

---

Zsuzsa Selyem

## Der Roman, in dem »die Neunte Symphonie zurückgenommen worden sei«

Über die Funktion der Rücknahme in den Romanen »Liquidation« von Imre  
Kertész bzw. »Doktor Faustus« von Thomas Mann

---

»[...] diese Bürger, die in scheinbaren Ehren ihren Geschäften nachgingen, und nichts zu wissen versuchten, obgleich der Wind ihnen den Stank verbrannten Menschenfleisches von dorthin in die Nasen blies [...]«

(Thomas Mann: *Doktor Faustus*)<sup>1</sup>

I. – In der folgenden Untersuchung zweier Spätwerke – Thomas Mann schrieb *Doktor Faustus* als Siebzjähriger, Kertész seine *Liquidation* in etwa demselben Alter – sollen Charakteristika der Texte aufgezeigt werden, die von der Rezeption zumeist im Zusammenhang von Alterswerk und Qualität gesehen werden. Im Vortrag Kretzschmars über die Sonate op. 111 läßt Mann diesen über die Schwierigkeiten des Zugangs zum Spätwerk sinnieren, die bisweilen selbst Verehrer Beethovens abgeschreckt hätten, so daß »diese Freunde und Bewunderer dem Verehrten über den Gipfel hinaus, auf den er zur Zeit seiner Reife die Symphonie, die Klaviersonate, das Streichquartett der Klassik geführt, schlechthin nicht hätten folgen können und bei den Werken der letzten Periode schweren Herzens vor einem Prozeß der Auflösung, der Entfremdung, des Entsteigens ins nicht mehr Heimatliche und Geheure, vor einem plus ultra eben, gestanden hätten, worin sie nichts anderes mehr als eine Ausartung immer vorhanden gewesener Neigungen, einen Exzeß an Grübeleien und Spekulation, ein Übermaß an Minutiosität und musikalischer Wissenschaftlichkeit zu erblicken vermocht hätten.«<sup>2</sup> Wendell Kretzschmar, Adrian Leverkühns Musiklehrer, erörtert im Folgenden jenes eigenartige Abheben, das, »aus wohnlichen Regionen der Überlieferung [...] in Sphären des ganz und gar nur noch Persönlichen aufgestiegen«<sup>3</sup>, seine Entsprechung durchaus bereits im Kertész-Titel – *Liquidation* statt »Abrechnung« – hat. Es handle sich nach Kretzschmar um eine Loslösung von der Subjektivität und um ein neuartiges Eintauchen in die Konvention, »in einer Kahlheit oder, man möge sagen, Ausgeblasenheit, Ich-Verlassenheit, welche nun wieder schaurig-majestätischer wirke als jedes persönliche Wagnis.«<sup>4</sup> Die Lebensgeschichte des Künstlers, führt er im weiteren aus, liefere keine Erklärung. Um einer Erklärung habhaft zu werden, müsse das Werk eingehender betrachtet werden. Das Bestimmende sei doch der Zusammenhang mit dem Lebensalter, mit dem nahenden Ende des

---

Lebens. »Wo Größe und Tod zusammenträten, erklärte er, da entstehe eine der Konvention geneigte Sachlichkeit, die an Souveränität den herrschsten Subjektivismus hinter sich lasse, weil darin das Nur-Persönliche, das doch schon die Überhöhung einer zum Gipfel geführten Tradition gewesen sei, sich noch einmal selbst überwachse, indem es ins Mythische, Kollektive groß und geisterhaft eintrete.«<sup>5</sup>

Die untersuchten Romane von Mann und Kertész schaffen beide eine eigenartige Atmosphäre aus überbordender Subjektivität und deren gleichzeitiger Auslöschung; aus Traditionstreue, Konventionsverbundenheit und ihrer souveränen Übertretung zugleich. Beide vergegenwärtigen über die Unverständlichkeit, über das Mysterium des eigenen Todes hinaus die zerstörerischen Kräfte der Weltgeschichte. Serenus Zeitblom berichtet über Ereignisse des zweiten Weltkriegs zur Zeit der Entstehung des Romans<sup>6</sup>, er sinniert über Fragen seiner Gegenwart, während die Handlung – die Geschichte Adrian Leverkühns – anderthalb Jahrzehnte früher spielt. Die Handlung des Kertész-Romans spielt Jahrzehnte nach Kriegsende, um doch mit ihrer ganzen Struktur auf dieselbe Origo, auf den historischen Tiefpunkt des Krieges und der Geschichte, auf Auschwitz, hinzuweisen.

Für die parallele Lektüre der beiden Werke sind sowohl die Verschiedenheiten als auch die Übereinstimmungen ihrer Blickwinkel fruchtbar. Sie betrachten jene Epoche, über die sie berichten, mit den Augen von Zeitgenossen. Beide haben den Krieg unmittelbar erfahren müssen, Mann als Deutscher, Kertész als Jude, beide als Verfolgte. Der Träger des Literaturnobelpreises als Emigrant, dem die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt wurde, Kertész als KZ-Insasse, kaum dem Kindesalter entwachsen. Beide bemühen sich in ihren Werken um das bestmögliche Verständnis der Ungeheuerlichkeit, beide versetzen sich, so gut es geht, in Psyche und Gefühlswelt der von der totalitären Macht Verführten, der Gefolgsleute und der Täter, um die Massenpsychose schriftstellerisch zu erfassen und vermitteln zu können. Weder Thomas Mann noch Imre Kertész streben allerdings die einfache Wissensvermittlung an. Sie zeigen vielmehr mit ihren kompliziert konstruierten Romanen, daß selbst die Ergebnisse ihrer Recherchen die ständige Hinterfragung durch die Leser benötigen, um Sinn stiften zu können. Die Problematisierung der Vermittelbarkeit findet sich in beiden Werken meistens als Infragestellung oder als Widersprüchlichkeit der scheinbar eindeutigen Information. Die Arbeit der Auflösung und Ordnung wird dem Leser aufgetragen.

Die Handlung des Kertész-Romans spielt in der nahen Vergangenheit, im von den meisten Lesern unmittelbar erfahrenen letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts: Teilweise um 1990, teilweise neun Jahre später. Hinter diesen an sich nichtssagenden Jahreszahlen verbirgt sich freilich ungeheuer viel. In historischer Sicht war 1990 in den ehemals sozialistischen Ländern das erste Jahr nach dem Regimewechsel. Soeben war ein Machtgefüge zusammengebrochen und gab damit einer aufkeimenden Hoffnung auf eine menschlichere Ordnung Platz. Neun Jahre danach war die Anfangsbegeisterung bereits verfliegen. Es gab zwar ein

Leben in Freiheit, doch es gab keine Illusionen mehr, die vergangenen vierzig Jahre je aufarbeiten, je klar überblicken zu können. Es war in dieser Zeit eine neue, subtilere Machtstruktur entstanden, die ihrem Aufklärungsauftrag zumeist mit der Ernennung von Sündenböcken Genüge tat, es gab eine neue Rhetorik der Teilnahmslosigkeit sowie der demokratisch legitimierte Trennung in arm und reich, aber es gab keine gesellschaftliche Läuterung in welchem Sinne auch immer.

Was die Fiktion betrifft, finden sich in *Liquidation* keine unmittelbaren Anspielungen auf die gesellschaftliche und politische Situation der neunziger Jahre. Die Zeit wird durch ihre bloßen Symptome, durch ihre Auswirkungen auf das Leben des Einzelnen dargestellt. Keserü, der Protagonist des Romans, spricht daher stets von einer »sogenannten Wirklichkeit«. Diese sogenannte Wirklichkeit setzt sich für ihn aus zwei Komponenten zusammen. Einmal aus einer Reihe von unwirklichen, unpersönlichen Abläufen, in denen der Mensch gleichsam Teil einer Maschinerie ist, die von Ideologien gesteuert wird, die mit seiner Beeinflussbarkeit und Hinfälligkeit rechnen; zum anderen aus jener Schicht, die von den Geschehnissen in *Liquidation* gebildet wird. In dieser Schicht verdichten sich Zufälligkeiten zu Schicksalen, zu einem Gebilde, das auch als fiktionales Geschehen gelesen werden kann, als Roman im Roman, verfaßt von einer Figur namens B., der 1990 Selbstmord beging.

II. – B. heißt auch der Erzähler des 1990 erschienenen Kertész-Romans *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind*, er ist es, der das Totengebet über sein Kind spricht. Beginnend mit der Infragestellung der eigenen Existenz, berichtet er sarkastisch über seine Gespräche mit Dr. Obláth, dem gelehrten Philosophen, der stets eine Schirmmütze mit Würfelmuster in den Farben braun und beige trägt: »Wir erörterten, friedlich und gelangweilt, warum man nicht sein kann; daß die bloße Existenz des Lebens eigentlich eine Unkultiviertheit sei, denn in einem höheren Sinne und aus einem höheren Blickwinkel betrachtet, dürfte das Sein gar nicht sein, allein schon um dessentwegen nicht, was geschehen ist und was, finden wir uns damit ab, immer neu geschieht, das ist ein durchaus ausreichender Grund, abgesehen davon, daß die kultivierten Köpfe dem Sein das Sein schon längst verboten haben.«<sup>7</sup> Die Reflexionen von B. auf die zwar begründete, letztlich aber unfruchtbare und selbstgefällige Hoffnungslosigkeits- und Aussichtslosigkeitsdebatte der Jahre vor dem Regimewechsel sind in parodistischer Form gehalten. Das, worauf sich die Aussage »dürfte das Sein gar nicht sein« gründet, erscheint indes wegen seiner Einbettung in die Kleinkariertheit des Budapester Alltags erst auf den zweiten Blick als nicht kleinlich, nicht lächerlich und gar nicht abstrakt, sondern als Ausdruck des ganz besonderen Lebensgefühls der Lager-Überlebenden im real existenten Sozialismus. Die Abwehr der Idee der Fortpflanzung des eigenen Seins, die Weigerung von B. in *Kaddisch*, ein Kind zu zeugen, hat weni-

ger etwas mit Budapest, als vielmehr mit seiner eigenen Lebensgeschichte zu tun, die im 20. Jahrhundert so ungewöhnlich nicht war.

B. spricht in *Kaddisch* über weite Strecken zu seinem nicht geborenen Kind, er stellt oft die Frage, ob »du ein dunkeläugiges Mädchen wärst, mit blassen Tupfen verstreuter Sommersprossen um die kleine Nase? Oder ein trotziger Junge mit Augen so fröhlich und hart wie graublauer Kiesel?«<sup>8</sup> So verleiht der Text dem Kind ein Gesicht. Der Roman endet mit einer dritten Version der versuchten Gesichtsgebung, in der die Du-Anredeform von einer Anrede in dritter Person abgelöst wird. »Er« oder »sie« stehen immer noch für die imaginären Kinder des Erzählers, jedoch hat B., die sprechende, die schreibende Person, nichts mehr mit ihnen zu tun.

Die Länge des Totengebets stimmt mit der Länge des Monologs des Protagonisten an das abgewehrte, an das nicht geborene Kind überein. Das Wort entsteht durch die paradoxe Situation, daß nicht das Kind selbst, sondern bereits der Wunsch nach einem Kind abgewiesen wird, daß wir uns die Figur B.s erst durch sein Verhältnis zum Kind vergegenwärtigen können. »Mein Dasein als Möglichkeit deines Seins betrachtet«, diese Sichtweise kehrt im Roman, wie das Thema einer Fuge, immer wieder zurück. Als er aber der dunkeläugigen Tochter und dem trotzig kleinen Sohn seiner geschiedenen Frau begegnet, geht *Kaddisch* zu Ende. »Sagt dem Onkel guten Tag, sagte sie zu ihnen. Das ernüchterte mich ein für allemal vollkommen.«<sup>9</sup> Das eigene Dasein, dem das sinnstiftende »du« verlorengegangen war, wird auf das Ich zurückgeworfen: »Manchmal schleiche ich noch wie ein rüdiges, nach der großen Ausrottung übriggebliebener Marder durch die Stadt« – sagt B. von sich selbst.<sup>10</sup> Dieses alleingebliedene Ich wendet sich nun an den eigentlichen Adressaten der Gattung Totengebete, an Gott. Dies zeigt sich selbst in der Rechtschreibung. Wurde Gott zuvor im ungarischen Original stets als »isten«, gleichsam als Berufsbezeichnung, klein geschrieben, wird er nun als »Uramisten«, als Herrgott apostrophiert: »Uramisten! / Hadd merüljek el / mindörökké, // *Amen.*« »o Gott! / laß mich versinken / in alle Ewigkeit // *Amen.*«<sup>11</sup>

B., Protagonist von *Liquidation*, ist zur Zeit der Erzählung bereits seit neun Jahren tot. Sein Dasein im Text verdankt er einem paradoxen existentiellen Verhältnis (paradox, weil ein Verhältnis zwischen Personen dargestellt wird, von denen nur mehr eine lebt): Eine Romanfigur namens Keserü verbindet seine eigene Existenz aufs engste mit jener von B. Einst war es B., der in einem Gespräch, die Gegenwart analysierend, Keserü gleichsam nebenbei von dessen Gedanken an den Selbstmord befreit hatte. Er riet ihm, sich möglichst wenig mit sich selbst zu beschäftigen. Man dürfe nicht zu erfahren trachten, wer man sei, denn »wir leben im Zeitalter der Katastrophe l. . . jeder Mensch trägt die Katastrophe in sich«. Die Menschen seien Ich-los, das sei das schlimmste, »dieses Ich-lose Wesen ist die Katastrophe«. Der Ich-lose Mensch sei – ohne selbst böse sein zu wollen – »zu jeder bösen Tat fähig.«<sup>12</sup> Wie aus diesem Gedankengang die Sinnlosigkeit des

Selbstmordes abgeleitet wird, erfährt der Leser in der darauf folgenden Skizze eines Theaterstückes: »Sterben ist einfach / das Leben ein einziges / Konzentrationslager / von Gott für die Menschen / auf Erden errichtet / vom Menschen für den Menschen / zum Vernichtungslager ausgebaut / Sich selbst umzubringen ist gleichviel wie / die Wache überlisten / fliehen desertieren / den Zurückgebliebenen eine Nase drehen [ . . . ] Rebellion ist / AM LEBEN BLEIBEN.«<sup>13</sup> Die Skizze, aus der die obige Passage zitiert wird, findet sich nach der Beschreibung des Begräbnisses von B., der letzten Endes doch durch die eigene Hand umkam. Warum legte B. Hand an sich, wenn er in seinem Fragment den Selbstmord mit Fahnenflucht gleichsetzt, während er »am Leben bleiben« als einen Akt des Widerstandes bezeichnete? Der Autor der Skizze muß, der Struktur des Romans zufolge, B. sein, doch dieser kann unmöglich über sein eigenes Begräbnis berichten, bzw. die Zustände neun Jahre nach seinem Tod beschreiben. In der Fiktion von Kertész ist dies jedoch der Fall. Keserű beginnt auf Seite 23 des Romans das Manuskript von B. zu lesen (Anführungszeichen wird geöffnet), und schließt die Lektüre auf Seite 134 (Anführungszeichen zu). Innerhalb des in Anführungszeichen gesetzten Teils befindet sich auch das bekenntnishafte Tagebuch Keserűs, das er demnach nicht schreibt, sondern liest.

Jener Leser, der an der Lösung des Rätsels arbeitet, ist die Keserű genannte Figur des Romans. Er findet kaum verwertbare Texte. Außer verschiedenen Aufzeichnungen, Reflexionen und Fragmenten – und hie und da Spuren seiner eigenen Verrätertätigkeit – gibt es nichts Wesentliches in der Hinterlassenschaft von B. Wir Leser und Leserinnen von außerhalb, die bereits im Besitz der Ergebnisse von Keserűs Ermittlungen überlegen können, sollten hingegen kritische Distanz bewahren, eine eigene, unabhängige Lesart entwickeln. Warum war Kertész diese beabsichtigte Lesart seines Romans so wichtig, daß er sie derart präzise als Wirkungsmechanismus in den Text einbaute? Dadurch wird meiner Ansicht nach das Manuskript von B. zwei Adressaten zugewiesen: Einem Leser innerhalb und einem außerhalb des Romans. Die Struktur von *Liquidation* ähnelt in dieser Hinsicht der von *Kaddisch*. In *Kaddisch* war ein nicht existentes, ein nie auf die Welt kommendes Kind Adressat der Rede des Autors, in *Liquidation* gibt es den Verfasser des Textes, den Schriftsteller zwar nicht mehr, es gibt aber wohl einen expliziten und einen potentiellen Leser. Die Wichtigkeit dieser Parallelen wird erst dann voll bewußt, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die jeweils mit B. bezeichneten Figuren sowohl in *Kaddisch* als auch in *Liquidation* nach Maßgabe einiger Textstellen identisch sein müssen. Eine solche Belegstelle ist die Erzählung jener Begebenheit, bei der *Kaddisch*-B. in einer größeren Abendgesellschaft Judit, seine spätere Frau, kennenlernt. Die Gäste erzählen einander, welche Lagerhaft welchen totalitären Regimes sie überlebt hätten. Diese Art von Reigen einander überbietender Gräßlichkeiten wird in *Liquidation* »Lagerpoker« genannt, wobei einzig »Auschwitz« nicht übertrumpft werden kann. Eine auffällige Parallele ist

auch die Darstellung des Werdeganges der Beziehung, vom Augenblick der Entstehung der Liebe, in dem ein »blaugrüner, seidiger Teppich« eine große Rolle spielte, über die Gründe für das Auseinanderleben, bis zur Schilderung der Scheidung. Allein, die beiden B.s können aufgrund ihrer Lebensdaten doch nicht identisch sein. Das Lebensalter von *Kaddisch*-B. in Auschwitz mag dem des Gyuri Köves, dem Protagonisten von *Roman eines Schicksallosen*, (oder dem des Autors) entsprechen, kann also (in 1944) als um die 15 bestimmt werden, während *Liquidations*-B. im Jahre 1944 in Auschwitz auf die Welt kam. Im später ausgestellten Personalausweis von B. aus *Liquidation* steht richtig Oświęcim, Polen, als Geburtsort und 1944 als Geburtsjahr. Der Verfasser beider Romane hat also die Entscheidung getroffen, *Liquidations*-B. nicht an jenen europäischen Erziehungsidealen teilhaben zu lassen, die *Kaddisch*-B. wohlherzogen den Güterwaggon betreten ließen. Er wurde nicht im Geist der europäischen Kultur auf die Konzentrationslager vorbereitet, er wurde gleich in ein solches hineingeboren.

Im Totengebet für das nicht geborene Kind ist die Aussage »selbst in Auschwitz sind Kinder geboren worden« Teil des Redeflusses gegen die Realisierung des Kinderwunsches. B. versucht seiner Frau begreiflich zu machen, daß er nicht das Leben an sich verneint, sondern jenen Bewußtseinszustand, der als jener der »Holocaust-Überlebenden« bezeichnet werden kann. Die Figur des B. in *Liquidation* steht dagegen sowohl für die Unauslöschbarkeit des Lebens selbst in der systematischen Vernichtung, als auch für die tragische Determiniertheit dieser kleinen Kreatur, die lebensuntauglich bleiben muß, weil sie ihr Lebtag keine Mittel in die Hände bekommen wird, um »Auschwitz« verstehen zu können. Köves, der Fünfzehnjährige, konnte nie gänzlich seiner Menschenwürde, seines Entscheidungsspielraumes beraubt werden. Es stand ihm frei – und dies wurde von ihm als tröstlich empfunden – alles mögliche zu tun, um der sofortigen Vergasung zu entgehen. Er konnte während jener zwanzig Minuten, in denen er in der Menge vom Viehwaggon an die Selektionsrampe geschubst wurde, seine Kräfte sammeln, vor dem Komitee seine Muskeln spannen, und auf die Frage, wie alt er denn sei, die richtige, weil lebensrettende Antwort geben: siebzehn. Die als B. bezeichnete Figur des Romans *Liquidation* hat hingegen nie das eigene Schicksal zu verantworten gelernt. Im KZ geboren, in der (stalinistischen) Diktatur aufgewachsen, mußte er stets Entmündigter bleiben.

Die beiden B.s stehen daher auch für verschiedene Möglichkeiten der Therapie nach den erlittenen Traumata. Die Auschwitz-Erfahrung des Heranwachsenden beinhaltet auch die Begegnung mit dem Guten – in der Lehrer-Episode, beispielsweise. Die als »Herr Lehrer« betitelte ausgemergelte Figur verschwindet mit der Essensration des bewegungsunfähigen Gyuri Köves, um – wie dieser annimmt – das eigene Leben um einen Tag zu verlängern. Doch statt dessen rettet er die Ration und übergibt sie dem Jungen bei passender Gelegenheit wieder: Ein Akt der Auflehnung des Lehrers gegen die Entmenschlichung, ein Akt der Selbstbefreiung von

der scheinbar allumfassenden Gültigkeit der mörderischen KZ-Gesetze. Der Säugling jedoch kann der Lagerwirklichkeit nur seine Unschuld entgegenstellen, sonst nichts. Daß er dort geboren wurde und trotzdem am Leben blieb, ist zwar ein Wunder, aber nicht sein Verdienst. »Es ist passiert und trotzdem nicht wahr. Ausnahme. Anekdote. Ein Sandkorn im Getriebe der Leichenhackmaschine. Wen interessiere, sagte er, seine der Lagerprominenz zu verdankende Ausnahmeexistenz, diese regelwidrige, einmalige Betriebspanne? Und wo hätte die nach dem nicht existenten B. benannte Ausnahme-Erfolgsstory ihren Platz innerhalb der allgemeinen großen Vernichtungsgeschichte?«<sup>14</sup> *Liquidation* thematisiert die Gefahren der Unschuld (selbst der angenommenen Unschuld): Dem Menschen muß die Möglichkeit geboten werden, für die eigene Geschichte einzustehen. Das bloße Verstehen-Wollen ist selbstzerstörerisch, Unschuld schützt nicht vor dem Untergang.

In *Fiasko* von Kertész gibt es ebenfalls eine B-Figur. Berg ähnelt in mancher Hinsicht B. in *Liquidation*. Über seine Lebensgeschichte erfahren wir zwar nur wenig, doch die Frage, wie »sein Mann von Geist und Bildung« zum Massenmörder wird, beschäftigt ihn ebenso wie den Protagonisten von *Liquidation*, und beide kommen zum ähnlichen Schluß, »daß im Leben, dessen Prinzip das Böse ist, trotzdem das Gute getan werden kann, wenn auch nur um den Preis, daß der Handelnde sein eigenes Leben opfert.«<sup>15</sup> Letzten Endes werden beide Figuren von der Suche nach einer Antwort bewegt, die zufriedenstellend erklären könnte, was in einer menschlichen Kultur, die Massenmord zuläßt, getan und gedacht, wie das Leben des Individuums gestaltet werden kann. Der »Mann von Geist und Bildung« als Massenmörder stellt einen solchen Widerspruch dar, dessen Unauflösbarkeit Berg verzweifeln läßt. Köves erlebt hingegen am eigenen Körper den Beginn jenes langen Prozesses, der ihn ohne weiteres zum Massenmörder hätte entarten lassen können. Um Berg zu Hilfe zu eilen, beschreibt er in einem an ihn adressierten Brief, daß er während seines regulären Wehrdienstes in der Volksarmee in einem unbedachten Moment dem Vorschlag seines Vorgesetzten zugestimmt habe, als Wärter im Militärgefängnis weiterzudienen. Er hätte das Angebot eigentlich nur angenommen, um zu zeigen, wie ein guter Wärter beschaffen sei, doch wäre er bereits nach kurzer Zeit kraft seines Amtes dazu verleitet worden, einen Gefangenen zu ohrfeigen. Köves wird während der Abfassung des Briefes klar, daß die bloße Annahme einer judikativ-exekutiven Rolle, selbst ihre widerstrebende, gegen die eigene bessere Überzeugung erfolgte Annahme fatal sei, denn die Rolle verselbständige sich, übernehme die Verfügungsgewalt über ihn und ließe ihn Dinge machen, die er als »Mann von Geist und Bildung« nie tun würde. Die Erkenntnis von Köves, ein potentieller Massenmörder zu sein, läßt ihn ein selbstbestimmtes, so gut es geht unabhängiges Leben führen und seinen Roman schreiben (autobiographische Anspielung auf *Schicksallosen*). »Vielleicht wollte ich das, ja: wenngleich nur in der Vorstellung und mit künstlerischen Mitteln, so dennoch die Wirklichkeit, die mich – überaus wirklich – in ihrer

Macht hält, in meine Macht kriegen; aus meinem ewigen Objekt-Sein zum Subjekt werden; selber benennen, statt benannt zu werden. Mein Roman ist nichts als eine Antwort auf die Welt – anscheinend die einzige Art von Antwort, die ich geben kann.«<sup>16</sup> Doch der Brief erreicht Berg, der in Köves den Wunsch nach Klarheit geweckt hatte, nicht mehr. Vermutlich deswegen nicht, weil diese Erfahrungen persönlich gemacht werden müssen: als Ratschläge funktionieren sie nicht. Dem B. in *Liquidation* ähnlich, geht auch Berg unschuldig unter. Und auch seine Unschuld entlastet ihn nicht, wird in der Erzählung nicht positiv besetzt. Die Geschichte des 20. Jahrhunderts hat keine unschuldigen Verhaltensweisen zugelassen. »In den Kreis der Wahrheit des [20.] Jahrhunderts dringt der Schriftsteller aber nur vor« – schreibt Kertész in seinem *Galeerentagebuch* –, »wenn er einsieht, daß er getötet werden kann und daß dies durchaus kein außerordentliches Ereignis darstellt. Kafka tötet sich in der ›Verwandlung‹ und im ›Prozeß‹ selbst, im ersten als Ungeziefer, im zweiten als ehrbaren Beamten. Andererseits – das sehe ich ein – ist es nicht unbedingt nötig, einen solchen Standpunkt einzunehmen – in diesem Fall muß man jedoch konstruktiv sein, das heißt tragisch, was nur im Fall wirklicher Größe heutzutage nicht lächerlich wirkt. Die Geste der Bewahrung der Welt, der Erhaltung der Weltordnung ist eine tragische Geste, eine Elitegeste. Um noch glaubwürdig zu sein, muß sie in einer tiefgehenden Tradition wurzeln l . . l.«<sup>17</sup>

*Kaddisch* und *Liquidation* verschweigen am Ende des 20. Jahrhunderts mit ihren mit Bedacht gewählten radikalen schriftstellerischen Mitteln, was dem Leben zugestoßen war, wie das Leben verlustig ging. Sie sprechen vielmehr darüber, warum der Kinderwunsch unerfüllbar bleiben muß oder warum alles zur Beendigung des eigenen Lebens drängt. Wie gesagt, ist das Jahr 1990 in *Liquidation* jenes, in dem B. sich das Leben nimmt. Würde sich B. einfach umbringen, wäre sein Tod nichts anderes als eine naive Destruktion, die Befriedigung einer Laune des Augenblicks, wäre nicht durch eine *tiefgehende Tradition* gestützt, wäre nicht des Erinnerens wert. *Kaddisch*-B. entscheidet sich hingegen für das therapeutische Schreiben. Nicht das Schriftstellerdasein interessiert ihn, er verschwendet überhaupt keine Gedanken darauf, ob seine schriftstellerische Arbeit erfolglos bleiben oder von Erfolg gekrönt wird. Das Schreiben an sich bezeichnet er in Anlehnung an die Celansche *Todesfuge* als das Schaufeln des eigenen Grabes in den Lüften: »l . . l die wahre Natur meiner Arbeit, die im Grunde genommen nichts anderes ist als ein Schaufeln, das Weiter- und Zuendschaufeln jenes Grabes, das andere mir in den Wolken, in den Winden, im Nichts zu schaufeln begonnen haben«<sup>18</sup>, jenem riesenhaften Massengrab zugehörig, in das die Henker und Schlächter des 20. Jahrhunderts viele Millionen von Menschen verscharrt haben. Auch *Liquidation*-B. war unter ihnen, auch er hat Auschwitz erfahren müssen, nur blieb er damals irgendwie verschont, blieb er zufällig am Leben. Sobald er aber seinen Roman abschließt, tötet er sich. Wie kann seinem Tod Bedeutung beigemessen werden, was ist jene *tiefgehende Tradition*, in der sein Tod *der Erhaltung der Weltordnung* diene?



*Keserű, Zeitblom.* – Die Frage des Todes als Bedeutungsträger wird sowohl in *Liquidation* als auch in *Fiasko* mit der Mise en Abyme-Technik, als Roman im Roman beantwortet. In *Liquidation* stellt ein unbekannt bleibender Erzähler Keserű, den Protagonisten der Erzählung, vor. Er deutet an, daß er, der unbekannte Erzähler, es sei, der sowohl die Figur selbst als auch seine Bezeichnung erfunden hätte, überflüssigerweise, fügt er gleich hinzu, denn so sei es auch in Wirklichkeit gewesen. In jener Wirklichkeit, die vom Protagonisten Keserű nicht als solche akzeptiert würde. Die ersten acht Sätze des Romans sind vom ständigen Umschlagen des Fiktionalen und des Wirklichen ineinander gekennzeichnet. Gleich im ersten Satz wird die Unglaubwürdigkeit von Protagonist und Sujet deklariert, beide seien vom Autor frei erfunden (1), was im vierten Satz als unwahr bezeichnet wird, die Wirklichkeit ist plötzlich existent (2). Der fiktive Protagonist bekennt im siebten Satz, daß es eine Zeit gab, in der er von der Wirklichkeit »nicht mehr allzu viel hielt« (3), als Zugabe wird »neuerdings« beigefügt, gemeint ist damit der Vorfrühling des Jahres 1999 (4). Welche Funktion haben diese präzise rhythmisierten Umschwenkungen? Aller Wahrscheinlichkeit nach dienen sie zur Kündigung einer vielfach noch immer als gültig erachteten Übereinkunft zwischen Autor und Leser: Die meisten Leser verlangen nach einer Fiktion, die den Anschein des Wirklichen erweckt. Die Romane von Kertész sind nicht bereit, die Rolle der fiktionalen Wirklichkeit zu spielen, sondern erklären die Fiktion für wirklich. Die Geschichten stehen immer mehr für die Fiktionalität der Wirklichkeit, einer Wirklichkeit, die die Fiktion haargenau, Schritt für Schritt nachvollzieht. Die Fiktion schreibt in *Liquidation* Keserű vieles, sehr vieles vor, bleibt aber letzten Endes offen. Die Leser erfahren nichts über das weitere Schicksal von Keserű, es wird nicht einmal andeutungsweise klar, ob er schließlich etwas mit sich und mit seiner Umwelt wird anfangen können oder seine Tage weiterhin beziehungslos verstreichen läßt.

In dieser Geschichte spielen Jahreszahlen (1944, 1956, 1990, 1999) und geographische Namen (Oşwiecim, Siebenbürgen, Budapest, Firenze) eine entscheidende Rolle – auch wenn die Ausdehnung der Fiktion eingegrenzt wird durch Skizzen zu einem virtuellen Roman und seiner Fragmente. Sie stehen für Scheitelpunkte verbürgter historischer Prozesse, die allerdings durch den ständigen vielfältigen Gebrauch im Laufe der Zeit vom kollektiven Unbewußten zunehmend als fiktionale Begebenheiten wahrgenommen werden. Auch im Alltag ist es offensichtlich, daß die Kulturindustrie großes Interesse an der fortwährenden Domestizierung und Fiktionalisierung dieser historischen Begebenheiten zeigt. Die Möglichkeiten ihrer nicht-plakativen, nicht-selektiven persönlichen Nachvollziehung werden dadurch immer weniger.

Im Leseakt werden in *Liquidation* Fiktion und Wirklichkeit ineinander aufgelöst. Die Geschichte handelt von einem Leser. Vermutlich ist dieser Leser eine der kompliziertesten Figuren des Romans. Er heißt Keserű und ist Verlagslektor von

Beruf. An mehreren Stellen des Romans wird festgehalten, daß Keserű sich gerade in einer Krisensituation befindet: Entweder gelingt es ihm, die Geschichte B. durch dessen hinterlassenen Roman kennenzulernen und endlich zu verstehen, oder er wird endgültig in jenen Zustand der durch ihn ausdauernd beobachteten Obdachlosen verfallen, in dem weder die Vergangenheit noch die Zukunft eine Rolle spielt, in dem alles auf das bloße Überleben im Hier und Jetzt ausgerichtet ist. Keserű gerät durch sein Interesse für Literatur in den Bann von B.; seine Bildung, sein Geschmack, seine Erziehung scheinen ihm die Laufbahn als Verlagslektor geradezu vorzubestimmen. Jene Rolle des Literatur-Sachverständigen, die er während seiner Studienzeit zunächst nur gespielt hat, wird beinahe unmerklich zu seinem Beruf. Er liest seine eigenen Sätze im Manuskript von B., und kann denen auch nur in einer verfremdeten Umgebung begegnen, denn er ist es gewohnt, ständig mit Sätzen von Fremden zu tun zu haben. Auch jene Sätze, die sich zur Geschichte seines eigenen Lebens, seines Selbst runden könnten, hofft er in der Hinterlassenschaft von B. zu finden – so dieser sie tatsächlich geschrieben hatte und es Keserű gelingen würde, diese aufzufinden.

Kertész hat seinen Anti-Helden mit dieser Ausgangslage in eine schwierigere Position gesetzt, als seinerzeit Thomas Mann Serenus Zeitblom. Die Parallele ist keineswegs zufällig, sondern Ergebnis einer bewußten Entscheidung. Keserű funktioniert als eine Hilfskonstruktion zur Geschichte von B., wie auch Serenus Zeitblom dieselbe Rolle zur Geschichte von Adrian Leverkűhn zugeordnet wurde. Kertész kodiert die Verbindung von Zeitblom und seinem Protagonisten in das Bekenntnis von Keserű, das sich unter den hinterlassenen Manuskripten von B. befindet und in dem Keserű einen Überblick seines Werdeganges zu geben versucht, zu erklären versucht, warum er gerade Verlagslektor wurde. In dieser alltäglichen Geschichte, deren Stil alle Merkmale eines Gebrauchstextes aufweist, nimmt *Doktor Faustus* eine zentrale Rolle ein. Keserű beschreibt (liest, wie er es einst beschrieben hat), wie schwierig es für ihn um 1960 war, das Werk zu beschaffen, und wie auserkoren er sich fűhlte, nachdem ihm dies endlich gelungen war und er *Doktor Faustus* in drei Tagen zu Ende gelesen hatte: »Ich fűhlte mich auserwählt, so als sei ich eines Geheimnisses teilhaftig geworden, das nur wenigen vorbehalten war.«<sup>19</sup> Jenes Geheimnis ist indes keineswegs Teil der narrativen Identitűt Keserűs, sondern muű – allein aus der verzweifelten Suche zu schließen, mit dem er das verschollen geglaubte Romanmanuskript von B. zu entdecken hofft – das Geheimnis eines Anderen sein, der eine bestimmende Rolle in seinem Leben gespielt haben, eine Vorbildfunktion gehabt haben muű. »In meinem Leben hatte jene Art Kűnstler gefehlt, derentwegen man im Grunde genommen auf die Lektorenlaufbahn kommt. Der verdammte Poet – nun, jetzt ist es heraus, wie infantil es auch immer klingen mag.« – liest Keserű seine Jahrzehnte zuvor zu Papier gebrachten Worte.<sup>20</sup> Namentlich wird im Kertész-Roman *Doktor Faustus* allerdings nicht erwűhnt, denn »Namen und die mit ihnen verbundenen Vorstel-

lungen bedeuten für jeden und in jeder Epoche etwas anderes.«<sup>21</sup> Keserū identifiziert *Doktor Faustus* als den Roman, in dem »die Neunte Symphonie zurückgenommen worden sei.«<sup>22</sup> Die Rezipienten von *Liquidation* sollen an diesem Hinweis den Roman Manns erkennen und nicht nur neu lesen, sondern sich auch fragen müssen, warum der deutsche Komponist Adrian Leverkühn dieses von seinem Meister Kretzschmar so hoch geschätzte Beethoven-Spätwerk zurücknimmt. In welchen Zusammenhang bringt Thomas Mann die Rücknahme der Neunten mit dem Leben Adrian Leverkühns, das 1943–44 von Serenus Zeitblom unter Einbeziehung der gerade durchgeführten deutschen Heeres-Operationen beschrieben wird? Und inwiefern läßt sich all dies mit der Geschichte Bs und Keserūs und der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts in Verbindung bringen?

Kapitel XLV des *Doktor Faustus* beginnt mit dem Tod des Kindes Nepomuk Schneidewein, dem heiß geliebten Neffen Adrians. Zeitblom besucht sie, als Nepomuk im Sterben liegt. Adrian ist in einem schrecklichen Zustand, auf die tröstenden Worte reagiert er mit einem Wutausbruch. Zeitblom wendet sich zum Gehen, als ihn Adrian anspricht. Ich zitiere diesen kurzen Dialog:

»Ich habe gefunden«, sagte er, »es soll nicht sein.«

»Was, Adrian, soll nicht sein?«

»Das Gute und Edle«, antwortete er mir, »was man das Menschliche nennt, obwohl es gut ist und edel. Um was die Menschen gekämpft, wofür sie Zwingburgen gestürmt, und was die Erfüllten jubelnd verkündigt haben, das soll nicht sein. Es wird zurückgenommen. Ich will es zurücknehmen.«

»Ich verstehe dich, Lieber, nicht ganz. Was willst du zurücknehmen?«

»Die Neunte Symphonie«, erwiderte er.<sup>23</sup>

Es ist nicht die Absicht Adrian Leverkühns, etwas der Liebe und der Freude »dämonisch Entgegengesetztes« zu preisen, denn sein Lebenswerk ist mit allen Fasern dem Beethoven-Spätwerk verbunden, das er gleichzeitig radikal erneuert. Die Rücknahme richtet sich in erster Linie gegen sich selbst, gegen »das Gute und Edle« im Menschen, das zu jener Zeit im Sterben zu liegen schien. Thomas Mann konstruiert in der Diktion des frommen Erzählers Serenus Zeitblom keine einfache Parallele zwischen Adrian Leverkühn und den Deutschen, die sich vom Bösen vereinnahmen ließen; keinen Vergleich zwischen dem Tod des geliebten Kindes und den Millionen Gefallenen, die als Preis für dieses Bündnis zu entrichten waren. Die Ähnlichkeiten werden von Zeitblom, der Zuschauer sowohl der Siege als auch der Niederlage von Hitlerdeutschland gewesen ist, und dessen Söhne »ihrem Führer dienen« mußten, nur angedeutet. Er hält bereits zu Beginn des Romans seine vorsichtige Distanz gerade in der »Judenfrage« fest: »Es mag mit an dieser Jugenderfahrung liegen, aber auch an der spürsinnigen Aufgeschlossenheit jüdischer Kreise für das Schaffen Leverkühns, daß ich gerade in der Judenfrage und ihrer Behandlung unserem Führer und seinen Paladinen niemals voll habe zustimmen können, was nicht ohne Einfluß auf meine Resignati-

on vom Lehrfach war.«<sup>24</sup> Die *volle* Zustimmung verweigert zu haben ist Zeitbloms schwerstes Vergehen – zur Nazizeit büßt er dafür mit dem Verlust seiner Stelle, nach dem Ende des Krieges wird ihm vorgehalten, nicht seine volle Ablehnung gezeigt zu haben. Die Resultate ihres Zauderns werden der Bevölkerung in Buchenwald bei Weimar vorgeführt (wo auch Imre Kertész als 15jähriger eine zeitlang festgehalten wurde): »Unterdessen läßt ein transatlantischer General die Bevölkerung von Weimar vor den Krematorien des dortigen Konzentrationslagers vorbeidefilieren und erklärt sie – soll man sagen: mit Unrecht? –, erklärt diese Bürger, die in scheinbaren Ehren ihren Geschäften nachgingen und nichts zu wissen versuchten, obgleich der Wind ihnen den Stank verbrannten Menschenfleisches von dort her in die Nasen blies, – erklärt sie für mitschuldig an den nun bloßgelegten Greueln, auf die er sie zwingt, die Augen zu richten. Mögen sie schauen – ich schaue mit ihnen, ich lasse mich schieben im Geiste von ihren stumpfen oder auch schaudernden Reihen.«<sup>25</sup> Serenus Zeitblom, der deutsche Bildungsbürger, der Humanist läßt sich nicht vom Rassenhaß anstecken. Aber er fügt sich den gewalttätigen Umwälzungen seiner Zeit, er kann und will sich ihnen nicht entgegenstemmen. Er ist weder willens noch fähig zu analysieren und Schlüsse zu ziehen, so versteht er beispielsweise kaum die wichtigsten Wesensmerkmale in Adrian Leverkühns Persönlichkeit. Mann kommt häufig darauf zurück, beispielsweise bei der Mißbilligung des Leverkühnschen Lachens durch Zeitblom: »Ich liebe das Lachen nicht so sehr und war, wenn er sich ihm überließ, immer gezwungen, an eine Geschichte zu denken, die ich nur durch seine eigene Überlieferung kannte. Sie stammte aus des Augustinus »De civitate Dei und lautete dahin, daß Cham, der Sohn des Noah und Vater Zoroasters, des Magiers, der einzige Mensch gewesen sei, der bei seiner Geburt gelacht habe, was nur mit Hilfe des Teufels habe geschehen können.«<sup>26</sup> Und er glaubt, gleich hinzufügen zu müssen: »Auch machte wohl einfach eine gewisse Trockenheit und Steifigkeit meiner Natur mich ungeschickt dazu.«<sup>27</sup>

Thomas Mann führt durch die Figur Zeitbloms einen Erzähler ein, der weniger weiß als der Leser. Aus seiner ressentimentdurchtränkten Gefühlswelt läßt sich eine Parallelgeschichte rekonstruieren (neben der vordergründig erzählten Leverkühns), nämlich die Geschichte seiner ideologischen Vereinnahmung, seines schleichenden Persönlichkeitswandels. Mit der Studie über den Persönlichkeitswandel Zeitbloms erzählt Thomas Mann genau jene Geschichte, nach der Berg gesucht hatte: Wie es denn möglich gewesen sei, daß nicht nur *ein* Mann von Geist und Bildung zum Massenmörder wurde, sondern sehr, sehr viele. Zeitblom wurde zwar nicht zum Massenmörder, er hatte bloß weggesehen, bloß Dinge zugelassen, die er nicht hätte zulassen sollen, er hatte bloß keinen Widerstand geleistet, um sein Leben nicht vor den Gewehren eines Erschießungskommandos oder am Strang beenden zu müssen. Er hätte zweifellos mehr tun können, dennoch leidet er unter diesem Umstand nicht so wie die Überlebenden der Vernichtungslager. Kertész läßt B. in *Kaddisch* von einer unausweichlichen Schande des Über-

lebens sprechen: »I. . I ich bin genauso nur ein Komplize meines Überlebens wie meiner Geburt, nun gut, ich gebe zu, im Überleben steckt ein wenig mehr Schande als in der Geburt, insbesondere, wenn wir für unser Überleben auch noch alles uns Mögliche getan haben.«<sup>28</sup> Doch zurück zu Zeitblom: Was macht er während der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft? Nach dem Abschluß seines Universitätsstudiums unterrichtet er Latein an jener Schule, die er einst selbst besucht hatte, ehelicht eine Frau mit dem parodistisch klingenden Namen Helene Ölhafen,<sup>29</sup> zeugt Kinder, zieht sie auf, muß miterleben, wie sie sich von ihm ab- und dem Führer zuwenden, wird alsbald in den Ruhestand gedrängt und schreibt in den Jahren 1943-44 an einer Biographie seines Jugendfreundes Adrian Leverkühn. Nichts Aufregendes also, und vor allem nichts, was den katastrophalen Zusammenbruch des abendländischen Humanismus erklären könnte. Es scheint fruchtbarer zu sein, die Art und Weise zu untersuchen, *wie* er die Leverkühn-Biographie konstruiert.

Alle Biographien sind Konstrukte, die Lebensgeschichte jedes Einzelnen läßt sich aus zahlreichen Blickwinkeln, nach den verschiedensten Ordnungsprinzipien, mit Hilfe mannigfaltiger literarischer Verfahren darstellen. Die Figur des Zeitblom und sein Habitus würden den Humanismus als Ordnungsprinzip seiner Arbeit nahelegen. Doch er wählt statt dessen eine Konstruktion, die es ihm erlaubt, seinen Humanismus – wenn auch nur illusorisch – unbeschadet über den Abgrund des Zusammenbruchs hinüberzuretten und ihn selbst von aller Verantwortung freizusprechen. Dies ist, kurz gesagt, der Begriff des Dämonischen, des Übernatürlichen. Die Natur dieses Phänomens wird von B. in *Kaddisch* ironisch so zusammengefaßt, daß »der große Mann letzten Endes, ehrlich gesagt, ein großer Mann war, er hatte etwas Verführerisches, etwas Faszinierendes, kurz und bündig: etwas Dämonisches, so ist es, er hatte einen dämonischen Zug, dem man ganz einfach nicht widerstehen konnte, zumal dann, wenn man gar nicht gewillt ist, ihm zu widerstehen, da man gerade auf Dämonensuche unterwegs ist, wir brauchen schon längst nur noch einen Dämon, um unsere widerlichen Wünsche auszuleben, natürlich einen Dämon, den wir glauben machen können, daß er der Dämon ist, der all unser Dämonisches auf seine Schultern lädt I. . I.«<sup>30</sup> Thomas Mann verwendet die Dämonisierung im ganzen Roman konsequent als Strukturelement. Die Konstruktion beginnt bereits im ersten Satz, als über das Leben eines »vom Schicksal so furchtbar heimgesuchten, erhobenen und gestürzten Mannes und genialen Musikers« gesprochen wird,<sup>31</sup> setzt sich im konsequenten Verwenden der Attribute »kalt«, »eisig«, »böse«, »dämonisch«, »teuflisch« oder »sündhaft« fort (die auch bei der Vorstellung der Musikwerke verwendet werden) und endet mit der Beschreibung der letzten Tage von Adrian, als der demente Komponist erneut im Haus seiner Mutter Aufnahme findet: »Einer Mutter ist der Ikarusflug des Helden-Sohnes, das steile Mannesabenteuer des ihrer Hut Entwachsenen, im Grunde eine so sündliche wie unverständliche Verirrung, aus der sie auch immer

das entfremdet-geistesstrenge ›Weib, was habe ich mit dir zu schaffen!‹ mit heimlicher Kränkung vernimmt, und den Gestürzten, Vernichteten, das ›arme, liebe Kind‹, nimmt sie, alles verzeihend, in ihren Schoß zurück, nicht anders meinend, als daß er besser getan hätte, sich nie daraus zu lösen.«<sup>32</sup> Der Leser gewinnt nach der Lektüre der scheinfrommen Zeitblomschen Konstruktion der mütterlichen Obsorge das Gefühl, als wäre es für Adrian Leverkühn besser gewesen, nie geboren worden zu sein. Thomas Mann vermeidet eine klare Definition der Gedanken und Gefühle der Mutter gegenüber ihrem genialen Sohn, aber es besteht kein Zweifel daran, daß er in der Leverkühn-Biographie das Weltbild Zeitbloms auf die Mutter projiziert. Die zentrale Frage dieses Weltbildes ist die Frage ›Weib, was habe ich mit dir zu schaffen‹, die Jesus an seine Mutter richtet (Mt 12, 48). Diese Stelle verweist allerdings nicht auf den verlorenen Sohn, sondern in der christlichen Überlieferung auf den Retter. Diese Lesart wird auch durch eine Notiz Zeitbloms verstärkt, in der er ›etwas Vergeistigt-Leidendes, ja Christushaftes‹<sup>33</sup> im Gesicht des Komponisten vor dessen Tod zu entdecken vermeint. Und auch die Lektüre der Evangelien beweist, daß Maria, die Mutter Christi, den Lebensweg ihres Sohnes weder für eine ›sündliche wie unverständliche Verirrung‹ gehalten hat, noch beleidigt über seinen Weggang aus dem Elternhaus war. Zeitbloms Leverkühn, dieses Naturgenie, das von einer Mutter geboren, von einem göttlichen Funken in den Himmel gehoben und von dort herabstürzend als hilflos Sterbender wieder bei der Mutter landet, ist unschuldig, er kann für nichts verantwortlich gemacht werden. Das Mutter-Kind-Verhältnis ist auch in den Romanen von Kertész – vor allem in *Liquidation* und *Kaddisch* – eine sorgsam gestaltete Leerstelle. B. und seine Frau Judit haben kein gemeinsames Kind, weil B. bereits den *Wunsch* nach einem Kind abweisen *muß*, während Judit, die sich zunächst dieser Entscheidung fügt, nach der Scheidung von ihm durch ihren zweiten Mann Ádám doch zur Mutter wird.

Zeitbloms Ideologie, die Dämonisierung, die Überhöhung im Guten wie im Schlechten liefert eine schlüssige Erklärung für die Unmöglichkeit der menschlichen Einflußnahme. Wo einem ohnedies kein Spielraum bleibt, wo es ohnedies um Höheres geht als die Wohlfahrt des Einzelnen, dort ist die Einsicht der individuellen Irrungen unerheblich. Das verfestigte Weltbild bleibt unangetastet. Man muß – mit den Worten von Zeitblom – nichts an der Steifigkeit, an der Trockenheit der eigenen Natur ändern. Die Annahme einer wirkungsmächtigen, übermenschlichen Kraft führt zu einer dualistischen Sichtweise, die dem Individuum die Entscheidungsvielfalt nimmt, anders gesagt, ihm die separate Einschätzung jeder Situation und die autonome Entscheidung erspart. Die Figur Zeitbloms ist auch hinsichtlich ihrer Gespaltenheit revelativ: Einerseits dämonisiert Zeitblom die Lebensgeschichte Adrian Leverkühns hemmungslos, andererseits analysiert er seine Musikwerke genau und fachmännisch. Über die Polyphonie der Werke schreibt er beispielsweise, daß ›jede Stimme in jedem Augenblick ganz selbständig‹ sei<sup>34</sup>, und führt den Gedankengang detailliert am Beispiel eines der späten

Streichquartette aus. Während die Mehrstimmigkeit, das komplizierte Zusammenspiel eigenständiger Stimmen kenntnisreich geschildert wird, bleibt Zeitblom in der Analyse Leverkühns eindimensional. Thomas Mann läßt die Lebensgeschichte des Komponisten von einem Erzähler schildern, der selbst schwierigste Fragen der Musik souverän beschreibt, das Psychologische hingegen gefühllos simplifiziert. Zeitbloms unbezweifelbares musikalisches Fachwissen, seine brillanten Werkinterpretationen nehmen den Leser für ihn ein, und diese Sympathie wird zweifelsohne auf alle seine Aktionen und Gedankengänge übertragen. Die Aufmerksamkeit des Lesers wird gleichsam abgelenkt, um dann viel unvermittelter wachgerüttelt zu werden als Zeitblom eingesteht, »daß ich gerade in der Judenfrage und ihrer Behandlung unserem Führer und seinen Paladinen niemals voll habe zustimmen können.« Die radikale Trennung zwischen Kunst und Leben wird an der Person Zeitbloms exemplifiziert, nicht an der von Leverkühn. Adrian Leverkühn ist bei weitem nicht so realitätsfern wie er, seine Einsamkeit bedeutet nicht, daß er sich von der historischen Realität abkapseln würde. In seinen Kompositionen werden stets die wichtigsten Ereignisse seines Lebens verewigt, beispielsweise durch das vielerorts verwendete h-e-a-e-es-Motiv, sei es auf die Hetaera Esmeralda-Schmetterlinge seines Vaters oder auf seine Begegnung mit der Prostituierten bezogen, die von Zeitblom besonders heftig beanstandet wird. Der kunstsinigige Alltagsmensch, der Musiksachverständige Zeitblom ist es, der sauber zwischen Leben und Kunst trennt; er läßt keine Widersprüche, kein Leiden in sein bequemes Leben an der Seite von Helene Ölhafen einsickern. Er entwickelt die formalisierende Denk- und Sprechweise, die Dämonisierung im Interesse der Bewahrung seiner Ruhe, um alles Unverständliche, Unbequeme zu neutralisieren, von der eigenen Lebenswelt möglichst fernzuhalten. Die Keserü (bitter) genannte Figur von Kertész ist ähnlich konstruiert. Der Verlagslektor ist ein gebildeter, ein anspruchsvoller Leser, der selbst die kompliziertesten Texte mühelos zu überblicken vermag, während er unfähig ist, sein eigenes Leben zu meistern. Er ist geschieden, sein Sohn, ein Computerfachmann, zeigt genausowenig Interesse an ihm wie die Söhne Zeitbloms an ihrem Vater. Kaum einer zwischenmenschlichen Bindung fähig, sind selbst seine Liebesverhältnisse nur Nachahmungen der Beziehungen von B.: ein kurzes und heftiges Verhältnis mit Judit, eine asexuelle Verbindung, eher ein Pakt mit Sára.

Im Roman von Thomas Mann ist die »Zurücknahme der Neunten« als Antwort auf die Schändung des humanistischen Ideals zu verstehen. Das letzte Opus von Adrian Leverkühn, »Doktor Fausti Wehklag«, ist indes nur scheinbar eine Palinodie, ein Widerruf des Beethoven-Spätwerks, in Wirklichkeit soll es bestätigt, von neuem verbrieft werden. Zeitblom geht auf die ihm zugeschriebene These der Rücknahme ein – um gleich im familiären Ton den Ausruf: »mein armer, teurer Freund!« hinzuzufügen –, und erklärt in der Folge das seiner Meinung nach tatsächlich gesetzte Ziel Leverkühns: »Die Rekonstruktion des Ausdrucks, der höchsten und

tiefsten Ansprechung des Gefühls auf einer Stufe der Geistigkeit und der Formenstrenge.«<sup>35</sup> Thomas Mann verfolgt eine ähnliche Zielsetzung mit seinem *Doktor Faustus*, er versucht die adäquate Ausdrucksweise zu finden, mittels der zur Zeit der Hitlerbarbarei die *Ode an die Freude* ohne Heuchelei und Verstellung zitiert werden kann. Die Frage zu beantworten, ob es die Menschenliebe jemals wieder geben wird.

Der Protagonist namens B., der nach der Fiktion von *Kaddisch* in Auschwitz war, verneint diese Frage für sich mit den Worten: »es gibt keine Liebe in mir«. Er führt die Unmöglichkeit einer Wende zum Positiven für sich in seinem über das und an das nicht geborene Kind geschriebenen Werk konsequent aus. In seinem Abschiedsbrief an Sára sagt auch B. im Roman *Liquidation* radikal nein: »Und die Liebe?« wirst Du fragen. Ich höre Deine Stimme. »Die Liebe zählt nicht?« Ich weiß es nicht, Sára. Du hast alles versucht. Es tut mir leid.«<sup>36</sup> Im nämlichen Brief findet sich allerdings auch ein Hinweis auf das Gegenteil der radikalen Verneinung, auf das hinterlassene Manuskript, das von Keserű so verbissen gesucht werden wird. Keserű, der Berufsleser, in dessen Leben jenes Buch, in welchem die Neunte zurückgenommen wurde, eine zentrale Rolle gespielt hat, erkennt sofort, daß im Brief von B. an Sára ein Satz aus dem archaisierenden Dialog Adrian Leverkühns und des »Teufels« zitiert wird: »Weistu was so schweig.«<sup>37</sup> Keserű vermag das Manuskript, das von B. Judit übergeben wurde, nicht zu finden. Er findet bloß Skizzen des Romans, das Werk betreffende Briefe, Fragmente. Es wird ihm kein Überblick über das Ganze gewährt, er soll nicht zu einer ähnlich umfassenden Interpretation ausholen können wie Zeitblom, der Adrian Leverkühns »Doktor Fausti Wehklag« im Interesse seiner eigenen Seelenruhe umgedeutet hat.

*Judit.* – Im Nachlaß von B. entdeckt Keserű allerdings das Theaterstück »Liquidation« samt dazugehörigen Notizen. Das Sujet des Stückes und des unauffindbaren Romanmanuskriptes ist – davon ist er überzeugt – das gleiche: der Tod eines in Auschwitz Geborenen sowie das Leben seiner Freunde in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Warum befriedigt ihn das nicht? Was erhofft er sich vom Romanmanuskript, so es dieses tatsächlich gibt? Wohl die Unmittelbarkeit, jene nachvollziehbare Authentizität, die der in Auschwitz Geborene letztlich doch nicht preisgeben gewillt war. B. wußte genau, daß Auschwitz auf der Bühne nicht als Gegenstand behandelt werden kann. Das Drama muß personifiziert werden, die Schauspieler müssen die Geschichte auf sich nehmen, während der Roman schutzlos der objektivierenden Lektüre ausgeliefert ist und selbst zum Objekt mutiert. Borowski überlegt an einer Stelle, ob der informationslüsterne Leser nach Beendigung der erschütternden Lektüre eines Holocaust-Romans sich wohl einen zweiten vom Regal schnappen würde um erneut die Läuterung zu erleben, sich emotional ein zweites Mal abzureagieren? Auch diese Rezeptionshaltung wird von B. in seinem Abschiedsbrief reflektiert: »[. . .] ich will mein Zelt



nicht auf dem literarischen Jahrmakkt aufschlagen, ich will meine Ware nicht feilbieten.«<sup>38</sup> Es mag durchaus sein, daß Keserű auf der richtigen Fährte war, als er sich vornahm, aus dem Manuskript von B. den Sinn seines Lebens und seines Todes erfahren zu wollen. Doch B. vertraute das Werk der einzigen an, die er jemals geliebt hatte, und die fast daran gestorben wäre.

Im Abschiedsbrief Judits, die eingesteht, das Manuskript den Flammen übergeben zu haben, denn »durch das Feuer gelangt es dahin, wo es hingehört«<sup>39</sup>, wird ihre Beziehung zu B. aus diesem Aspekt reflektiert. Das Zustandekommen, und noch mehr die Vernichtung des Werkes besiegelte etwas, »das unser Geheimbund war. Die Erfüllung unserer Beziehung, ihr feierlicher Sinn, ihre Apotheose.«<sup>40</sup> Der Begriff »Apotheose« – Verherrlichung, Krönung, Erhebung eines Menschen zu Gott, hier eher als absolute Erfüllung verstanden – kommt im Roman noch einmal vor, Keserű spricht ihn aus: »Alles in diesem Nachlaß lechzte nach dem Roman, der Vollendung, der Apotheose.«<sup>41</sup> Es besteht wenig Zweifel daran, um welche Krönung, Vollendung oder Erfüllung gegen Ende des 20. Jahrhunderts es sich im Roman von Imre Kertész handeln kann: Um die radikale Vernichtung sowohl des Romans als auch des Lebens, um dadurch die Teilnahme an einer »tiefgehenden Tradition« zu demonstrieren. Man kann relativ leicht durch die Verwendung gewisser Begriffe die eigene Teilnahme an einer gewissen Tradition verdeutlichen. Wie kann aber heute die von Kertész hier angesprochene Tradition als eine konstruktive verstanden werden?

Kertész gebraucht keine Schlüsselwörter, die Auskunft über seine Auffassung der Tradition geben, die verdeutlichen würden, welche Traditionen er für wichtig hält. Alle, die seine früheren Werke gelesen haben, wissen, wie oft er den Ausdruck Auschwitz umkreiste und definierte. In diesem Roman wird das Wort dennoch in einer anderen Bedeutung gebraucht. Er verwendet es nicht mehr im Begriffskreis der Geschichte als Erfahrung einiger, sondern als gemeinsame Erfahrung aller heute Lebenden. Sie werden von ihm alle als Überlebende angesehen, alle – selbst die Säuglinge, so es denn wunderlicherweise welche gibt – tragen eintätowierte Zahlen an ihren Armen und an der Innenseite ihrer Oberschenkel, alle wissen um diese Ortschaft in Polen, um den Geburtsort von B., wissen darum, daß B. eben deswegen keine eigenen Kinder wollte, weil er dort geboren wurde; wissen, daß Judit seit ihrer frühesten Kindheit krankhafte Angst vor diesem Wort hat, denn ihre jung verstorbene Mutter erkrankte dort unheilbar, ihr Vater wurde dort zum stummen Überlebenden; alle wissen um diese Touristenattraktion, in der es von Taschendieben wimmelt, wissen darum, daß die Literatur über diesen Ort ganze Bibliotheken füllt, daß es ein Ort sei, dessen Geschichte niemand je ungeschehen machen kann, und es doch jemanden gegeben hatte, der diese Geschichte ein einziges Mal für einen einzigen Menschen zurücknahm.

Der Name Judit bedeutet »Jüdin«, ihre nicht kanonische Geschichte ist eine Parabel der Treue zu den jüdischen Traditionen, zum jüdischen Volk und zum

Gott der Juden: In einer hoffnungslosen Situation des jüdischen Volkes verschafft sich Judit Zugang zum Zelt des Holofernes, des gegnerischen Oberbefehlshabers, und enthauptet ihn. Holofernes heißt auch der obergeseite, in lateinischen Zitaten redende Schulmeister in Shakespeares *Love's Labour's Lost*. Dieses Lustspiel ist ein Lieblingsstück Adrian Leverkühns, das er auch vertonte, und dessen Text von Zeitblom, dem Lateinprofessor, extra für ihn überarbeitet wurde. Das Theaterstück Shakespeares beginnt mit der lautstarken Verneinung der Liebe, die dann doch die Oberhand gewinnt, doch – für ein Lustspiel ungewöhnlich – nicht mit der freudigen Hochzeit endet, sondern damit, daß die Nachricht vom Tode des Vaters der französischen Königstochter – der Braut – überbracht wird, und die Hochzeit somit nicht stattfinden kann. Der unverwüsthche Holofernes soll den beschwingten Schluß durch die Aufführung der Komödie »Neun Recken« herbeiführen, aber auch dieses Unternehmen endet, wie denn sonst, im Fiasko.

Die Judit-Figur von Kertész ist genau das Gegenstück zum Holofernes Shakespeares. Sie akzeptiert ihre eigene Machtlosigkeit, ihr Unvermögen, die Geschichte zu ändern oder auch nur zu beschönigen. Der Flammentod des Romanmanuskriptes soll nicht das Gedenken an Auschwitz tilgen, im Gegenteil: Wenn die Struktur von *Liquidation* eine Verlängerung der Konstruktion von Mann im *Doktor Faustus* ist – und ich bin davon überzeugt, daß sie es ist –, dann lassen die Flammen, dem letzten Willen von B. entsprechend, niemanden an der Erlösung, an der Rücknahme der Rücknahme, an der Verbriefung, an der Bestätigung der *Ode an die Freude* teilhaben, wie im *Doktor Faustus*. Auch das eigene Leben Judits ist nicht frei von der Last der Vergangenheit. Das durch Keserű im Nachlaß B.'s entdeckte Theaterstück »Liquidation« deutet an, daß Judit und ihrem Mann Ádám, dem Vater ihrer beiden Kinder, doch ein harmonisches Familienleben in Friede und gegenseitiger Zuneigung zuteil wird. In den verbliebenen Notizen zum Roman wird hingegen angedeutet, daß Ádám sich Judit gerade wegen der Verbrennung des Manuskriptes entfremdet hat, und das Ehepaar nur wegen der gemeinsamen Kinder nicht auseinandergeht. Das Paar kann sich nicht einigen, ob den Kindern die leidvolle Vergangenheit ihrer Ahnen mitgeteilt oder verschwiegen werden sollte. Kertész läßt seinen Figuren freie Wahl zwischen wacher Zuneigung und teilnahmslosem Vergessen.

*Aus dem Ungarischen von Pál Deréky*

#### *Anmerkungen*

---

1 Thomas Mann: *Doktor Faustus*, Berlin und Weimar 1975, S. 652.

2 Ebd., S. 72.

3 Ebd., S. 73.

4 Ebd., S. 73 f.

- 5 Ebd., S. 74.
- 6 Im Falle des *Doktor Faustus* fallen fiktive und reale Zeit, zumindest was den Beginn der Abfassung des Romans betrifft, zusammen: Mann läßt seinen Protagonisten zeitgleich mit der Schreibearbeit beginnen: »Am 23. Mai 43, einem Sonntagmorgen, [kaum mehr als zwei Monate nachdem ich jenes alte Notizbuch hervorgezogen,] dem Datum, an dem ich auch meinen Erzähler, Serenus Zeitblom, sich an sein Werk machen lasse, begann ich *Doktor Faustus* zu schreiben.« (*Die Entstehung des Doktor Faustus*, in: Thomas Mann: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Berlin 1956, Bd. XII, S. 197).
- 7 Imre Kertész: *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind*, aus dem Ungarischen von György Buda und Kristin Schwamm, Berlin 1992, S. 19 f.
- 8 Ebd., zum Beispiel S. 22, 40.
- 9 Ebd., S. 156.
- 10 Ebd.
- 11 Ebd., S. 157.
- 12 Imre Kertész: *Liquidation*, aus dem Ungarischen von László Kornitzer und Ingrid Krüger, Frankfurt/Main 2003, S. 64.
- 13 Ebd., S. 65 f.
- 14 Ebd., S. 40.
- 15 Ebd., S. 50.
- 16 Imre Kertész: *Fiasko*, aus dem Ungarischen von György Buda, Berlin 1999, S. 114.
- 17 Imre Kertész: *Galeerentagebuch*, aus dem Ungarischen von Kristin Schwamm, Reinbek bei Hamburg 1997, S. 127 f.
- 18 *Kaddisch*, S. 155.
- 19 *Liquidation*, S. 45.
- 20 Ebd., 48 f.
- 21 Ebd., S. 44.
- 22 Ebd., S. 45.
- 23 *Doktor Faustus*, S. 649.
- 24 Ebd., S. 13.
- 25 Ebd., S. 652.
- 26 Ebd., S. 117.
- 27 Ebd.
- 28 *Kaddisch*, S. 39.
- 29 Thomas Mann schreibt über die Namensgebung: »Möglichst viel Scherz, Biographen-Mimik, das Pathos herabsetzende Selbstverspottung also – so viel wie irgend möglich davon! Und des erzählenden Humanisten Eheweib sollte Helene Ölhafen heißen.« (*Die Entstehung des Doktor Faustus*, S. 202).
- 30 *Kaddisch*, S. 53 f.
- 31 *Faustus*, S. 7.
- 32 Ebd., S. 687.
- 33 Ebd., S. 655.
- 34 Ebd., S. 620.
- 35 Ebd., S. 658.
- 36 *Liquidation*, S. 84.
- 37 Ebd., S. 84. – *Faustus*, S. 303.
- 38 *Liquidation*, S. 86.
- 39 Ebd., S. 131.
- 40 Ebd., S. 115.
- 41 Ebd., S. 76.