (SG 41)

Die Angst und das Verlangen nach einer Befreiung von ihr sind ja doch instinktiv. Man muss aber diese Angst in sich überwinden und sich auf das Neue und Ungewisse öffnen, das ein besseres Leben bringen kann. So haben es einst die Schweizer Emigranten getan und so tun es heute die Migranten aus Afrika oder aus dem Nahen Osten. Daher sollen wir sie nicht als unerwünschte Eindringlinge betrachten und ablehnen, sondern sie bei ihrer Suche unterstützen, wie dies in Leuteneggers Roman der Wirt und Serafina tun. Und so berichtete Serafina der Ich-Erzählerin in einem Telefongespräch, wie ungewöhnlich das letzte Mitternachtsmahl verlief, als dazu übermäßig viele ‚Hässliche‘ gekommen sind, die auch ungewöhnlich stumm und zurückhaltend blieben und statt wie immer „sich grob und unflätig zu benehmen“, „gierig, unverzüglich zu essen“ (SG 24) begannen. Als einige der Gäste unter den schmutzigen Gummihandschuhen „die dunkle Hautfarbe ihres Tischnachbarn“ (SG 25) bemerkten, wurde es still im Saal, und in manchen „Augen stand ein Wissen, das langsam alle im Saal erfaßte, unaufhaltsam und abänderlich. Unter den Verkleideten mußten Flüchtlinge und Migranten sein, nicht aus der Vergangenheit und nicht aus dem Totenreich, sondern aus der nahen Umgebung, und saßen, als hätten sie immer dazugehört, mit ihnen beim Mitternachtsmahl“ (SG 26). In dieser Situation reagierte jedoch Serafina großartig und witzig zugleich:

[...] als alle nur noch auf das verhalten gierige Essen der Häßlichen starrten, die sich in so befremdend großer Anzahl um den Tisch drängten, hatte sie die beklommene Stille nicht länger ertragen. Serafina stand auf, ergriff eines der halbvollen Schnapsgläser, streckte es hoch in die Luft und rief: Je später der Abend, desto schöner die Gäste! Das war mit Blick auf die abgerissenen Gestalten nicht ohne Komik. Einige im Saal lachten laut auf, das Schweigen war gebrochen, und man rückte am Tisch nun doch etwas enger zusammen. (SG 139–140)

Mit dieser Toast-Formulierung brach also Serafina die unfreundliche Stille und verlieh den unerwünschten Fremden den Status von willkommenen Gästen. Dass eine Paraphrase ihres Willkommenstoasts den Titel des Romans *Späte Gäste* bildet, verweist darauf, dass es Leutenegger in ihrem Werk nicht nur um eine persönliche Auseinandersetzung mit traumatischen Erlebnissen aus ihrem eigenen Leben ging, sondern dass ihr literarisches Anliegen vor allem auf die schwierige Situation aller Flüchtlinge zu allen Zeiten gerichtet war. Sie wollte also mit diesem Roman ihre Leser auf ein höchst aktuelles Problem aufmerksam machen und zugleich verdeutlichen, dass die Flucht häufig lebensrettend sein kann, dass jedem Menschen das Recht zustehen sollte, sein Leben neu zu gestalten – dass also jeder Geflüchtete es verdient, von der neuen Gesellschaft freundlich aufgenommen zu werden. In

dieser Hinsicht erscheint somit das Werk *Späte Gäste* nicht nur als ein Roman über die Flucht, sondern auch ein Willkommensbuch.

Der Mythos von Orpheus und die Aufforderung, nicht zurückzuschauen

Im Mittelpunkt des Romans stehen immer wieder die schmerzhaften Erinnerungen der Ich-Erzählerin an die Flucht, die einerseits mit Reflexionen über verschiedene Migrationen einst und jetzt und andererseits bezeichnenderweise auch immer wieder mit dem Orpheus-Mythos parallelisiert werden. Sie erinnert sich an die herzbrechende Angst vor der Flucht und an einen Traum, der sie kurz davor quälte. In diesem Traum sah sie das Meer mit sich bedrohlich türmenden dunklen Wellen und dann einen Autounfall, den sie auf der Flucht durch den Gotthardpass mit dem Kind erlebte: „[...] in der Tiefe sehe ich das Kind und mich in unserem alten Toyota sitzen, eine Seite ist völlig ausgebrannt, wir sitzen ruhig in der übriggebliebenen Hälfte wie in einer offenen Muschel“ (SG 103). Trotz der Angst, die sie vor der Flucht empfand, ahnte sie also im Unterbewusstsein, dass diese Flucht lebensrettend war.

Bei der Flucht halfen ihr ihre Freunde – Serafina, die ihr in jeder Not beistand, und der Wirt, der ihr bisher in seiner Villa einen sicheren Zufluchtsort vor Orions alkoholisierten Wutanfällen garantierte. Sie begleiteten sie auch in jenem entscheidenden Moment, als sie das Auto besteigen und die ihr so teuren Menschen verlassen musste:

Am Eingang des Dorfes stehen Serafina und der Wirt. Sie beschwören mich und das Kind, sofort wieder in den Wagen zu steigen und weiterzufahren. Nordwärts! Und das Einpacken, das Aufräumen, der Abschied? fragte ich fassungslos. Es gibt keine einzige Umzugsschachtel mehr vor der Wohnungstür, sagte Serafina, und Orion schläft wie ein Toter. [...] Das Kind schlingt wortlos die Arme um Serafina. Noch einmal hebt sie es hoch auf in die Luft und lacht unter Tränen. Gehen Sie! drängt der Wirt, es wird sonst spät für die Paßüberfahrt. Wir werden uns um das Einpacken kümmern. [...] Serafina und der Wirt stehen immer noch am Eingang des Dorfes. Sind sie meine Hadeswächter? (SG 131–132)

Auffällig ist hier die Bezeichnung der Freunde als „Hadeswächter“, die einerseits zwar so interpretiert werden könnte, dass der herzerreißende Abschied ihr das endgültige Ende des bisherigen Lebens, beinahe einen Abgang in die Unterwelt bedeutete, andererseits aber – in Anknüpfung an das im Roman häufig wiederkehrende Orpheus-Motiv – gerade als dessen Gegenteil zu deuten wäre: Wie Orpheus bekam sie die Chance, die Welt des Hades zu verlassen, um mit Eurydike ein neues Leben zu beginnen. Diese Interpretation

bestätigt die Beschreibung der Fahrt über den Gotthardpass mit einer deutlichen Anspielung auf Orpheus:

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)

Unmissverständlich identifiziert sich hier die Ich-Erzählerin mit Orpheus, während das Kind Eurydike gleichgestellt wird. Und wie in dem Mythos ist auch bei ihr die Liebe die eigentliche Antriebskraft, denn es ist eben die Liebe zu dem Kind, die sie zu diesem Schritt motivierte und sie in die Flucht trieb.

Der Orpheus-Mythos wird auch im Zusammenhang mit Orions Beisetzung aufgegriffen, denn der Roman mündet in die entscheidende Warnung, die an Orpheus gerichtet wurde und die nun von dem Wirt ausgesprochen wird: „Es ist Zeit, [...] die Glocken läuten schon. Aber schauen Sie nicht zurück!“ (SG 175). Mit diesen Worten warnt der Wirt die Ich-Erzählerin davor, in der Vergangenheit zu leben, denn sie soll vor allem an einen Neubeginn für sich selbst und für das Kind denken: Der frühere Lebensgefährte ist tot. Zurückschauen kann ihm nichts antun, aber es kann vielleicht das Leben der Frau – und damit auch das ihres Kindes – erbittern. In diesem Sinne interpretiert diesen Satz auch Daniel Annen, der zusätzlich auf dessen Doppeldeutigkeit verweist:

Der letzte Satz fällt, als die Totenglocken für Orion zu läuten beginnen, die Ich-Erzählerin also in die Kirche muss, um von ihrem ehemaligen Geliebten Abschied zu nehmen. Und dieser Satz lautet treffend: „Aber schauen Sie nicht zurück.“ Treffend ist er gerade in der Doppeldeutigkeit: Zurückschauen kann neben der wörtlichen Bedeutung auch heissen: Lassen Sie die Vergangenheit sein. Oder auf der mythischen: Es war Liebe im weltlichen Pilgerstand, sie zieht einen noch lange an. „Aber schauen Sie nicht zurück.“²³

Die Vergangenheit ist nicht mehr zu ändern, die Zukunft ist dagegen offen und sie lässt sich gestalten. Diesen Satz kann man auch auf die Flüchtlinge beziehen, die ja in diesem Roman von entscheidender Bedeutung sind, was bereits sein Titel andeutet. Im Moment der Flucht haben sie ein neues Leben gewagt, nun sollen sie daran denken, von dem früheren Leben endgültig Abschied zu nehmen. Allerdings haben viele für diese Entscheidung mit dem Leben bezahlen müssen. Nicht zufällig werden daher im Roman die tragischen Begebenheiten auf Lesbos, deren Ufer nicht alle Flüchtlinge lebendig erreichten, ausgerechnet mit dem Ende von Orpheus parallelisiert:

²³ Daniel Annen, „Der waghalsige Sprung in die Freiheit. Zu Gertrud Leuteneggers neuem Roman *Späte Gäste*,“ *Grüsse aus der Kantonsschule Kollegium Schwyz*, 2 (2020): 46.

Erschreckend leblos sind auch die aufgetürmten Schwimmwesten der übers Meer gekommenen Flüchtlinge auf der Insel Lesbos. Ein gigantischer Müllhaufen, alle Schwimmwesten von derselben orangen Farbe. Die zurückgelassenen verschlissenen Schuhe auf 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 53–54)

Der letzte Satz verweist eindeutig auf den schrecklichen Tod von Orpheus, der dem Mythos zufolge von Mänaden zerrissen wurde. Sein Kopf wurde dann mitsamt seiner Lyra in den Fluss Hebros geworfen und schwamm hinab in das Ägäische Meer, um schließlich auf der Insel Lesbos ans Land gespült zu werden. Auf diese Weise entsteht eine fast wortwörtliche Parallele zwischen dem Tod von Orpheus und dem Tod der Flüchtlinge an den italienischen Ufern, was Leuteneggers Roman entsprechend hervorhebt. Und diese Handhabung des Orpheus-Mythos von der Autorin korrespondiert mit einer wichtigen Bemerkung von Silvia Henke Dean, die sie in Bezug auf die Werke *Roma Pompea* und *Loredana* von Gertrud Leutenegger formuliert hat:

Insofern begegnen wir hier einer Mythisierung, die den Mythos ernst nimmt, und ihn, etwa im Sinne Giorgio Agambens, nicht als verborgene Wahrheit sieht, sondern als das, was sich der diskursiven Auseinandersetzung entzieht und dennoch oder gerade deshalb immer wiederkehrt. [...] eine Mythisierung, in welcher Geschichte und Schuld des Mythischen weiterleben [...].²⁴

Auch im Roman *Späte Gäste* ist der Orpheus-Mythos nicht nur eine alte und abgeschlossene Geschichte, sondern er ist hier und jetzt aktuell, so wie er auch stets im Leben der Protagonistin lebendig war. Wie Daniel Annen aber zurecht betont, kam der Gesang von Orpheus, der der Sage nach so schön war, „dass sich sogar die Bäume biegen, sich ihm entgegenneigen“, nicht „aus irgendeinem Zauberwort, es ist die Liebe zwischen den Menschen, die auch die orphische Musik ermöglicht“.²⁵ So verwundert es nicht, dass in Leuteneggers Roman mit dem bedeutenden Titel *Späte Gäste* angesichts der zurückgelassenen Schuhen und Schwimmwesten der Flüchtlinge Orpheus verstummt. Sobald es aber dem Wirt gelingt, wenigstens einem Flüchtling zu helfen, so ruft er erfreut aus: „Orpheus singt!“ (SG 167). Denn die eigentliche Antriebskraft zum Handeln bildet sowohl für die Ich-Erzählerin als auch für den Wirt und Seraphina die Liebe. Sie ist es, die jegliche Ängste überwindet, das Ungewisse akzeptiert und damit das Neue ermöglicht.

²⁴ Silvia Henke Dean, „Unruhe des ersehnten Horizontes‘. Narrative des Südens in der Prosa von Gertrud Leutenegger,“ in *Blick nach Süden. Literarische Italienbilder aus der deutschsprachigen Schweiz. Schweizer Texte*, hrsg. u. mit einer Einleitung v. Corinna Jäger-Trees, Hubert Thüring; redaktionelle Mitarbeit: Louanne Burkhardt (Zürich: Chronos, 2019), 286.

²⁵ Annen, „Der waghalsige Sprung in die Freiheit,“ 45–46.

References

- Annen, Daniel. "Der waghalsige Sprung in die Freiheit. Zu Gertrud Leuteneggers neuem Roman *Späte Gäste*." *Grüsse aus der Kantonsschule Kollegium Schwyz* 2 (2020): 43–46.
- Annen, Daniel. "Liebe als Flucht: Metaphorische und allegorische Sinnschichten in Gertrud Leuteneggers Roman *Späte Gäste* (2020)." *Colloquia Germanica Stetinensia* 32 (2023): 41–68. <https://doi.org/10.18276/cgs.2023.32-03>.
- Annen, Daniel. "Vom Heiligen Michael zum unflätigen Narrentanz. Meinrad Inglin und Gertrud Leutenegger im Kontext des Schwyzer Brauchtums." In *Tradition und Moderne in der Literatur der Schweiz im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Internationalen Konferenz zur deutschsprachigen Literatur der Schweiz. 26. bis 27. September 2007*, edited by Eve Pormeister, and Hans Graubner, 227–228. Tartu University Press, 2008 (Reihe: Humaniora: Germanistica 4).
- Henke Dean, Silvia. "'Unruhe des ersehnten Horizontes". Narrative des Südens in der Prosa von Gertrud Leutenegger." In *Blick nach Süden. Literarische Italienbilder aus der deutschsprachigen Schweiz. Schweizer Texte*, edited by Corinna Jäger-Trees, Hubert Thüning, 273–286. Zürich: Chronos, 2019.
- Kondrič Horvat, Vesna. *Der eigenen Utopie nachspüren: zur Prosa der deutschsprachigen Autorinnen in der Schweiz zwischen 1970 und 1990, dargestellt am Werk Gertrud Leuteneggers und Hanna Johansens*. Bern–Berlin–Bruxelles: Peter Lang, 2002.
- Leutenegger, Gertrud. *Pomona. Roman*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Leutenegger, Gertrud. *Späte Gäste. Roman*. Berlin: Suhrkamp, 2020.
- Pormeister, Eve. *Grenzgängerinnen. Gertrud Leutenegger und die schreibende Nonne Silja Walter aus der Schweiz*. Berlin: SAXA-Verlag, 2010.
- Schramke, Jürgen. *Zur Theorie des modernen Romans*. München: C. H. Beck, 1974.
- Schweikert, Ruth. "Verlorene Pläne der Weltordnung: Ruth Schweikert über das literarische Schaffen von Gertrud Leutenegger." In *Domino: Ein Schweizer Literatur-Reigen*, edited by Simone Meier, 11–15. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1998.
- Sośnicka, Dorota. *Den Rhythmus der Zeit einfangen: Erzählexperimente in der Deutschschweizer Gegenwartsliteratur unter besonderer Berücksichtigung der Werke von Otto F. Walter, Gerold Späth und Zsuzsanna Gahse*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.

Sośnicka, Dorota. *Wie handgewobene Teppiche: Die Prosawerke Gerhard Meiers*. Bern–Berlin–Bruxelles: Peter Lang, 1999.

Winter, Riki. “Gertrud Leutenegger.” In *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, edited by Heinz Ludwig Arnold. 31. Nlg. München: edition text + kritik, 1989.

Zwischenzeilen – Schriftstellerinnen der deutschen Schweiz. Reihe Dossier der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia. Zürich, Bern: Zytglogge, 1989.

„Angsträume der Ausgewanderten”: Flucht- und Angstmotive in Gertrud Leuteneggers Roman *Späte Gäste* (2020)

Abstract: In Gertrud Leuteneggers bisher letztem Roman *Späte Gäste* (2020) dreht sich alles – wie in vielen früheren Büchern – um das Thema der Liebe und des Todes. Gleichzeitig aber gelangen in den Vordergrund diverse Motive der Flucht und der Rettung des Lebens bzw. des Beginns eines neuen Lebens und die damit verbundenen Ängste und Befürchtungen. Zum einen ist somit dieser autobiografisch geprägte Roman eine Auseinandersetzung mit dem Tod des geliebten Menschen, vor dessen Gewalttätigkeit jedoch die namenlose Ich-Erzählerin fliehen musste, zum anderen macht er aber auf das höchst aktuelle Problem der gegenwärtigen Flüchtlingswellen aufmerksam. Vor dem Hintergrund einer kurzen Charakteristik der einzigartigen Erzählweise der mit vielen literarischen Auszeichnungen gewürdigten Schweizer Schriftstellerin konzentriert sich der Beitrag eben auf die in diesem Werk dominierenden Motive der Flucht und der Angst und interpretiert den Roman einerseits als ein ‚Abschiedsbuch‘, andererseits aber auch als ein ‚Willkommensbuch‘, in dem aufgezeigt wird, wie es notwendig ist, den Geflüchteten – im Titel des Romans als „späte Gäste“ paraphrasiert – die Chance auf einen Neuanfang zu gewähren. Eine wesentliche Rolle spielt dabei der Orpheus-Mythos mit der Warnung, nicht zurückzuschauen, auf den der Roman vielfach rekurriert. Auch diese Warnung steht somit im Fokus der Interpretation und wird auf die traumatischen Erfahrungen der Ich-Erzählerin wie auch auf die erschütternden Erlebnisse der in dem Werk vielfach dargestellten Figuren der Flüchtlinge beziehungsweise der Ausgewanderten bezogen.

Schlüsselwörter: Deutschschweizer Gegenwartsprosa, Gertrud Leuteneggers Poetik, Tod, Flucht, Auswanderung, Angst, Orpheus-Mythos

‘Koszmary uchodźców’: motywy ucieczki i lęku w powieści Gertrud Leutenegger *Späte Gäste* (2020)

Abstrakt: Ostatnia powieść Gertrud Leutenegger *Späte Gäste* [Późni goście] (2020) krąży wokół tematu miłości i śmierci – podobnie jak wiele jej wcześniejszych książek. Jednocześnie jednak na pierwszy plan wysuwają się różnorodne motywy ucieczki i ratowania życia lub rozpoczęcia nowego życia i związane z nimi strach i lęki. Ta powieść o zabarwieniu autobiograficznym jest pożegnaniem ze zmarłym ukochanym, przed którego agresją jednak bezimienna pierwszoosobowa narratorka musiała uciekać, lecz równocześnie zwraca szczególną uwagę

na niezwykle aktualny problem obecnych fal uchodźców. Na tle krótkiej charakterystyki wyjątkowego stylu narracyjnego szwajcarskiej pisarki, uhonorowanej licznymi nagrodami literackimi, artykuł skupia się na dominujących w analizowanym utworze motywach ucieczki i lęku, interpretując powieść – z jednej strony – jako pewnego rodzaju ‘księgę pożegnalną’, z drugiej strony – także jako ‘księgę powitalną’, która pokazuje, jak konieczne jest danie uchodźcom – sparafrazowanym w tytule powieści jako „późni goście” – szansy na nowy początek. Ważną rolę odgrywa tu przestroga z mitu o Orfeuszu, by nie oglądać się wstecz, do którego powieść wielokrotnie nawiązuje. Również to ostrzeżenie jest przedmiotem interpretacji zarówno w odniesieniu do traumatycznych doświadczeń pierwszoosobowej narratorki, jak i do wstrząsających przeżyć uchodźców i emigrantów, często pojawiających się w utworze.

Słowa kluczowe: współczesna niemieckojęzyczna proza szwajcarska, poetyka Gertrud Leutenegger, śmierć, ucieczka, emigracja, lęk, mit o Orfeuszu