

LOTHAR QUINKENSTEIN

Holocaust im Abendlicht. Zur Problematik von Erinnerung und Verdrängung in Hermann Lenz' erzählerischem Triptychon *Das doppelte Gesicht*

*Wer heut als Heinrich von Ofterdingen erwacht,
muss verschlafen haben.
(Walter Benjamin, Traumkitsch)*

Konserwatywny ton w twórczości Hermanna Lenza, swojego czasu powód marginalizacji autora w literaturze niemieckiej, traktuje się dzisiaj często jako opozycyjny gest wobec głównych tendencji literatury lat 60-tych i 70-tych. Owa poetyka Lenza, bez wątplenia inspirująca pod wieloma względami, zawiera jednak również niemałe niebezpieczeństwo. Nadmierny kult nostalgicznej pamięci rozmazuje fakty historyczne. Niniejszy artykuł pokazuje narratorski kamuflaż, który Lenzowi jest potrzebny, aby ratować swój mit Habsburga wobec zbrodni Holocaustu. Analiza opiera się na prozatorskim tryptyku *Das doppelte Gesicht* z 1949 r.

Der konservative Ton im Werk von Hermann Lenz, seinerzeit die Ursache für eine Marginalisierung des Autors innerhalb der deutschen Literatur, wird heute immer öfter als oppositionelle Geste angesehen, die sich den gängigen literarischen Tendenzen der 60er und 70er Jahre verweigert hat. Diese Poetik von Lenz, inspirierend in vielerlei Hinsicht, birgt jedoch zugleich eine ernste Gefahr. Der übersteigerte nostalgische Gedächtniskult führt zur Verwischung historischer Fakten. Der vorliegende Artikel möchte zeigen, welche erzählerischen Verhüllungsmanöver Lenz anwenden muss, um seinen Habsburg-Mythos vor den Verbrechen des Holocaust retten zu können. Grundlage der Analyse ist das Prosa-Triptychon *Das doppelte Gesicht* von 1949.

The conservative tone in the works of Hermann Lenz, which caused a marginalization of the author in German literature, is treated nowadays more and more as a sign of opposition to the main tendencies of literature in the sixties and seventies. The poetics of Lenz, without doubt inspiring in many ways, nevertheless contains a severe danger. The exaggerated cult of nostalgic memory is sweeping away historical facts. This paper

wants to show the disguise, which is necessary for Lenz to be able to protect his Habsburg-myth from the crimes of the Holocaust. The analysis is based on the triptych *Das doppelte Gesicht* published in 1949.

„Wer stehenbleibt, rückt weit vor in der Zeit“ – dieses Motto, das Hermann Lenz seinem Roman *Spiegelhütte* vorangestellt hat (LENZ 1962), skizziert einen Charakter, der eine Schlüsselfunktion für das Lenz'sche Werk besitzt. Es ist der Typus des Beobachters in selbstgewählter Außenseiterposition, dem es – mit den Worten Wasiks aus *Die Augen eines Dieners* – erstrebenswert erscheint, „wenn er sich heraushielt aus dem Lebensschlamm und nur zuschaute“ (LENZ 1976:20). Mit dieser Haltung, die in vielen Romanen wiederkehrt, entpuppen sich die Hauptfiguren bei Lenz als Variationen des großen Alter Ego-Entwurfs – als Geistesverwandte Eugen Rapps. Der Autokommentar, den Lenz in die Rapp-Romane eingestreut hat, bestätigt diese Vermutung. So heißt es beispielsweise in *Ein Fremdling*, dem fünften der Rapp-Romane, über Margot, die Protagonistin der Roman-Trilogie *Der innere Bezirk* (LENZ 1980): „Margot war eine wacklige Person (wie ein gewisser Eugen Rapp).“ (LENZ 1987: 481) Zuerst im Stuttgarter Stübli, später im Münchner Schreibrefugium, entwickelt Eugen Rapp die nicht teilnehmende Beobachtung zur Meisterschaft. Sein Weltbild gestaltet sich nach dem Muster des Gegensatzes zwischen der eigenen Verletzlichkeit und einer gefühllos dickhäutigen Gegenwart, der jede feinere Schwingung fremd ist. Das erzählerische Missverhältnis, das daraus resultiert, sticht ins Auge. Ausführlich und bis in die kleinsten Verästelungen präzise registriert Lenz die Seelenregungen der sensiblen Personen, während er den Repräsentanten der beargwöhnten Gegenwart nur einen mageren Stimmumfang zugesteht. So gerät, was im Namen von Feinsinn und Differenzierung sprechen möchte, seinerseits zur Schablone, indem es den zart Besaiteten alle Mühe angedeihen lässt, deren ‚Gegner‘ jedoch ausführlicher Rede nicht für wert erachtet.

Die folgenden Überlegungen möchten diese Konstruktion im Hinblick auf das Geschichtsbild befragen, das dieser Geringschätzung der Gegenwart zugrunde liegt bzw. ihr entspringt. Als Grundlage dienen die drei Erzählungen des Bandes *Das doppelte Gesicht* (LENZ 1978). Die Wahl fiel deshalb auf diese Texte, weil sie zum einen – erstmals erschienen sie 1949 – zeitlich nahe an der für Lenz traumatischen Erfahrung des Zweiten Weltkrieges liegen, und zum anderen, weil die – rückblickende – Kritik die Bedeutung dieser Erzählungen als einer frühen Auseinandersetzung mit den nationalsozialistischen Verbrechen hervorhebt. MANFRED DURZAK (1996:118) nennt *Das nächtliche Aquarium*, die erste der drei Erzählungen, „eines der frühesten Beispiele einer Literatur der Shoah im deutschsprachigen Schrifttum der Nachkriegszeit.“ Weiterhin

aufschlussreich ist eine Formulierung HEINZ SCHUMACHERS (1996:55), die sich ebenfalls auf *Das nächtliche Aquarium* bezieht: „Und vielleicht stellt die Tatsache, daß, von wenigen kürzeren Stellungnahmen abgesehen, dieser Erzählung von Hermann Lenz die ihr [...] angemessene Rezeption versagt blieb, einen weiteren Aspekt bundesrepublikanischer Verdrängungsleistung dar.“

Ehe die Texte des Triptychons im Einzelnen zur Sprache kommen, soll das Wunschkonstrukt eines abseits der Zeitläufe gelebten Lebens in einigen Facetten illustriert werden, da von hier aus Voraussetzungen und Konsequenzen des Lenz'schen Geschichtsbildes verständlich werden. Sein wesentliches Merkmal ist eine kategorische, mitunter an gnostischen Starrsinn grenzende Ablehnung des Heutigen. „Abseitiges war gut und richtig; es lohnte das Anschauen.“, heißt es im sechsten Eugen-Rapp-Roman *Der Wanderer* (LENZ 1988:68). Als ideale Landschaft, die dieser Form der geistigen Einkehr entspricht, hat Eugen Rapp sich den Bayerischen Wald erkoren. Neben der Möglichkeit, in diesen Gefilden Anschluss an die Literatur des 19. Jhd.s zu finden, bietet die für Attraktionstouristen eher langweilige Region zudem den Bonus heroischen Einzelgängertums, das dem um Anerkennung ringenden Autor Eugen Rapp in denkbar schöner Ambivalenz entgegenkommt: „Vielleicht war alles, was er jetzt bemerkte, des Spottes würdig; denn er hatte sich in den hintersten Bayerischen Wald begeben, und das war jetzt für viele Leute lächerlich (aber freuen tut's dich trotzdem). Dem Zeitgeschmack entspricht es nicht.“ (LENZ 1988:252f.) Die Beschäftigung mit „Abseitigem“ – „In altem Zeug krusteln, Schaufenster von Antiquitätenläden anschauen, das war nach Eugens Sinn.“ (LENZ 1987:332) – konzentriert sich auf die Suche nach vermeintlichen Gucklöchern in eine bessere Zeit.¹ Dass individuelle Utopien, Verweigerungs-

¹ Hierzu auch eine Briefstelle: „[...] ich sinke immer tiefer ins Abseitige, Scurrile, Konservative zurück. Unter Hofräten und brüchigen Prinzessinnen, unter Halbwelt-Damen und verschrobenen Müßiggängern, die sich den Müßiggang leisten können, weil sie Geld haben, hätte ich mich wohlgefühlt. So bin ich in einer Zeit, da die Musterschüler, die Schulmeister und hartgeboxten Literatur-Funktionäre herrschen, fehl am Platz und finde nirgends den Honig, der mich nähren könnte.“ (Brief an Paul Celan, 11.8.1958; zit. nach WIEDEMANN 2001:106) Die Ablehnungshaltung ist verständlich als Reaktion auf erlittene Enttäuschungen und Verletzungen, irritierend allerdings wirkt sie, wenn sie das unermüdlich beschworene Vorbild altherwürdiger Noblesse fahren lässt: „Stampfen wir sie alle in den Abfalleimer, lassen wir sie von der Müllabfuhr wegtransportieren oder blasen sie wie eine Handvoll Asche in den Wind.“ (Brief an Paul Celan, 25.3.1959; zit. nach WIEDEMANN 2001:113) In ähnlichem Tonfall gehalten ist die nichts anderes als Vernichtung phantasierende verbale Aggression anlässlich der von Claire Goll losgetretenen Plagiataffäre (WIEDEMANN 2001:139f.).

gesten und Traumrefugien zum kleinen Einmaleins jeder Kunst gehören, versteht sich von selbst. Ohne Eigensinn ist Kreativität nicht denkbar. Derselbe Eigensinn aber, und das scheint symptomatisch für manche Texte von Lenz zu sein, kann der Einsicht im Wege stehen. Auch Erkenntnis zählt schließlich zu den Anliegen der Kunst, und die Beharrlichkeit, mit der Lenz über historische Fakten hinweg auf den Fluchtpunkt einer literarischen Eschatologie hinarbeitet, ist ihr alles andere als förderlich. Insofern wäre das Urteil von Rainer Moritz, das in der Prosa von Lenz eine „in nachhaltiger Weise [geführte] Auseinandersetzung mit der Erinnerung“ sieht (LENZ 2002:302), mit einem Fragezeichen zu versehen. Offen bleibt in dieser Bewertung nämlich, inwieweit eine Erinnerung, der die Aufhebung der Geschichte als Ideal vorschwebt, nicht ihr Erinnerungspotential schon Preis gegeben hat.

Die Skepsis gegenüber der eigenen Gegenwart, die rückwärts Ausschau hält nach Linderung, folgt der Erzählung von Adam und Eva beziehungsweise dem Mythos von den vier Zeitaltern, deren Abfolge einem fortschreitenden Niedergang unterliegt. Sein persönliches ‚Goldenes Zeitalter‘ entdeckt Lenz in der habsburgischen Jahrhundertwende:

Die k. und k. Monarchie schien zum letztenmal eine Kultureinheit zu umschließen, die gerade noch zusammenhielt. Ihr äußeres Erscheinungsbild mit von Benzinasen kaum bläulichen Straßen, mit einer Kleidermode, die elegant wirkte (gibt es das eigentlich heute noch?), und bunten Uniformen: dies alles fügte sich zu einem hellen Bild zusammen, das nach dem Ersten Weltkrieg ausbleichte. Und vielleicht wurden von nun an auch die Menschen grauer. (LENZ 1986:96)

Die an sich schon erhabene Aura Habsburgs erfährt eine zusätzliche Wertsteigerung durch die Verbindung mit Marc Aurel, der als einer der wichtigsten geistigen Väter von Lenz gelten darf. Was der Zufall räumlicher Nähe gestattet – Carnuntum und Wien –, gestaltet Lenz als Überblendung der Herrscherfiguren Marc Aurel und Franz Joseph I. Daraus geht, ganz im Sinne des Stoizismus Marc Aurels, eine Kaiser-Ikone hervor, die, jeglichem Herrschen abhold, jenseits der Geschichte erstrahlt. Von hier aus ist es bis zur postulierten „österreichische[n] Geschichtspause“ (LENZ 1986:67) nur noch ein kleiner Schritt. Was der Glättung historischen Ungemachs dienen soll, enthält den mehrfach geschürzten Knoten des Widerspruchs. Manifestationen einer Macht, die zuletzt zustande kamen durch stoische Zurückhaltung, werden zum Inbild befriedeter Geschichte umgebogen. Deren konkreter Verlauf wiederum wird schlicht ignoriert. Es lohnt sich, an dieser Stelle einen Blick auf das Werk eines Autors zu werfen, der ein Jahr jünger war als Lenz – Jean Améry. Sein Roman *Die Schiffbrüchigen* (AMÉRY 2007) entstand exakt in jener Zeit (1934/1935), in der für Lenz die „österreichische Geschichtspause“ zum Rettungsanker wurde

(LENZ 1986). Amérys Held – auch er übrigens ein Eugen – hätte sicherlich manch literarisch inspiriertes Gespräch mit Eugen Rapp führen können, doch wären sie, was die Einschätzung Österreichs in den 30er Jahren des 20. Jhd.s betrifft, kaum zu einer Verständigung gelangt. Bei aller stifterschen „Waldbegeisterung“, die *Die Schiffbrüchigen* durchaus enthalten – im Kapitel *Kirchleiten* etwa (AMÉRY 2007:184-204) –, gibt Améry seiner Hauptfigur die klare Erkenntnis mit, dass die Möglichkeit einer Abwehr des heraufziehenden Unheils vermittels sepiafarbener Nostalgiebildchen ein frommes Hirngespinnst ist²:

Eugen hatte aber längst eingesehen, daß seine Beziehung zum Verlorenen nur noch eine sentimentale war. Waren doch alle Gedanken daran verknüpft mit Erinnerungen an Mutter, die Kindheit, das Land und die heiteren, tennisspielenden großen Cousins, die nun die Frauen abgebauter Buchhalter waren und gar nicht mehr Tennis spielten. Aber auch Erinnerungen an Zeiten, die er noch nicht erlebt hatte, hingen daran. An jene von ihm hoffnungslos und lächerlicher Weise geliebte Zeit der Jahrhundertwende, die er aus den Büchern Hofmannsthals, aus den Bildern der Impressionisten zu kennen glaubte. [...] Sein Verstand aber wußte ehrlich und kalt, daß von dort nichts mehr zu hoffen war, daß jener Rechenfehler unkorrigiert bleiben mußte. (AMÉRY 2007:14f.)

In der kritischen Selbstbefragung weiß Eugen Althager zu trennen zwischen den eigenen emotionalen Bedürfnissen und den historischen Fakten; er hütet sich, aus dem gefühlten Wert einer Erinnerung ein absolutes Urteil über die erinnerte Zeit abzuleiten. Derartige Distanzierungen finden sich bei Eugen Rapp lediglich in Ansätzen:

Du würdest dich am liebsten aus deiner Zeit wegstellen, fändest aber wahrscheinlich keine, in der du dich heimisch fühlst. Obwohl natürlich die Jahrhundertwende und die Zeit des Fürsten Metternich sich besser angelassen hätte als diese Epoche da ... Aber wahrscheinlich machst du dir was vor ... Und er erinnerte sich an Geschichten, die um 1830 oder 1850 aufgeschrieben worden waren. Wenn du danach die Zeit beurteilst, kannst du sagen: damals war es schöner [...]. (LENZ 1990:25)

Unübersehbar dominant neben dem verhalten kritischen Zugeständnis bleibt das Bedürfnis, die beunruhigende Vielfalt der Geschichte mit immer demselben Wunschbild zu übertünchen. Besonders problematisch erscheint dieses Verfahren dort, wo es gegen ein besseres Wissen eingesetzt wird, das – anders

² Zur Auseinandersetzung Jean Amérys mit seiner eigenen Person – dem jugendlichen „Waldgänger“ von einst, der sich mit Eugen Rapp wahrscheinlich besser verstanden hätte als Eugen Althager –, vgl. *Unmeisterliche Wanderjahre* (AMÉRY 1985: 9-32); dazu auch die ersten Kapitel der Jean Améry-Biographie von IRENE HEIDELBERGER-LEONARD (2004:11-45).

als beim literarisch vermittelten 19. Jahrhundert – der eigenen Erfahrung entspringt: in Bezug auf die Zeit des Dritten Reiches. Welche erzählerischen Manöver vollzogen werden müssen, um die „österreichische Geschichtspause“ vor dem Einbruch geschichtlicher Wahrheit bewahren zu können, soll nun am Beispiel des Triptychons *Das doppelte Gesicht* gezeigt werden.

Für das erste Stück des Buches, *Das nächtliche Aquarium*, wählte Lenz eine Szenerie des Surrealen. Die Figuren bewegen sich durch ein von Brand und Zerstörung gezeichnetes Wien, die Gestalten, denen sie begegnen, muten an wie Phantome ihres eigenen Unbewussten. Maßgeblich getragen wird die Atmosphäre des Traumhaften durch den Illusionisten Alexander Valtamare, der „nach siebenjähriger Abwesenheit“ (LENZ 1978:9) im Exil nach Wien zurückgekehrt ist, um seinen Bruder Daniel zu suchen. Auf dem Irrweg durch die Stadt, die wie eine „großzügig angelegte Konservierungs- und Pflegestätte der Vergangenheit anmutet“ (LENZ 1978:24), wird Valtamare ständig mit seiner eigenen Vergangenheit konfrontiert, mit seiner Schuld, die darin besteht, dass er „Menschen wie Puppen behandelt“ hat (LENZ 1978:58).³ Dem Erfolg seiner Auftritte, die das Publikum mit der „Verwirklichung und Sichtbarmachung verborgener Empfindungen“ (LENZ 1978:17) in Erstaunen versetzen, steht die Angst gegenüber, „Opfer [der] eigenen illusionistischen Verführungen geworden“ zu sein (LENZ 1978:26). Die Zeugnisse aus der Vergangenheit, die Valtamares Inspiration dienen, sind erkennbar als Versatzstücke des Lenz'schen Privatmuseums. Insofern spricht der Illusionist sicherlich ein Stück weit auch die Skepsis des Autors bezüglich der surrealistisch verfremdeten Darstellung aus. Ob die Selbstreflexion jedoch als überzeugende Stimme gelten darf, muss dahingestellt bleiben. Spätestens wenn Lenz den Holocaust in den phantastischen Ton miteinbezieht, zeigt sich die Fragwürdigkeit des Konzepts. „Die Fahrt nach Auswiczim wagen [...], in die Verwandlungskammer“ (LENZ 1978:88), rufen die Deportierten und verraten damit vor allem, welcher historischen Wahrheit der Autor auszuweichen bestrebt ist. Es sieht so aus, als würde jetzt eine Gegenkraft aktiviert, die Valtamares Kunst, verdrängte Inhalte ins Bewusstsein zu rufen, neutralisieren soll. Würden Valtamares Zweifel konsequent weiter gedacht, müssten sie die harmonisierenden Tendenzen des Textes in Frage stellen. Eine solche Korrektur bleibt aber aus, und der Schluss der Erzählung bestätigt die Vermutung, dass die ästhetische Verfremdung der Verdrängung dient:

³ In den Selbstvorwürfen eines Künstlers, der es mit seinen Mitmenschen nicht immer so genau genommen hat, erinnert Valtamare an den Ästheten Claudio aus HUGO VON HOFMANNSTHALS (1984) *Der Tor und der Tod*.

Holocaust im Abendlicht

Als er [Valtamare] dann seine Karte mit einem nüchternen Vermerk zurückerhielt, daß der gesuchte Daniel Rubiner schon vor langer Zeit in einem großen östlichen Deportationslager umgekommen sei, erhob er sich fast mit einem beruhigten Gefühl. Und als er später wieder im Sonnenlicht, das immer noch mit warmem, sommerlichem Wehen schmeichelte, in sich versunken dahinging, empfand er den ruhigen Schimmer seines Alters, und es war, als wäre er erlöst. (LENZ 1978:98)

Valtamares Reaktion auf die Nachricht ist bezeichnend. Sie löst keine Erschütterung aus, kein Empfinden gesprengter Kontinuität, sondern ein Glücksgefühl geschichtslosen Alleinseins in höherer Harmonie. Dem „Weltvertrauen“ – um es mit einem Wort Améry's zu sagen – kann die Nachricht von der Ermordung des Bruders nichts anhaben. Im Gegenteil, sanft schließt sich der Kreis. Bei seiner Ankunft in Wien sah Alexander „die Stadt zerstört im weiten Abendlicht eines Nachsommertages“ (LENZ 1978:9). Nun, am versöhnlichen Ende, löst das „warme, sommerliche Wehen“ – eine Wetterlage, die Lenz mit dem *Stillen Haus*⁴ zum Inbegriff der Wien-Nostalgie erkoren hat – alle Historie in Verklärungsleuchten auf. Der Druck, der nötig ist, den Holocaust in jene Ferne zu schieben, die als befriedetes „Früher“ nicht mehr beunruhigen muss, wirkt bis in die sprachlichen Details hinein. Der Hinweis, dass der Bruder „**schon vor langer Zeit** [Hervorh. L. Q.] in einem östlichen Deportationslager umgekommen sei“, will nicht passen zu Alexanders siebenjähriger Abwesenheit; vor allem aber verschleiert das Verb „umkommen“, das keinen Täter benötigt, die Todesursache. „Umkommen“ impliziert einen Unfall oder ein Unglück, ein „Deportationslager“ ist weder das eine noch das andere. Nicht weniger irritierend ist der Zusatz ‚östlich‘, der geographisch wie historisch Beliebiges meint.

Die zweite Erzählung, *Der fliegende Engel*, versetzt den Leser mit dem Kostümfest des Beginns in Erinnerungen an die „Kongreßzeit jenseits unseres Jahrhunderts, da der Staatskanzler Metternich geherrscht, da eine etwas müde, aber darum nicht minder wohltuende Sommerluft über unserem Staatsgefüge ausgebreitet [...] gewesen war“ (LENZ 1978:104). Zentrale Figur ist Albertine, die Nichte des Erzählers, ein überaus sensibles Mädchen, umhüllt von den Schleiern der Ahnung und Hellsicht. Die Vorliebe für Altes und Versunkenes, die Albertine und Onkel Fedja verbindet, verdichtet sich in flüchtigen Begegnungen mit einem Fremden, in dem Albertine glaubt, den im vergangenem

⁴ *Das stille Haus*, erstmals 1938 als Erzählung erschienen, wurde 1947 zum Roman erweitert und 1982 noch einmal in überarbeiteter Fassung publiziert.

Jahrhundert verstorbenen „Dichter Eduard“⁵ wiederzuerkennen, und ein auf dem „Tandelmarkt“ erstandenes Buch bringt die überraschende Erkenntnis, dass der Dichter in ihrem Haus gewohnt hat (LENZ 1978:150). Während Albertine zunehmend in den Bannkreis des Dichters gezogen wird, ereignet sich eine rüde Störung: der Anschluss Österreichs – oder mit Albertines Worten: „die G’schicht mit dem Altreich“ (LENZ 1978:176). Wenig später wohnt eine „alte Dame als Logiergast“ auf dem Dachboden (LENZ 1978:162), die sich beim Eintreffen zweier Uniformierter, die sich anschicken, das Haus zu durchsuchen, vergiftet. Nun benötigen alle Anwesenden erst einmal „einen starken Kaffee nach dieser Aufregung“ (LENZ 1978:163). Und abermals erfolgt, ähnlich dem Schluss im *Nächtlichen Aquarium*, mit krampfhaftem Nachdruck die Glättung der geborstenen Oberfläche – eine Aufgabe, die Albertine übernimmt: „Wißt ihr, ich fühl’ im Augenblick ein starkes Glück, das bloß aus dem Alleinsein kommt... So abgeschlossen bin ich von allen Dingen, die sich außer mir abspielen, und lebe irgendwie unsichtbar woanders, wo mich nichts berührt.“ (LENZ 1978:165) So meint denn auch ihr „Schmerz auf dem Herzen“ keineswegs den Selbstmord der verfolgten Jüdin, sondern bezieht sich auf einen „Spaziergang nach der Höldrichsmühle“, mit dem die Verehrung für den Dichter ihren Höhepunkt finden soll (LENZ 1978:169). Neben der Strahlkraft eines Dichters, der im 19. Jhd. in Albertines Haus gelebt hat, verblasst eine verfolgte Jüdin, die sich in diesem Dichterhaus das Leben nimmt, um nicht von Handlangern der Rassenideologie zur Ermordung verschleppt zu werden, zur Figur einer beiläufigen Episode. An der Höldrichsmühle erhoffen sich Albertine und ihr Onkel jene seelische ‚Reinigung‘, die der innige Kontakt mit der Vergangenheit bewirken kann. Erster Effekt der Trostsuche im wohlthuend müden Fluidum der „Kongreßzeit“ ist die Erleichterung, den Ort des Unglücks verlassen zu können: „Aber wenigstens war Albertine von zu Hause fort, wenn man die tote Frau wegschaffen ließ.“ (LENZ 1978:173) Auffallend rasch kehrt man in den häuslichen Alltag zurück: „Erinnerst du dich, Onkel Fedja? Da hab’ ich mit ihr [dem Dienstmädchen – L. Q.] ein Bett ins Dachkammerl schaffen müssen, wo gestern die jüdische Frau gestorben ist, [...]“ (LENZ 1978:175) Die tote Frau muss ‚weggeschafft‘ werden, der Transport eines Bettes ist den Aufwand der Frage „Erinnerst du dich?“ wert. Behaglichkeit breitet sich im

⁵ Das Kürzel Eduard steht für ein weiteres wichtiges Porträt in der Lenz’schen ‚Ahnengalerie‘ – vgl. die Erzählung *Erinnerung an Eduard* (LENZ 1981) sowie die Bedeutung des Mörrike-Bändchens, auf das Lenz in seinen Schilderungen der Kriegsjahre sowie seiner Kriegsgefangenschaft mehrfach zurückkommt. (LENZ 1981, 1986); vgl. auch das Foto in *Bilder aus meinem Album* (LENZ 1987:111).

„Dachkammerl“ aus und verdrängt die Tote in einen lapidaren Relativsatz, der die Umstände ihres Todes verschweigt. Vollends ist die ‚Reinigung‘ geglückt, wenn der Erzähler nach der Rückkehr von der Höldrüchsmühle zum Schlussakkord seine Dachstube betritt:

Ich überließ mich der Empfindung, die von den rührenden alten Stichen und Miniaturbildchen auf mich übergang, fühlte, wie es gewesen war, als man noch auf den grünen verwilderten Basteien hatte spazieren gehen und alles im septemberlich goldenen Abendlicht hatte betrachten können, ohne befürchten zu müssen, daß alles einmal zugrunde gehen würde. (LENZ 1978:179f.)

Die „G’schicht mit dem Altreich“ bleibt bis zuletzt so harmlos, wie der leutseilige Ton es suggeriert. Würde man die „jüdische Frau“ aus der Erzählung herauslösen, geriete der Text nicht aus dem Gleichgewicht, für den Gang der Handlung ist die Figur ohne Bedeutung. Der träumerischen Hingabe an vergangene Zeiten kann der nationalsozialistische Terror nichts anhaben. Nur kurzfristig wird das Alt-Wiener Idyll gestört, dann gelingt es der Heiligen Allianz von Poesie und Nostalgie, die Störung abzuwehren. Der „Logiergast“, den die Erzählung aufgenommen hat, bedrückt nicht mit seinem Schicksal, sondern vor allem mit der Frage, wie man ihn diskret wieder loswerden kann. „Glücklicherweise ist sie tot“, lautet an einer Stelle – „wie im Traum“ – der Kommentar. (LENZ 1978:163) Weit entfernt von jeder Reflexion über mögliche Zusammenhänge und Kontinuitäten – über die Deformierung und Pervertierung romantischer Reminiszenzen in der nationalsozialistischen Propaganda etwa oder über Kausalbeziehungen zwischen träumerischer Passivität und aktiver Machtpolitik – pflegt *Der fliegende Engel* ein Museum, in dem der um jeden Preis geforderte Erhalt der schönen Bilder fragwürdige Priorität besitzt.

Die dritte Erzählung, *Die unsichtbare Loge*⁶, ist wiederum ganz in der surrealen Szenerie eines labyrinthisch anmutenden Wien angesiedelt. Der Ich-Erzähler Hermann, aus der Kriegsgefangenschaft in Montana zurückgekehrt, begegnet im düsteren Gewirr der Altstadtgassen Jussy, von dem er zu wissen glaubte, dass er in Russland einer Verwundung erlegen war. Jussy führt den Kameraden in einen Reigen aus Käuzen und Bohemiens ein, die sich in der „Loge Zum Geheimen Einverständnis“ ihrem größten Talent hingeben – versunkene Zeiten nachzuerleben. Zu diesem Kreis gehört auch Naemi Goldstein, ein „zierliche[s], schwarzhaarige[s] Fräulein, das recht fremdländisch aussah“ (LENZ 1978:195). Mit dieser Figur wagt *Die unsichtbare Loge* den Versuch einer Konfrontation, der die beiden anderen Erzählungen ausgewichen sind,

⁶ Der Titel ist einem 1793 erschienenen Werk Jean Pauls entliehen.

doch scheitert das Bemühen im selben Atemzug. Außer Klischees steht nichts zur Verfügung. Entammt die „zierliche“, „schwarzhaarige“ junge Jüdin noch einem nicht zwingend böswilligen bürgerlichen Kitschrepertoire, so ist ihr „recht fremdländisches“ Aussehen schon ein weniger harmloser Missgriff, und der Versuch, Naemis Geschichte zu erzählen, kann die Eindimensionalität des Stereotyps erst recht nicht überwinden, denn Naemi besitzt keine eigene Stimme. Nachdem Hermann die eintätowierte Nummer auf ihrem Arm entdeckt hat, kann er „es [...] gut verstehen, wenn sie sich [ihm] gegenüber etwas distanziert“ verhält (LENZ 1978:196). Zum besseren Verständnis dieser Reaktion erläutert Jussy ihre psychische Konstitution: „Ein bisserl nervös ist’s halt noch, unsre Naemi, aber’s ist kein Wunder...“ Er schüttelte nachdenklich den Kopf und schwieg für eine Weile. Dann sagte er ganz kurz: „Sie war halt auch in Auschwitz, Hermann.“⁷ Die „peinliche Stille“ (LENZ 1978:196), die nun entsteht, überbrückt ebenfalls Jussy, indem er auf eine Hauswand deutet, auf der ein Fresko mit einer Darstellung der Justitia zu sehen ist:

„Ja“, sagte er, „das war einmal eine Justitia, eine Göttin der Gerechtigkeit, und diese hielt die Waage so, wie sie hier abgebildet ist: mit gleichen Schalen nämlich. Dann aber ist eine recht turbulente Zeit gekommen, in der alles drunter und drüber ging, und auch die Waage hat ihr Gleichgewicht verloren. Sie ist halt ins Schwanken geraten und steht schief...“ (LENZ 1978:196)

Alle Aussagen, die der Szene Kontur geben sollen – die Andeutung dessen, was Naemi angetan wurde, das peinliche Berührtsein Hermanns –, finden hinter Naemis Rücken statt. Eigene Äußerungen werden ihr nicht zugestanden. Stattdessen peroriert Jussy über eine allegorische Darstellung, anhand deren er das Dritte Reich als „recht turbulente Zeit“ subsumiert. Angesichts der Detailfreudigkeit, mit der wenig später die bereits bekannten Vergangenheits-Tableaus ausgemalt werden (LENZ 1978:198), steht dieser Rückzug auf ein Sinnbild der Geschichte jenseits allen menschlichen Handelns ausgesprochen plump da.

Die Begegnung mit Jussy und Naemi gibt Hermann zu denken, in zweierlei Hinsicht. Zum einen fürchtet er, Naemi könne ihm gegenüber Vorbehalte haben:

Oder glaubte sie doch letztthin irgendwo in einem Winkel ihres Herzens, ich hätte beispielsweise Dinge wie das Zwangslager Auschwitz in Polen früher einmal gutgeheißen? Ach, es war alles äußerst peinlich, und ich wußte nicht, wie ich mich

⁷ Wie kann man diesen Satz „ganz kurz“ sagen? Vielleicht indem man die Absicht, ihn gar nicht zu sagen, versehentlich mitformuliert?

jetzt verhalten sollte; ich kam mir verkannt und mißtrauisch betrachtet vor und wünschte im geheimen, möglichst rasch von hier wegzukommen... (LENZ 1978:199)

Hermanns Gedankengang ist vielsagend: Die Sorgen, die ihn vor Naemi bedrängen, betreffen nicht **ih**r physisches und psychisches Leid, sondern seine eigene Person. Hermann fürchtet, „verkannt“ und mit dem Vorwurf konfrontiert zu werden, er habe das „Zwangslager Auschwitz“ womöglich „gutgeheißen“. Auch hier verrät die Sprache wieder mehr, als der Autor mitteilen wollte. Das Wort ‚Zwang‘ beinhaltet die „Anwendung oder Androhung von Gewalt.“ (DUDEN-REDAKTION 1996:1809) Lenz, der keinen Aufwand scheut, wenn es um die Gestaltung habsburgischer Genrebilder geht, begnügt sich hier mit dem kleinsten gemeinsamen Nenner. Und diesen „Zwang“ im „Zwangslager Auschwitz“ hat Hermann also – wollen wir ihn beim Wort nehmen – „nicht gutgeheißen“. Abermals eine verblüffende Wortwahl: Millionenfachen Mord „nicht gutzuheißen“ ist als Ausdruck moralischer Unruhe nicht eben überwältigend. Möglicherweise liegt hier der tiefere Grund für Hermanns beklemmte Gefühle. Die „Peinlichkeit“, die ihn in Naemis Anwesenheit befällt, bringt ihm das Unangemessene seiner Reaktion zu Bewusstsein – und mündet in den Fluchtreflex: „möglichst rasch von hier wegzukommen“. Gleichfalls aufschlussreich ist eine Szene, die Hermanns Gedanken wiedergibt, als dieser die Narben auf Naemis Arm entdeckt. Das Erste, was ihm in den Sinn kommt, sind Formulierungen verschleiern poetischer Art. Erst im dritten Anlauf zeichnet sich schemenhaft hinter dem Messer, das „seiner Lust am Schneiden rücksichtslos frönt“ und sich „selbständig“ in Naemis Arm „ausgetobt“ hat, ein Arzt ab, der dieses Messer führte. Die abschließende Vermutung, es müsse „ein **recht** grausamer Arzt“ gewesen sein (LENZ 1978:316; Hervorh. L. Q.), wirkt ebenso deplatziert wie Naemis „recht fremdländisches“ Aussehen und die Diagnose einer „recht turbulente[n] Zeit“. Größere Sorgen als um Naemi macht Hermann sich ohnehin um Jussy, denn dieser ist „eine zweifelhafte und unzeitgemäße Existenz“ (LENZ 1978:198), die es in einer Gegenwart, in der „alles seltsam durcheinander[lief]“ (LENZ 1978:198), sehr schwer hat. Die „Loge Zum Geheimen Einverständnis“ dient nun dazu, über alle Unterschiede der Ursachen hinweg eine Solidarität der „Lädierten“ zu schaffen: Die Logenmitglieder

[...] tragen wirklich das Entschwundene in sich, [...] so daß in allem, was man redet und tut, das Entschwundene mitspricht, ohne daß man es selber weiß, während das ‚Neue‘ und ‚Moderne‘ nur als verwässertes Rinnsal dahinfließt, [...]. Und das vermögen nur wir, die Sonderlinge und Gescheiterten, die abseits stehen... [...]. Aber sie sind's ja auch, die sich sofort auswittern. Wer aber erkennt und wer wit-

tert sich? Doch alle, die an der Seele defekt sind, die eine lädierte Seele haben, sozusagen, die zarten, bummelrischen Lumpen beispielweise, wie ich einer bin... (LENZ 1978:209)

Der inspirierte Kreis, der sich zusammengefunden hat mit Hofmannsthal'scher Witterung – die defekten Seelen, die einander finden, entstammen dem *Buch der Freunde* (HOFMANNSTHAL 1989) –, verabreicht Fin de Siècle-Remedien für den melancholischen Bohemien wie für die Überlebende eines deutschen Vernichtungslagers. Ein waghalsiges Therapieunterfangen. Lenz lässt es gelingen. Nachdem Hermann Naemis Leben in einer Diorama-Aufführung gesehen hat – auch hier verweigert der Autor ihr die eigene Stimme –, bricht der Bann: Hermann „[hält] Naemi in [s]einen Armen, die wirkliche, heutige Naemi, die alles überwunden hatte“, und bekommt, als Belohnung dafür, dass sein zartes, bummelrisch-lädiertes Wesen die Opfer so rasch gesunden lässt, dass sie selbst kaum gewahr werden, wie ihnen geschieht, den „Vergeßlichkeits-Trank“ (LENZ 1978:221). Nun hat Hermann „Naemi gegenüber keine Schuldgefühle mehr, und daß sie [ihn] gern leiden mochte, [gibt ihm] eine tiefe, glückliche Befriedigung [...]“ (LENZ 1978:222) Noch in ihrer heilloosen Schiefelage stellt die Szene nichts anderes dar als die konsequente Auflösung von Hermanns „Peinlichkeit“. Da Naemi in dieser Erzählung kaum mehr als ein Schatten ist, kann auch kein Dialog zustande kommen. Jedwede Auseinandersetzung findet monologisch statt. Hat das Opfer dann – im Stillen – „alles überwunden“, darf es den ehemaligen Wehrmachtssoldaten umarmen, um ihn ein für allemal von seinem schlechten Gewissen zu befreien.

Durch den Kontakt mit den Logenmitgliedern setzt sich Hermann, „der haltlose Geselle“ (LENZ 1978:256), dem Verdacht unlauterer Machenschaften aus. Ein Verhör, das er über sich ergehen lassen muss, dient dazu, Bruchstücke fremder Lebensläufe als Vorgeschichte einzuschieben, die Verbindungen zwischen den Figuren knüpft. So detailreich diese Einschübe sind, vermögen sie den Schwebezustand des Unwirklichen nicht aufzuheben. Teils über weitere Erzählerinstanzen, teils über Schriftstücke eingefügt, erinnern sie an romantisch inspirierte Narrationstechniken, die die Konturen eher zum Verschwimmen bringen, als dass sie sie schärfen, und die höchste Erkenntnis, die die Loge gewähren kann, verspricht denn auch nichts Geringeres als die gänzliche Überwindung alles Irdischen (LENZ 1978:299). In dieses Konzept fügt sich Jussys Planung weiterer Unternehmungen in Abstimmung mit der Konstellation der Sterne (LENZ 1978:256) ebenso wie die Inthronisierung „eines gewissen hohen, übergeordneten Gremiums“, dem das letzte Wort gehört (LENZ 1978:256). Als sämtliche verschlungenen Verbindungen endlich aufgedeckt sind, liegt das Ziel des Weges offen: Er führt ins Wien des Jahres „neunzehn-

hundertseven“ (LENZ 1978:256). Nun löst alle Spannung sich in pastellfarbene Melancholie auf⁸, und der Beweis, teilgehabt zu haben am Lebensgefühl des ‚alten Wien‘, entbindet von jedem weiteren Geschichtsunterricht. Dem Helden bleiben magischer Trunk und Heilschlaf (LENZ 1978:324). Der Schluss der Erzählung, der noch einmal auf der Bezeichnung „Zwangslager“ insistiert (LENZ 1978:325f.), entwirft das Projekt eines Denkmals „zum Gedächtnis aller Todesopfer“, das Justitia „mit ausgewogenen, gleichen Schalen“ darstellen soll (LENZ 1978:327).

Die drei Erzählungen zeigen, dass Versuche, Geschichte durch die Wunschbilder eines geschichtslosen Lebens zu heilen, zu eklatanten Verzerrungen führen. Nicht ‚Zeit‘, ‚Vergangenheit‘ oder ‚Gegenwart‘ sind per se gut oder schlecht, und nicht Justitia verteilt Glück oder Unglück, sondern das meiste, was den Menschen betrifft in seiner von ihm gestalteten Welt, geht auch vom Menschen aus. Er selbst stiftet Heil oder Unheil, und ein Ideal, das passives Dulden favorisiert und bemüht ist, das Handeln aus der Geschichte auszuschließen, stellt nicht Heilsgeschichte zu Lebzeiten in Aussicht, sondern Variationen einer Geschichtsfälschung. Unschwer erkennbar in diesen Mustern sind Nachklänge neuplatonischen bzw. christlich-gnostisch inspirierten Denkens. Wenn Lenz von der „Schlammflut“ bzw. dem „Brackwasser der Gegenwart“ spricht (WIEDEMANN 2001:113, 132), formuliert er Vorbehalte, die uns als Neuauflage des altbekannten *Contemptus mundi*⁹ entgegentreten. Dieser geht – auch das in alter Tradition – Hand in Hand mit dem Lobpreis der *Vita contemplativa*, deren Aufwertung mit der Ausbreitung des Christentums antike Auffassungen nach und nach verdrängte. In ihrem Buch *Vita activa oder Vom tätigen Leben* schreibt HANNAH ARENDT (1960:22): „Der christliche Glaube an ein Leben nach dem Tode, dessen künftige Wonne sich in den Freuden der Kontemplation ankündigt, besiegelte die Degradierung der *Vita activa*.“ Im Gegenentwurf plädiert Arendt für ein geschichtliches Denken, das anstelle von Schicksal und Heilserwartung menschliche Verantwortung fordert. Die beiden Kapitel *Die Unwiderruflichkeit des Getanen und die Macht zu verzeihen* sowie

⁸ „Zu den drei Rosen“ – der Name des Wirtshauses, in dem sich die Wien-Reminiszzenzen entfalten (LENZ 1986:284, 321f.) –, ist zugleich der Name einer Hamburger Freimaurerloge, die im 18. und 19. Jhd. einige Dichterprominenz unter den Mitgliedern aufwies.

⁹ Vgl. auch zwei Stellen in der Erzählung *Die Abenteurerin*: „Im übrigen war’s ihr gleichgültig, was geschah, denn was taugte die Welt?“ (LENZ 2002:101) – „Sie wußte, daß das Glück einer Erfüllung ihr niemals zuteil werden konnte in einer irdischen Welt, vielleicht aber in einer andern.“ (LENZ 2002:105).

Die Unabsehbarkeit der Taten und die Macht des Versprechens (ARENDR 1960:231-244) geben jeder auf Allegorien der Ewigkeit spekulierenden Perspektive das menschliche Maß zurück: Lenz schlägt die entgegengesetzte Richtung ein.¹⁰ Sein Geschichtsbild greift – in säkularisierter Form – auf christliche Weltverdammung zurück. Im *Fliegenden Engel* ist Albertine, in bester empfindsamer Tradition, schon zu Lebzeiten dem Diesseits entrückt. Ihr Lebens- und Todesgefühl wird illustriert durch die Darstellung des menschlichen Körpers in dem Buch, das sie gemeinsam mit Fedja betrachtet. Eine spätere Hand hat den Leib mit Rosen umrankt, die ihm jene „helle durchsichtige Gestalt“ verleihen, „zu der man erst wird, wenn man tot ist“ (LENZ 2002:166). Dort also, in einem imaginierten Jenseits, findet der Mensch erst zur Vollkommenheit. Für die Gegenwart hingegen lohnen weder Handeln noch der Aufwand differenzierter Unterscheidung. So ist es schließlich – in der Verkürzung der Zusammenhänge – nur folgerichtig, wenn die Erlösung der abgelehnten Welt gleichfalls über christliche Symbolik phantasiert wird. Zwei Mal taucht in der *Unsichtbaren Loge* ein Lamm mit einer Kirchenfahne auf (LENZ 1986:279, 313). Das Bild, vermutlich als Anklage eines heillosen Weltzustandes gedacht, offenbart vor allem die Hilflosigkeit des Autors, dem es nicht gelungen ist, eingefahrene Bahnen zu verlassen. Das ohne jede weitere Reflexion eingeschobene christliche Symbol der Erlösung ist ebenso monologisch gesetzt wie die von Hermann phantasierte Versöhnung mit der entmündigten Naemi.¹¹ „[H]erausbekommen, was gleich bleibt, bis ans Ende aller Tage.“ (LENZ 1988:25, 269) – möchte Lenz mit seiner Arbeit und nivelliert damit alles Geschehene im Hinblick auf seine Tauglichkeit bzw. Untauglichkeit, Arkanum gegen die Geschichte zu werden. So hat Lenz zusammen mit der literarischen Tradition des 19. Jhd.s auch ein gutes Stück einer Ideologie geerbt, die einen deutlich antiaufklärerischen Zug enthält (KAŁAŻNY 2007).

¹⁰ Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist auch, dass Widerstandskämpfer für Lenz kaum anders zu denken sind denn als versponnene Träumer. An erster Stelle wäre Oberst von Sy aus der Trilogie *Der innere Bezirk* zu nennen (LENZ 1980); in der Erzählung *Die Abenteurerin* begegnen wir seinem Bruder im Geiste: „Einmal hatte er drei schwarzgelbe Fähnchen am Franz-Josephs-Denkmal niedergelegt, um den Machthabern zu zeigen, daß die Kaisertreuen noch nicht ausgestorben seien. – Ein Narr also... Und solche Menschen wollten das Regime stürzen? Lächerlich.“ (LENZ 2002:81)

¹¹ Zur überaus problematischen Besetzung von Auschwitz mit christlicher Symbolik vgl. das Kapitel *Auschwitz as a challenge* bei KRAJEWSKI (2005:29-67); zu theologischen Positionen aus jüdischer Sicht BROCKE / JOCHUM (1982); zu Aspekten einer Theologie nach der Shoah auch KELLENBACH / KRONDORFER / RECK (2001).

„Es führt keine Brücke vom Tod in Auschwitz zum ‚Tod in Venedig‘“, schreibt AMÉRY (1980:39) in seinem Essay *An den Grenzen des Geistes*. Lenz vollzieht diese Verbindung, mehr noch, er überbrückt Auschwitz, indem er den Zivilisationsbruch unter den aufgehäuften Besänftigungen zum Verschwinden bringt. Für Améry verlor der Hölderlin-Vers in der absoluten Unmenschlichkeit des Vernichtungslagers seinen Sinn (AMÉRY 1980:39), Lenz verliert die Dimension von Auschwitz aus den Augen, indem er festhält an der absolut gesetzten Literatur.¹²

Wirft man noch einmal einen vergleichenden Blick auf Texte von Lenz, die Reflexionen zum Krieg enthalten – der vierte der Rapp-Romane etwa, *Tagebuch vom Überleben und Leben* (LENZ 1981) –, so fällt auf, dass viele der dort formulierten Gedanken versuchen, den Krieg unter eine breit gefasste Kulturkritik zu subsumieren. Er wird betrachtet als eines von vielen Symptomen des Niedergangs in einer seit jeher im Niedergang begriffenen Zeit. Einziger Trost bleibt der aus Barockgedichten bekannte Hirt, der dereinst seine Herden über die Schlachtfelder treibt. Staubmühle des Weltalls, unerbittlich schwingende Perpendikel, aus dem Gleichgewicht geratene Waagen – in solchen Bildern entzieht Lenz der Geschichte das menschliche Handeln. BIRGIT GRAAFEN (1992:12) stellt die Frage, ob solche „Sinnzeichen die Flucht aus der Realität in die Innerlichkeit fördern, indem sie von der konkreten Realität ablenken, oder ob sie den Blick für die Gegenwart schärfen und kritischer machen.“ Die Frage scheint falsch formuliert. Dass diese „Sinnzeichen“ den Blick für die Gegenwart nicht schärfen, liegt auf der Hand; zu fragen wäre vielmehr nach der Funktion dieser Unschärfen im Hinblick auf den Geschichtsmythos von Lenz.

In der europäischen Kulturgeschichte ist der Krieg fest verankert. Zudem gab sich ein mit der Macht verquicktes Christentum jahrhundertlang alle Mühe, Gewalt als Teil eines göttlichen Planes plausibel zu machen. Insofern stellt die literarische Verarbeitung des Krieges im Tonfall der Wehklage *sub specie aeternitatis* – so fragwürdig das insbesondere für den Zweiten Weltkrieg auch ist – kein Wagnis dar. Der Zweite Weltkrieg wurde geführt, um Auschwitz zu

¹² Vgl. z. B. auch das kurze Prosastück *Ein Dichter aus dem Rauch*, das mit dem Satz „Ein Dichter wohnt im Rauch“ den rassenideologischen Mord zum exemplarischen Dichterschicksal erhebt. Hier wird Lenz – wenn die Formulierung an dieser Stelle gestattet ist – zum ‚Opfer‘ seiner Verklärungssucht (LENZ 2002:205). Dass die Überführung des historisch Geschehenen in poetische Form keineswegs zwingend zu einem Verlust an Präzision führt, beweist etwa Alfred Margul-Sperbers Gedicht *Auf den Namen eines Vernichtungslagers*.

ermöglichen, und solange dieser Zusammenhang ausgespart bleibt, ist jede „Antikriegsliteratur“, wie hehr ihr Anspruch auch sein mag, unvollständig. ESTHER DISCHEREIT (1998:168) bemerkt dazu: „Immer wieder wird behauptet, bei der Antikriegsliteratur der frühen Jahre handle es sich um Zeugnisse dafür, wie rasch die Aufarbeitung begonnen habe. Hier wird umstandslos das Thema: ‚Judenmord‘ unter der Rubrik ‚Krieg‘ als behandelt angesehen.“ Vor diesem Hintergrund steht *Das doppelte Gesicht* zunächst durchaus als Ausnahmeerscheinung da: Ein Autor, der nach eigenen Aussagen die Wehrmachtuniform nur mit größtem Widerwillen getragen hatte, versucht, fünf Jahre nach Kriegsende, Auschwitz in einen literarischen Entwurf einzubeziehen. Dieser aber muss scheitern, weil er unfähig ist, Geschichte anders zu vermitteln als in der Kategorie universaler Desillusionierung, die jede Unterscheidung des Erlittenen verwischt. Die erzählerischen Manöver – „Auswieczim“, „die Verwandlungskammer“ – zeugen von nichts anderem als von der Verdrängungskraft, die an diesen Erzählungen mitgeschrieben hat. Eine Literatur der Shoah, das darf mit einigem Grund gegen das Urteil Manfred Durzaks gesagt werden, stellt *Das doppelte Gesicht* nicht dar. Viel eher repräsentiert es jene Verweigerungshaltung, die Heinz Schumacher wiederum für die ausgebliebene Rezeption verantwortlich machen möchte – eine gefällige Annahme, die den Dichter als Warner und Mahner, das Publikum als zu belehrende Schülerschaft versteht. In diesem Fall ist sie irreführend. *Das doppelte Gesicht* verlangt seinen Lesern, zumal den bildungsbürgerlich eingeschworenen, nichts ab; im Gegenteil – indem diese Prosa über Auschwitz hinweg die Gefühlslagen des 19. Jhd.s fortschreibt, rechtfertigt sie gerade die Unfähigkeit, anders zu trauern, als eine der Romantik entsprungene „ästhetische Todesvorstellung“ (AMÉRY 1980:39) es vorgedichtet hat. So findet sich Lenz, mit literarisch hohem Aufwand, in jener Haltung wieder, die HANNAH ARENDT (1993:26) im Nachkriegsdeutschland als Standardgeste der Realitätsverweigerung erlebte: „Der Durchschnittsdeutsche sucht die Ursachen des letzten Krieges nicht in den Taten des Naziregimes, sondern in den Ereignissen, die zur Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies geführt haben.“

„Die Deutschen töteten mehr als fünf Millionen Juden. Dieser Gewaltausbruch kam nicht aus heiterem Himmel; er fand statt, weil ihm die Täter einen Sinn beimaßen.“ (HILBERG 1999:1061). Diesen „Sinn“ vermittels der Literatur ungeschehen machen zu wollen, bedeutet, ihn in seinen historischen – das heißt **tatsächlichen** – Dimensionen nicht wahrgenommen zu haben. Auschwitz lässt sich nicht heilen mit Habsburg-Séancen im Abendlicht. Kaum vorstellbar, dass Lenz das nicht bewusst gewesen ist. Doch wollte er offenbar das einmal errichtete Wunschkonstrukt um keinen Preis mehr aufgeben. Seltsam unverbun-

den stehen in seiner Prosa zwei Sphären einander gegenüber. Auf der einen Seite die detaillierte Verarbeitung des persönlich Erlebten: die nüchterne Wahrnehmung des aufkommenden Nationalsozialismus, im Rapp-Roman *Neue Zeit* etwa (LENZ 1979) – die in nächster Nähe fassbare Bedrohung, der Lenz' spätere Frau Hanne ausgesetzt ist – das einfühlsame Porträt Paul Celans, der als Jakob Stern im *Fremdling* auftritt (LENZ 1987) –; und andererseits das Dachstuben-Privatmuseum, in dem alle Erfahrung zu biedermeierlicher Nippes-Ästhetik zusammenschnürt. Die Welt-Erkenntnis, die in diesem Museum zu gewinnen ist – „was gleich bleibt, bis ans Ende aller Tage“ –, kann dann auch immer nur dieselbe sein. Nicht um eine ernsthafte Befragung der Vergangenheit¹³ geht es, sondern um eine Stilllegung der Geschichte. Mit diesem Traum vor Augen muss jeder noch so humanistisch sich gebende Eifer verunglücken. Wenn das Individuum dem werthaltigen Verlust nachtrauert, um im selben Atemzug seine eigene Gegenwart als wertlos zu diffamieren, ist es im Begriff, sowohl Humanismus als auch Individualität aufs Spiel zu setzen. So führt die Wehmut der sensiblen Außenseiter, die ihre Zeit nur in der Leideform erfahren, in jenen Zustand der Unfreiheit, den aufzuheben eines der ersten Ziele der Aufklärung war.

Literatur

AMÉRY, JEAN (³1980): *Jenseits von Schuld und Sühne*. Stuttgart.

– (³1985): *Unmeisterliche Wanderjahre. Aufsätze*. Stuttgart.

– (2007): *Die Schiffbrüchigen*. Stuttgart.

ARENDT, HANNAH (1960): *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. Stuttgart.

– (1993): *Besuch in Deutschland*. Aus dem Amerikanischen von Eike Giesel. Mit einem Vorwort von Henryk M. Broder und einem Portrait von Ingeborg Nordmann. o.O.

BROCKE, MICHAEL / JOCHUM, HERBERT (eds.) (1982): *Wolkensäule und Feuerschein. Jüdische Theologie des Holocaust*. München.

¹³ Vgl. hierzu auch Paul Celans Kritik an der Erzählung *Der russische Regenbogen* (LENZ 1959): „Geschichte, lieber Hermann: wir haben mehr als einen Grund, sie nicht als das zu nehmen, wozu die Bequemlichkeit und Gedankenlosigkeit unserer schriftstellernden Zeitgenossen sie nur allzu gerne und mit nur allzu großem ‚Geschick‘ abstempelt; Verallgemeinerungen sind nicht unsere Sache, *das* russische Mädchen – nein, das gibt es nicht; die Bendlerstraße usw. – zu diesem Undsoweiter gehört auch z.B. die hebräische Zeitung –, das alles sind, glaube ich, a posteriori geprägte Sammelbegriffe, vor denen wir uns nie genug in acht nehmen können.“ (Zit. nach WIEDEMANN 2001:129)

- DISCHEREIT, ESTHER (1998): *Übungen jüdisch zu sein*. Frankfurt (M.).
- DUDEN-REDAKTION (ed.) (1996): *Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich.
- DURZAK, MANFRED (1996): *Magischer Realismus bei Hermann Lenz*. In: MORITZ, 106-121.
- GRAAFEN, BIRGIT (1992): *Konservatives Denken und modernes Erzählbewußtsein im Werk von Hermann Lenz*. Frankfurt (M.)/Berlin/Bern u. a.
- HEIDELBERGER-LEONARD, IRENE (2004): *Jean Améry. Revolte in der Resignation. Biographie*. Stuttgart.
- HILBERG, RAUL (⁹1999): *Die Vernichtung der europäischen Juden*. 3 Bde. Aus dem Amerikanischen von Christian Seeger, Harry Maor, Walle Bengs und Wilfried Szepan. Frankfurt (M.).
- HOFMANNSTHAL, HUGO VON (1984): *Der Tor und der Tod*. Frankfurt (M.).
- (1989): *Buch der Freunde*. Frankfurt (M.).
- JEAN PAUL (1986): *Die unsichtbare Loge*. München.
- KALAŻNY JERZY (2007): *Unter dem „bürgerlichen Wertehimmel“*. Untersuchungen zur kulturgeschichtlichen Erzählprosa von Wilhelm Heinrich Riehl. Frankfurt (M.)/Berlin/Bern u. a. (=Posener Beiträge zur Germanistik 13).
- KELLENBACH, KATHARINA VON / KRONDORFER, BJÖRN / RECK, NORBERT (eds.) (2001): *Von Gott reden im Land der Täter. Theologische Stimmen der dritten Generation seit der Shoah*. Darmstadt.
- KRAJEWSKI, STANISLAW (2005): *Poland and the Jews. Reflections of a Polish Jew*. Kraków.
- LENZ, HERMANN (1959): *Der russische Regenbogen*. Darmstadt
- (1962): *Spiegelhütte*. Köln/Olten.
- (²1976): *Die Augen eines Dieners*. Frankfurt (M.).
- (²1978): *Das doppelte Gesicht*. Frankfurt (M.).
- (²1979): *Neue Zeit*. Frankfurt (M.).
- (1980): *Der innere Bezirk. Roman in drei Büchern*. Frankfurt (M.).
- (²1981): *Tagebuch vom Überleben und Leben*. Frankfurt (M.).
- (1986): *Leben und Schreiben. Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt (M.).
- (1987): *Bilder aus meinem Album*. Frankfurt (M.).
- (²1987): *Ein Fremdling*. Frankfurt (M.).
- (²1988): *Der Wanderer*. Frankfurt (M.).
- (²1990): *Seltsamer Abschied*. Frankfurt (M.).
- (2002): *Die Schlangen haben samstags frei. Erzählungen*. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Rainer Moritz. Frankfurt (M.).

Holocaust im Abendlicht

MORITZ, RAINER (ed.) (1996): *Begegnung mit Hermann Lenz. Künzelsauer Symposion.* (=Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 83). Tübingen.

SCHUMACHER, HEINZ (1996): *Realitätsflucht und Bewußtseinskritik. Zum Frühwerk von Hermann Lenz.* In: MORITZ, 36-63.

WIEDEMANN, BARBARA (ed.) (2001): *Paul Celan, Hanne und Hermann Lenz. Briefwechsel. Mit drei Briefen von Gisèle Celan-Lestrange.* Hrsg. von Barbara Wiedemann in Verbindung mit Hanne Lenz. Frankfurt (M.).