

Martina Wagner-Egelhaaf

Frauen mit metallischem Haar oder: die Dame Patina

Textualität und Weiblichkeit bei Hermann Lenz

Daß den Frauenfiguren bei Hermann Lenz bislang kaum Aufmerksamkeit zuteil wurde, liegt daran, daß einerseits der unter Regionalismus- und Naturidylliker-Verdacht stehende Lenz von den Vertreterinnen und Vertretern der neueren Geschlechterforschung nicht gelesen wird und daß andererseits die Lenz-Lesergemeinde keinen Blick für die gendertheoretische Aktualität der Weiblichkeitsfigurationen im Lenzschen Werk entwickelt hat. Die Zeiten sind vorbei, in denen literaturwissenschaftliche Geschlechterforschung nach dem sich in deskriptiver Unergiebigkeit erschöpfenden Schema »Das Frauenbild bei XY« betrieben wurde. Die Verbindung eines kritischen Bewußtseins von der Zeichenhaftigkeit literarischer Texte und kulturwissenschaftlichen Konzeptualisierungen von Geschlecht als sozialem Konstrukt lenkt den Blick auf die sprachlich-symbolische Medialität von Männlichkeit und Weiblichkeit, die nicht länger als außersprachliche Gegebenheiten vorausgesetzt werden. Vor diesem Hintergrund läßt sich die Schublade des »Prä-feminismus«, die Rainer Moritz für Lenz versuchsweise aufgezo-gen hat¹, nicht mehr schließen, wenngleich »Feminismus« im postfeministischen Zeitalter anderes meint als wissenschaftliches Kommodendenken.

Frauenfiguren stehen vielfach im Mittelpunkt Lenzscher Texte – zu denken ist etwa an den Roman »Der russische Regenbogen« von 1959, die Trilogie »Der innere Bezirk« (1961–1980) oder aber an die Erzählung »Zwei Frauen« von 1994. Anlässlich des 1961 erschienenen Textes »Nachmittag einer Dame« bezeichnete Hedwig Rohde den Verfasser als »Autor der Moderne (...), wenngleich sein Mädchentyp von vorgestern ist«². Damit ist eine Diskrepanz zwischen Text und »Realität« angesprochen, die daher rührt, daß die Frauenfiguren immer schon durch die männliche Brille gesehen sind – nicht nur, weil ein männlicher Autor sie geschaffen hat, sondern auch, weil sie in den Texten regelmäßig auf eine männliche Gegenposition bezogen sind. Liegt die Erzählperspektive in »Nachmittag einer Dame« bei Margot von Sy, so tritt ihr in den Folgebänden der Trilogie »Der innere Bezirk« zunehmend die Stimme des Vaters zur Seite; die Blickpunkte beginnen sich abzuwechseln und werden in der symbiotischen Aufeinanderbezogenheit von Vater und Tochter mehr und mehr eins. Ein anderes Beispiel ist »Ein Fremdling« von 1983, Teil der autobiographischen Reihe, der das gleichförmige Stuttgarter Leben des stillen Eugen Rapp als Kulturvereins- und Schriftstel-

lerverbandssekretär schildert. Bemerkenswerterweise drehen sich die Gedanken Eugen Rapps, der an einem Roman über »Die Wahre Liebe« schreibt, vorwiegend um Frauen: Da sind die eigene Frau Hanne, das sogenannte »Frischmädchen«, Frau Letters und Frau Uhl, Margot Schmöller alias Diana, Frau Bäble, unzählige Namenlose, und auch Margot von Sy taucht auf – sie alle liefern Material für die imaginäre Heldin des imaginären Romans, an dem Eugen Rapp arbeitet.

Die Frauenfiguren im Werk von Lenz sind sprechende Zeugnisse für die von Elisabeth Bronfen ausgeführte These, daß die Frau im abendländischen Kulturzusammenhang als Objekt männlichen Repräsentationsbegehrens erscheint, und das heißt, daß sie nur als Repräsentation anwesend ist. Die »reale« Frau befindet sich vor und jenseits der Repräsentationen; zugleich ist sie jedoch Bedingung der Repräsentation, wird damit zur Repräsentation der Repräsentation.³ Dies läßt sich besonders deutlich am Beispiel der frühen Erzählungen von Hermann Lenz zeigen.

In der Erzählung »Hotel Memoria« von 1952 begegnet der Ich-Erzähler einer Frau namens Lion, die folgendermaßen eingeführt wird: »Sie trug eine graue Männerhose und einen kurzärmeligen Sweater, der eng anlag und am Hals und an den nackten, gebräunten Armen ausgefranst war. Ihr Haar schimmerte messingfarben wie ein Helm.« (HM 7)⁴ Kaum hat sie einen Stanniolpapierfisch aus der Hosentasche gezogen und dem Ich-Erzähler ihre Liebe erklärt, ist sie auch schon wieder verschwunden. Indessen wird das männliche Ich »von der aufblitzenden Scheibe eines amerikanischen Autos geblendet, das auf der anderen Straßenseite vorbeiführt. Ein blondes Mädchen mit metallisch glänzendem Haar wie Lion saß am Steuer (...).« (HM 9) Im Untergeschoß des Hotels Memoria, das die Vorstellung einer Unterwasserwelt evoziert, trifft er sie wieder: »Lion bewegte sich auf der Couch. Sie trug ein enganliegendes schillerndes Gewand, das einem schmutzigen, halb zer-rissenen Schlafanzug glich (...).« (HM 15) Beim Versuch, sie zu entkleiden, erweist sich das Gewand als festgewachsen und läßt das Blut an den Stellen hervorsickern, wo Haut und Stoff aneinanderklebten. Der silberne Fisch befindet sich nun auf Lions Handinnenfläche und verursacht dem Ich-Erzähler, als sie ihm die Hand reicht, ein heftiges Brennen. Dem hinzukommenden weiblichen Liftboy Naemi gelingt es mühelos, das Gewand von Lions Körper abzustreifen, und der Ich-Erzähler tritt wieder hinaus ins Freie.

In der 1955 entstandenen Erzählung »Das Oleanderblatt« kommt Lothar Jordan zur Beerdigung seiner an einer Krankheit gestorbenen früheren Freundin Kläre, deren Zuneigung er zurückgewiesen hatte. In der Stadt fährt ein offener Wagen an ihm vorbei, »seine Tochter Else, die Filmschauspielerin, winkte heraus; ihre metallisch blonden Haare flatterten im Wind« (O 24)⁵. Man erfährt, daß sich Lothars Frau noch vor seiner Begegnung mit Kläre vergiftet hatte. Im Taxi, das ihn zum Krematorium bringt, steckt an der Schei-

Martina Wagner-Egelhaaf

Frauen mit metallischem Haar oder: die Dame Patina

Textualität und Weiblichkeit bei Hermann Lenz

Daß den Frauenfiguren bei Hermann Lenz bislang kaum Aufmerksamkeit zuteil wurde, liegt daran, daß einerseits der unter Regionalismus- und Naturidylliker-Verdacht stehende Lenz von den Vertreterinnen und Vertretern der neueren Geschlechterforschung nicht gelesen wird und daß andererseits die Lenz-Lesergemeinde keinen Blick für die gendertheoretische Aktualität der Weiblichkeitsfigurationen im Lenzschen Werk entwickelt hat. Die Zeiten sind vorbei, in denen literaturwissenschaftliche Geschlechterforschung nach dem sich in deskriptiver Unergiebigkeit erschöpfenden Schema »Das Frauenbild bei XY« betrieben wurde. Die Verbindung eines kritischen Bewußtseins von der Zeichenhaftigkeit literarischer Texte und kulturwissenschaftlichen Konzeptualisierungen von Geschlecht als sozialem Konstrukt lenkt den Blick auf die sprachlich-symbolische Medialität von Männlichkeit und Weiblichkeit, die nicht länger als außersprachliche Gegebenheiten vorausgesetzt werden. Vor diesem Hintergrund läßt sich die Schublade des »Prä-feminismus«, die Rainer Moritz für Lenz versuchsweise aufgezogen hat¹, nicht mehr schließen, wenngleich »Feminismus« im postfeministischen Zeitalter anderes meint als wissenschaftliches Kommodendenken.

Frauenfiguren stehen vielfach im Mittelpunkt Lenzscher Texte – zu denken ist etwa an den Roman »Der russische Regenbogen« von 1959, die Trilogie »Der innere Bezirk« (1961–1980) oder aber an die Erzählung »Zwei Frauen« von 1994. Anlässlich des 1961 erschienenen Textes »Nachmittag einer Dame« bezeichnete Hedwig Rohde den Verfasser als »Autor der Moderne (...), wenngleich sein Mädchentyp von vorgestern ist«². Damit ist eine Diskrepanz zwischen Text und »Realität« angesprochen, die daher rührt, daß die Frauenfiguren immer schon durch die männliche Brille gesehen sind – nicht nur, weil ein männlicher Autor sie geschaffen hat, sondern auch, weil sie in den Texten regelmäßig auf eine männliche Gegenposition bezogen sind. Liegt die Erzählperspektive in »Nachmittag einer Dame« bei Margot von Sy, so tritt ihr in den Folgebänden der Trilogie »Der innere Bezirk« zunehmend die Stimme des Vaters zur Seite; die Blickpunkte beginnen sich abzuwechseln und werden in der symbiotischen Aufeinanderbezogenheit von Vater und Tochter mehr und mehr eins. Ein anderes Beispiel ist »Ein Fremdling« von 1983, Teil der autobiographischen Reihe, der das gleichförmige Stuttgarter Leben des stillen Eugen Rapp als Kulturvereins- und Schriftstel-

lerverbandssekretär schildert. Bemerkenswerterweise drehen sich die Gedanken Eugen Rapps, der an einem Roman über »Die Wahre Liebe« schreibt, vorwiegend um Frauen: Da sind die eigene Frau Hanne, das sogenannte »Frischmädchen«, Frau Letters und Frau Uhl, Margot Schmöller alias Diana, Frau Bäble, unzählige Namenlose, und auch Margot von Sy taucht auf – sie alle liefern Material für die imaginäre Heldin des imaginären Romans, an dem Eugen Rapp arbeitet.

Die Frauenfiguren im Werk von Lenz sind sprechende Zeugnisse für die von Elisabeth Bronfen ausgeführte These, daß die Frau im abendländischen Kulturzusammenhang als Objekt männlichen Repräsentationsbegehrens erscheint, und das heißt, daß sie nur als Repräsentation anwesend ist. Die »reale« Frau befindet sich vor und jenseits der Repräsentationen; zugleich ist sie jedoch Bedingung der Repräsentation, wird damit zur Repräsentation der Repräsentation.³ Dies läßt sich besonders deutlich am Beispiel der frühen Erzählungen von Hermann Lenz zeigen.

In der Erzählung »Hotel Memoria« von 1952 begegnet der Ich-Erzähler einer Frau namens Lion, die folgendermaßen eingeführt wird: »Sie trug eine graue Männerhose und einen kurzärmeligen Sweater, der eng anlag und am Hals und an den nackten, gebräunten Armen ausgefranst war. Ihr Haar schimmerte messingfarben wie ein Helm.« (HM 7)⁴ Kaum hat sie einen Stanniolpapierfisch aus der Hosentasche gezogen und dem Ich-Erzähler ihre Liebe erklärt, ist sie auch schon wieder verschwunden. Indessen wird das männliche Ich »von der aufblitzenden Scheibe eines amerikanischen Autos geblendet, das auf der anderen Straßenseite vorbeifuhr. Ein blondes Mädchen mit metallisch glänzendem Haar wie Lion saß am Steuer (...).« (HM 9) Im Untergeschoß des Hotels Memoria, das die Vorstellung einer Unterwasserwelt evoziert, trifft er sie wieder: »Lion bewegte sich auf der Couch. Sie trug ein enganliegendes schillerndes Gewand, das einem schmutzigen, halb zerrissenen Schlafanzug glich (...).« (HM 15) Beim Versuch, sie zu entkleiden, erweist sich das Gewand als festgewachsen und läßt das Blut an den Stellen hervorsickern, wo Haut und Stoff aneinanderklebten. Der silberne Fisch befindet sich nun auf Lions Handinnenfläche und verursacht dem Ich-Erzähler, als sie ihm die Hand reicht, ein heftiges Brennen. Dem hinzukommenden weiblichen Liftboy Naemi gelingt es mühelos, das Gewand von Lions Körper abzustreifen, und der Ich-Erzähler tritt wieder hinaus ins Freie.

In der 1955 entstandenen Erzählung »Das Oleanderblatt« kommt Lothar Jordan zur Beerdigung seiner an einer Krankheit gestorbenen früheren Freundin Kläre, deren Zuneigung er zurückgewiesen hatte. In der Stadt fährt ein offener Wagen an ihm vorbei, »seine Tochter Else, die Filmschauspielerin, winkte heraus; ihre metallisch blonden Haare flatterten im Wind« (O 24)⁵. Man erfährt, daß sich Lothars Frau noch vor seiner Begegnung mit Kläre vergiftet hatte. Im Taxi, das ihn zum Krematorium bringt, steckt an der Schei-

be »eine Photographie der Filmschauspielerin Else Jordan, die eine Art Faschingskostüm mit kurzem, silberglänzendem Zylinderhut trug« (O 28). Während der Zeremonie erinnert er sich an die Tote: »Als schlankes Figürchen stand sie vorne in ihrem grünen Kostüm und hatte zerzaustes Haar.« (O 30) Die Erzählung endet mit einem Gespräch zwischen Lothar und Norbert, Kläres hinterbliebenem Partner, in dem nicht nur mitgeteilt wird, daß Lothars Tochter Else als Achtzehnjährige Motorrad fuhr, sondern Lothar auch diagnostiziert: »Du hast eine Lebendige und sehnst dich nach einer Verewigten, einem Marmorbild, das aus einem schleierigen Nebel aufragt. Es steht in einem verwilderten Garten, der sich in dir selber ausdehnt, und du siehst es manchmal, aber immer wieder verschwimmt es dir.« (O 36)

Dies ist nicht nur ein intertextueller Bezug zu Eichendorffs »Marmorbild« (1818), das den jungen Dichter Florio zwischen zwei Frauenbildern zeigt, der mädchenhaften Bianca und der statuenhaften Venus, dem Sinnbild der reifen, sinnlichen Frau, sondern es wird thematisiert, daß die Frau im männlichen Blick zu einem vergegenständlichten Bild wird. Auch in »Hotel Memoria« gibt es ein Gespräch zwischen dem Ich-Erzähler und Lions früherem Geliebten, entsteht also die Frau als Bild im männlichen Diskurs. So ist auch Else, die Filmschauspielerin, als Bild, als Photographie, im Text präsent, und Lions Bildlichkeit wird durch ihr messingfarbenes, helmartiges Haar und ihr enganliegendes, mit dem Körper verwachsenes, gleichsam – hier wirken der silberne Fisch und die Unterwasserwelt metonymisch – nixenhaftes Gewand exponiert. Die Frauenbilder haben einen Anstrich der Künstlichkeit, der mit der Verhüllung ihres Geschlechts einhergeht: Lion und Naemi erscheinen wie die Tochter Else auf der Photographie in Männerkleidern. Symbolisieren Messing wie auch Kupfer tatsächlich die Göttin Venus⁶, läßt die Nähe zum Metallischen, die nicht nur durch das Haar der Frauen, sondern außerdem durch ihre Transportvehikel Auto und Motorrad unterstrichen wird, die Frauen als männlich erscheinen und modelliert ihre bedrohliche Stärke, die in beiden Erzählungen durch die offenen Avancen der Frauen den Männern gegenüber zum Ausdruck kommt. Das Attribut des Metalls setzt überdies die Vergegenständlichung der Frauen ins Werk, die im Falle Kläres zum Tod führt, vielmehr bereits zum Tod geführt hat. Beide Texte sind durch eine Struktur des Zu-spät gezeichnet, deren Medium die Erinnerung ist. Wird rasch offenkundig, daß die Lion aus »Hotel Memoria« ein Erinnerungsprodukt, ihre Präsenz also bereits mit dem Einsatz der Erzählung eine vergangene ist, so ist Kläre schon tot, als die Erzählung einsetzt, und wird nurmehr in Lothars und Norberts Erinnerung zu einem künstlichen Leben wiedererweckt. Die Nichtpräsenz der Frauen im Text ist also gewährleistet, ihre bildhafte Faktur Prämisse und Produkt der erzählerischen Konstellation.

Der angeführte Typus der »repräsentierten Frau« zieht seine Spur durch das Gesamtwerk von Hermann Lenz. In »Nachmittag einer Dame« beispiels-

weise begegnet Margot von Sy Toni Leykam, die wie Lion und Naemi einen frauenuntypischen Vornamen hat. »Toni hatte Haar wie aus blanken Eisenfäden; sie zog eine Puderbüchse aus ihrer Handtasche, sah in den Spiegel und sagte: »Wie seh ich aus? Kann man mich anschauen?« (IB 231)⁷ Dazu hat Toni, die in einer Garage zum Autowaschen angestellt ist, ein »schepperndes« Lachen (vgl. IB 233, 250). Eugen Rapp tanzt in »Ein Fremdling« mit einer Frau, bei der ihm »der Gegensatz (oder der Widerstreit) ihres Messinghaargespinstes und der anliegenden Kostümschwärze« gefällt (F 150)⁸. In Paris beobachtet er, wie ein »Mädchen mit messingfarbenem Haar, das Hütchen auf dem Auge und im engen Kostüm, das ihr wie angegossen saß« (F 172), aus einem Auto steigt und fotografiert wird. Frau Uhl erzählt, ihr Mann wünsche, daß sie sich das Haar messinggelb färben lasse; das Haar ihrer Tochter schimmert »kupfern«, und schließlich taucht sie selbst mit »rötlich gefärbtem Haar (...), einer dicken Mähne« auf (F 194 f.). Auch die imaginäre Heldin von Eugen Rapps Roman »Die Wahre Liebe« hat »hochgestecktes« Haar (vgl. F 308); bei einer Einladung unterhält er sich mit einer Blondin, deren Haar »helmartig zurückgestrichen war« (F 340). In »Zwei Frauen« heißt es von Gertrud Uhl, die im übrigen passionierte Autofahrerin ist: »Sie hatte eine blonde Pagenfrisur mit einzelnen silberigen Fäden gehabt und gedacht, die müsse dem Eugen eigentlich gefallen (...). Zuvor hatte sie sich lange Zeit das Haar rot gefärbt, weil es ihr Mann so hatte haben wollen. Für den Eugen freilich wäre eine rothaarige Gertrud nichts gewesen.« (ZF 36)⁹

Auch wo das Haar der Lenzschen Frauen nicht den Metallton hat und durch seine Extravaganz die Aufmerksamkeit auf sich zieht, fällt auf, daß das Haar der Frauen überhaupt Thema ist. Haarfarben und Frisuren werden regelmäßig erwähnt, so etwa, wenn Gertruds Freundin Elsbeth, die Lehrerin, im Café zwei Schülerinnen trifft, von denen die eine brünett und die andere blond ist (vgl. ZF 170). Selbst des färbenden Friseurs, der die weiblichen Kunstwerke hervorbringt, wird gedacht (vgl. F 198). Margot von Sys Frisur ist »zerzaust und strähnig« (IB 9), wie ihre ganze Erscheinung nachlässig ist. Darin hat sie Ähnlichkeit mit der Heldin aus Eugen Rapps Roman von der »Wahren Liebe«, aber auch mit Valerie aus »Erinnerung an Eduard« (EE 124)¹⁰, die mit ihrem roten Haar und ihrer ganzen Erscheinung nach an Margot von Sys Freundin Odile Erdmann erinnert, während Margot das zerzauste Haar mit dem Erinnerungsbild Kläre teilt.

Auch der Statuenvergleich hat weitere Reminiszenzen im Werk. So ist die Rede von Maria Meyers steinernem, statuenhaftem Gesicht; ihre »unheimliche Schönheit« ruft den Vergleich mit einer Nymphe hervor, während andererseits auch ihre Gegenfigur Valerie als Melusine beschrieben wird (vgl. EE 19 f., 74, 101, F 398). Maria, deren Stimme schrill ist, »überschnappend wie bei einem Knaben, der mutiert« (EE 32), kommt nicht zufällig auf die androgyne Kunstfigur Mignon zu sprechen, mit der sie vom Erzähler auch hin-

sichtlich ihrer prognostizierten kurzen Lebensdauer verglichen wird (vgl. EE 31). Und Valerie reflektiert ihren Bildstatus, wenn sie zu Otto Nestle sagt: »Du hättest deine Sehnsucht, und später könntest du zurückdenken an mich, als wäre ich ein Bild gewesen.« (EE 115) Von Gertrud Uhl wird berichtet, daß sie vormalig eine »Mänadenfrisur« trug: »Die Strähnen sind dir bis zu den Knien heruntergehangen, wie bei einer Nymphe auf der Bühne.« (ZF 38, 53) Jetzt allerdings hat sie eine »neue Frisur (eine übliche Fassung mit Stirnfransen und bräunlich getönt, die Farbe recht natürlich, wie ihr schien)« (ZF 97). Für Valerie dagegen wird der Mänadenvergleich als unpassend empfunden (vgl. EE 101), dafür ist Maria Meyer nach dem Mänadenbild modelliert: »(...) und ließ ihr Haar aufgelöst herabhängen. Wenn sie lief (...), flatterte ihr Haar, und Burschen piffen, daß es wie Peitschenhiebe klang.« (EE 20) Vom Mänadenhaar ist es nicht weit bis zum Medusenkopf (vgl. EE 90), der in »Der innere Bezirk« Margots Schwägerin Marlene, einer »Person mit Männerschultern und tiefem Dekolleté«, zugesprochen wird. Marlene »war dick geschminkt, und das Rouge ihrer Lippen hatte auf die Zähne abgefärbt, als hätte sie blutiges Fleisch gegessen« (IB 323).

Auffällig sind die Verflechtungen zwischen den Frauenfiguren, die Wiederholung und der Austausch von Merkmalen, die ein Netz von Korrespondenzen und Differenzen knüpfen. Auch Konstellationen wiederholen sich, etwa wenn der Giftmord von Lothars Frau aus »Das Oleanderblatt« den Selbstmord der Gattin Franz von Sys aus »Der innere Bezirk« vorwegnimmt oder wenn sich Zweierbeziehungen über die Dazwischenkunft Dritter diskursiv konstituieren. Sein Name sei »Vermittler« gewesen, sagt Lions Gefährte, heute habe er keinen Namen mehr (HM 13). Der Intertextualität zwischen Lenz' Texten korrespondiert eine weitausgreifende literaturgeschichtliche Intertextualität, die hier nicht weiterverfolgt werden kann. Lenz selbst sprach in den Poetikvorlesungen davon, daß alles, was er geschrieben habe, miteinander verbunden sei »wie ein Gespinst. Es verweben sich die Erzählfäden zu verschiedenartigen Mustern, und manchmal tauchen darin ähnliche Farben auf« (LS 20)¹¹.

Das Eingesponnensein der Frauengestalten in das Geflecht der Lenzschen Texte macht sie, deren Haarschlangen die Flechten des Textgewebes zu reflektieren scheinen, zu Funktionen der Textualität selbst. Die ausgeprägte Selbstreferentialität von Lenz' Schreiben legt eine solche Lesart nahe. Gerade der Roman »Ein Fremdling«, in dem Eugen Rapp versucht, sich eine ideale Frau zu erschreiben, ist ein Paradebeispiel der Autoreferenz, wenn darin das Manuskript des Romans Eugens Vater, der männlichen Autoritätsinstanz, in die Hand gespielt wird (vgl. F 391 ff.) und sich damit das Buch gleichsam selbst liest, ähnlich wie man in »Nachmittag einer Dame« Margot von Sy bei der Lektüre eines Buches desselben Titels antrifft (vgl. IB 56).

Als »Repräsentationen der Repräsentation« sind die Frauenfiguren Chiffren der auktorialen männlichen Schrift. Indessen verraten die ihnen von Lenz verliehene statuarische Künstlichkeit und ihr Geschlechtergrenzen überschreitendes Outfit, daß sich die Texte dieser ihrer Bedingung sehr wohl bewußt sind. Lenz' Prosa liefert keine niedlichen Frauenbildchen, vielmehr werfen seine Frauenfiguren einen Medusenblick zurück auf die männliche Erzählinstanz, die sie geschaffen hat und in ihrem Anblick zu erstarren droht. Da hilft es nur bedingt, wenn sich Eugen Rapp wie sein *alter ego* Arnold aus »Der innere Bezirk« hinter der Maske der »Abwesenheit« verschanzt, die tatsächlich zahlreiche Figuren bei Lenz, männliche und weibliche, schreibende und beschriebene, charakterisiert (IB 101 passim, EE 111, 116, F 25 passim, ZF 44, 108, 145). Der Marc Aurel-Leser Hermann Lenz hat sie sich selbst auf den Leib geschrieben, sie indessen in der Mörike-Erzählung »Erinnerung an Eduard« eine »Pose« genannt.¹² Die Pose des Abwesenden versucht, einen Abstand zur Objektwelt zu errichten, der ihre Beschreibung erst möglich macht. »Du siehst die Frauen aus einem gewissen Abstand an« (F 132), stellt Eugen Rapp fest, der sich freilich niemals auf ein Abenteuer einläßt, obgleich ihn die Frauen ganz unvergleichlich locken.

Tatsächlich gehört die Pose der Abwesenheit, des Nichtdazugehörens zum traditionellen Bild des sensiblen, dem Geist verpflichteten Dichters. Sie ist ein konventionelles Attribut des Melancholieschemas, das seit der Antike mit einem Genialitätsindex versehen ist: »Warum sind alle hervorragenden Männer, ob Philosophen, Staatsmänner, Dichter oder Künstler, offenbar Melancholiker gewesen?« ist im »Problem XXX.1« des Pseudo-Aristoteles, dem Basistext der Melancholietheorie, zu lesen.¹³ Nun weist das Konzept der Melancholie insofern eine innere Paradoxie auf, als es das geistige Prinzip des genialen Melancholikers mit seiner Erdgebundenheit konterkariert, ordnet das antike Modell der vier Elemente dem Melancholiker doch das Element der Erde zu. In struktureller Hinsicht wird somit seine konstitutive Erdschwere, die Verfallenheit an die Materie, zur Gefährdung seiner Geistigkeit, oder anders gewendet: Die melancholische Geistigkeit bedarf ihres Antipoden der Körperlichkeit, um sich ihrer selbst bewußt zu werden – will sagen: dem Selbstbewußtsein des melancholischen Geistes ist als Konstitutionsbedingung seine körperliche Negation eingeschrieben.

Da der Geist in der abendländischen Kultur als männlich, die Natur und der Körper als weiblich gedacht werden, läßt sich im Paradigma der Melancholie auch die Geschlechterdifferenz lesen. Die weiblich-melancholische Erdschwere stellt für den männlich-genialischen Geistesflug des Melancholiker-Künstlers Gefährdung und Bedingung zugleich dar. Juliana Schiesari hat darauf hingewiesen, daß der Status des Melancholikers in der westlichen Kultur vornehmlich Männern zuerkannt wurde, während Frauen bestenfalls Depressionen haben oder als Trauernde wahrgenommen wer-

den.¹⁴ Bei Lenz sind freilich auch die Frauenfiguren melancholisch, Margot von Sy (»die verdammte Melancholie«, IB 103; »G'schmerz«, sagte man hier, wenn ein Mädchen melancholisch war«, IB 432) ebenso sehr wie Gertrud Uhl (vgl. ZF 90 ff.), und selbst Hermann Rapps »Mäusle« hat »einen Tropfen schweren Blutes« (VZ 214)¹⁵. Gerade das signifikante Merkmal des Frauenhaars läßt sich als Melancholieindex in Anspruch nehmen: Steht Haar im allgemeinen für »Lebenskraft; Stärke; Energie; die Lebenssubstanz aus dem Kopf; die Macht des Gedankens; Männlichkeit«, bedeutet zerzaustes Haar, wie es sich etwa bei Kläre, Margot, Valerie oder Gertrud findet, »Kummer oder Trauer«¹⁶. Der Wechselblick auf zerzaustes und metallisch-straff getürmtes Frauenhaar inszeniert jene Dialektik von Ordnung und Unordnung, die Hermann Lenz für seine Selbstcharakterisierung in Anspruch genommen hat – »Denn diesem Autor kam es immer darauf an, die Ordnung zu bewahren, obwohl er allenthalben nur ihre Auflösung bemerken mußte«¹⁷ – und die auch traditionellerweise dem Bild des Melancholikers eignet¹⁸.

Stellen Trauer und Melancholie nach Freud Strategien dar, den Verlust eines Objekts zu bewältigen, mit dem sich das Ich identifiziert hat, so hat Judith Butler argumentiert, daß die Prozesse der melancholischen Identifizierung eines Subjekts mit seinen tabuisierten Objekten von entscheidender Bedeutung bei der Konstitution geschlechtlicher Identität sind. Butler zeigt, wie die gleichzeitige Bewahrung und Verneinung gleichgeschlechtlicher sowie inzestuöser Identifizierung die gesellschaftlich sanktionierte heterosexuelle Norm auf dem Wege eines schmerzhaften symbolischen Prozesses erzeugt.¹⁹

Tatsächlich sind die geschlechtlichen Identitäten bei Lenz überaus labil, und die Texte werden zur Matrix ihres vagierenden Spiels. So gibt es kaum glückliche Paarbeziehungen – sieht man einmal von Eugen und Hanne ab, wiewohl etwa »Ein Fremdling« auch feine Risse in diesem scheinbar soliden Verhältnis nachzeichnet: Obgleich Eugen Rapps Gedanken um Frauen kreisen und er sich überlegt, ob es sich »mit der Überspannten auf dem Papier machen ließ«, für sich zu bleiben »(mit der Treutlein Hanni)«, erfährt man, daß er mit Hanne über Frauen nicht redet (F 218, 227). Daß sich Hanne in den Wechseljahren befindet, fügt sie der Reihe der »entweiblichten« Frauenbilder ein; überhaupt werden die Frauen insgesamt als die Aktiven und im Vergleich zum Mann Stärkeren gesehen, auf deren Initiative Eugen wartet (vgl. F 233, 132, 153, 180). Das merkwürdigste Paar in Lenz' Werk sind gewiß Margot und Franz von Sy. In »Nachmittag einer Dame« wird von Margots homoerotisch gefärbter Freundschaft zu Odile Erdmann erzählt, die Margot noch lange später vermissen wird. Daß Margot nicht im heterosexuellen Normschema aufgeht, zeigt sich nicht zuletzt darin, daß sie nach dem Tod ihres Mannes beschließt, »nicht mehr mit(zu)machen (...) was bei einer

Frau halt »mitmachen« bedeutet« (IB 707). Die enge Vater-Tochter-Bindung wird im Text selbst als »beinahe krankhaft« bezeichnet (vgl. IB 710). Auch Gertrud aus »Zwei Frauen« hat mit ihrem sich verändernden »Hormonhaushalt« (ZF 33) zu tun und blickt nicht ohne Wohlwollen auf die homosexuelle Freundschaft ihres Sohnes, den sie, wie im Text mehrfach betont wird, als kleinen Jungen mit in die Badewanne nahm. Bei aller Irritierung geschlechtlicher Identitäten vergewissert sie sich immer wieder: »Ich bin doch eine Frau.« (ZF 16, 24) Indessen imaginiert ihre Freundin Elsbeth Eugen Rapp als geschlechtslosen »Idealtyp« – wie im übrigen auch Frau Venus in der traditionellen Symbolik für die Vereinigung der Gegensätze steht (vgl. ZF 174)²⁰.

Im Geflecht der Lenzschen Texte werden also geschlechtliche Identitäten zur Disposition gestellt, und genau hier erhält das Haar seine besondere Funktion. Unterscheiden sich Männer und Frauen konventionellerweise durch ihre Haartracht, was in der Gegenwart Anlaß zu Spiel und Maskerade gibt, markiert das Haar an der Grenze des Körpers auch die Grenze von belebter und unbelebter Materie, die es zum Fetischobjekt prädestiniert.²¹ Freud konzipiert den Fetisch als Repräsentationsstruktur, die den Geschlechtsunterschied zugleich verdeckt und agiert, indem der Knabe, aus dessen männlicher Sicht Freud den Fetisch denkt, das Fetisch-Objekt, ein Kleidungsstück, einen Haarzopf oder ähnliches, an die Stelle des fehlenden weiblichen Phallus setzt und damit nicht nur dessen Fehlen kaschiert, sondern der eigenen Kastrationsangst begegnet.²² Gleichermassen lassen sich in der symbolischen Ordnung der Lenzschen Erzähltexte die Exaltationen des weiblichen Haars sowie die Exzentrik weiblich-männlicher Maskeraden – zu erinnern ist an Elses Männerkostüm oder an Lions »enganliegendes schillerndes Gewand« (HM 15) – als Signifikanten der sich im Zeichenspiel der Texte selbst in Frage stellenden Geschlechterdifferenz lesen.

Daß das Spiel mit der Geschlechterdifferenz eine poetologisch-metatextuelle Funktion hat, ist angedeutet, wenn Herr Uhl, Gertruds Mann, in »Ein Fremdling« wiederholt die These vertritt, »daß die moderne deutsche Literatur keine Frauengestalt geschaffen hat« (F 470, 213). Auch Lenz »schaffte keine ›großen‹ Frauengestalten, die man aus den Texten herauslösen könnte, sondern knüpft vielmehr das Netz seiner Texte über differentielle Figuren von Weiblichkeit. Die Setzung des Geschlechtsunterschieds erscheint als permanenter symbolischer Akt, der den (männlichen) Autor in seinem Text positioniert. Auch wo er sich als Abwesenden inszeniert und sich, wie etwa in »Zwei Frauen«, am Rande seines Textes plaziert, um die Mitte frei zu lassen für die Frauen, so ist er doch immer mit und in ihnen präsent. In dem Maße, in dem die symbolische Setzung der Geschlechterdifferenz die ›reale‹ Frau im Jenseits der Repräsentationen verortet, funktioniert Weiblichkeit als Text, dessen Literarizität vom Reiz der Nichtgegen-

wärtigkeit lebt. So gemahnt der metallische Glanz der Frauenfiguren an die Unhintergebarkeit der Signifikanten, deren Schimmer Effekt ihrer Künstlichkeit sowie ihrer verlockenden Distanz ist.

Und wie um ihre Uneinholbarkeit zu unterstreichen, belegt Lenz die glänzenden Signifikanten leitmotivartig mit »Patina«, einer laut Duden »grünlichen Schutzschicht auf Kupfer od. Kupferlegierungen«²³. »Patina« ist der Modus der Lenzschen Erinnerungsästhetik, jener Ästhetik der strukturellen Verspätung, die vergangene Ereignisse und Figuren unter der Schutzschicht einer uneinholbaren Distanz um so begehrlischer betrachtet. Die mit Patina belegte Zeit habe all seine Arbeiten infiziert, schreibt Lenz.²⁴ In »Verlassene Zimmer« heißt es: »Inzwischen hatte sich das Geschehnis mit Patina belegt, als ob es ein altes Bild wäre.« (VZ 28) Patina liegt auch auf dem Mund Margot von Sys, und im Mörike-Porträt ist von sprachlicher Patina die Rede.²⁵ Herr Stöckle, Elsbeths »Geliebter«, liefert in »Zwei Frauen« eine kleine Poetik der Patina: »Der Glanz auf den Blättern – an den mußt du glauben. Oder an die Patina.« Er meinte, der grünliche Hauch auf Kupferdächern, dieser matte Belag, sei dasselbe wie der Hauch auf einer Pflaume, einem Pflirsich. »Das untrüglichste Lebenszeichen«, sagte er und fügte nach einer Weile hinzu: »Weil's auf den Verfall hinweist.« (ZF 163) Patina benennt die Materialität der Abwesenheit, ein Ambivalenzprinzip, das im Leben das *Zeichen* des Todes liest.

Wird in den Poetikvorlesungen »Leben und Schreiben« die Erinnerung als »Frau Erinnerung« personifiziert (LS 34), spricht »Erinnerung an Eduard« von »einer Dame namens Patina« (EE 126). Lenz' metallische Frauen sind die Allegorie eines Schreibens, das seinen Glanz – oder vielmehr seine Patina – daraus bezieht, daß es hinter der scheinbaren Nachahmung einer wie auch immer zu verstehenden »Wirklichkeit« die »buchstäbliche« Gemachtheit seiner selbst durchschimmern läßt. Weiblichkeit und Text überkreuzen sich in der doppelten Bewegung von Verlockung und Entzogenheit des realen Objekts. Einer einmal mehr im Dienste des (männlichen) Autors sprechenden weiblichen Stimme gebührt daher das Schlußwort: Elsbeth »hörte den Namen Eugen Rapp übrigens nicht zum ersten Mal. Ja, richtig: Eine Kollegin aus Stuttgart hatte gesagt, in seinen Büchern stecke manches drin; freilich obendrauf liege es bei ihm nicht. – »Und die Frauengestalten...« (ZF 187)

1 Rainer Moritz: »Über Hermann Lenz' literarhistorischen Ort«, in: ders. (Hg.): »Begegnung mit Hermann Lenz. Künzelsauer Symposion«, Tübingen 1996, S. 1–18, S. 18: »(...) vom Ökoautor Hermann Lenz, vom Konservativen, vom Monarchisten oder Präfeministen – an potentiellen Schubladen mangelt es nicht.« — 2 Zitiert nach Helmut und Ingrid Kreuzer (Hg.): »Über Hermann Lenz. Dokumente seiner Rezeption (1947–1979)«, München 1981, S. 89. — 3 Elisabeth Bronfen: »Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse«, in: Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hg.): »Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften«, Stuttgart 1995, S. 409–445. — 4 Hermann Lenz: »Hotel Memoria«, in: ders.: »Hotel Memoria. Erzählungen«, Frankfurt/M. 1990, S. 7–18. Hier und im folgenden zitiert mit der Sigle HM und Seitenangaben im Text. — 5 Hermann Lenz: »Das Oleanderblatt«, in: »Hotel Memoria«, a. a. O., S. 24–37. Zitiert als O. — 6 Vgl. J. C. Cooper: »Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole«, Leipzig 1986, S. 120. — 7 Hermann Lenz: »Der innere Bezirk. Roman in drei Büchern«, Frankfurt/M. 1980. Zitiert als IB. — 8 Hermann Lenz: »Ein Fremdling. Roman«, Frankfurt/M. Zitiert als F. — 9 Hermann Lenz: »Zwei Frauen. Erzählung«, Frankfurt/M. 1998. Zitiert als ZF. — 10 Hermann Lenz: »Erinnerung an Eduard. Erzählung«, Frankfurt/M. 1981. Zitiert als EE. — 11 Hermann Lenz: »Leben und Schreiben. Frankfurter Vorlesungen«, Frankfurt/M. 1986. Zitiert als LS. — 12 Vgl. Hermann Lenz: »Wie ich ihn sehe«, in: ders.: »Bilder aus meinem Album«, Frankfurt/M. 1987, S. 145–154, S. 147; vgl. auch EE 116. — 13 Aristoteles: »Problemata Physica«, übersetzt von Hellmut Flashar, Berlin³ 1983, S. 331. — 14 Vgl. Juliana Schiesari: »The Gendering of Melancholia. Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature«, Ithaca, London 1992, S. 3 f., S. 12. — 15 Hermann Lenz: »Verlassene Zimmer«, Frankfurt/M. 1978. Zitiert als VZ. — 16 Cooper: »Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole«, a. a. O., S. 69. — 17 Lenz: »Wie ich ihn sehe«, a. a. O., S. 154; vgl. auch »Aus dem Jahrbuch für Sprache und Dichtung«, in: »Bilder aus meinem Album«, a. a. O., S. 161–163, S. 163. — 18 Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: »Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration«, Stuttgart, Weimar 1997, S. 196 ff.; im übrigen ist Haarverlust in der Melancholietradition ein Grund, melancholisch zu werden, vgl. ebd., S. 100. — 19 Vgl. Sigmund Freud: »Trauer und Melancholie«, in: ders.: »Studienausgabe«, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Bd. 3: »Psychologie des Unbewußten«, Frankfurt/M. 1982, S. 193–212; Judith Butler: »Freud und die Melancholie der Geschlechtsidentität«, in: dies.: »Das Unbehagen der Geschlechter«, Frankfurt/M. 1991, S. 93–104. — 20 Vgl. auch Cooper: »Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole«, a. a. O., S. 143. — 21 Vgl. etwa den Ausstellungskatalog »Schmuck aus Haaren«, Sonderausstellung des österreichischen Museums für Volkskunde, Wien² 1982. — 22 Vgl. Sigmund Freud: »Fetischismus«, in: ders.: »Psychologie des Unbewußten«, a. a. O., S. 379–388. — 23 »Duden Fremdwörterbuch«, 3., völlig neu bearb. und erw. Aufl., bearb. von Wolfgang Müller, Mannheim, Wien, Zürich 1974, S. 541. — 24 Vgl. Lenz: »Wie ich ihn sehe«, a. a. O., S. 148. — 25 Vgl. auch Hermann Lenz: »Mörike«, in: LS 99–111, hier S. 103.