

REINER KUNZE. *Am Sonnenhang. Tagebuch eines Jahres*. Frankfurt: Fischer, 1993. 201 pp. DM 32.00.

GÜNTER DE BRUYN. *Zwischenbilanz. Eine Jugend in Berlin*. Frankfurt: Fischer, 1992. 377 pp. DM 39.80.

Following the collapse of the German Democratic Republic in 1989, discussions intensified among Germanists in Europe and North America about the role of the writer and the function of literature in the East German context. Accusations against Christa Wolf for acting as a Stasi informant and Stefan Heym's more recent debut in the German political arena are just two of many incidents that sparked widespread debates in the German press about the complicity and/or critical reflection of East German writers before 1989. These debates have been referred to as the *Literaturstreit* (a term that is undoubtedly based on the word used to describe the German historian's debate, or the *Historikerstreit*, of the mid-1980s). Two recently published autobiographical works, Reiner Kunze's *Am Sonnenhang: Tagebuch eines Jahres*, and Günter de Bruyn's *Zwischenbilanz: Eine Jugend in Berlin*, can be read as literary responses to this *Literaturstreit*. Together, these texts raise many interesting issues about history, memory, politics, and contemporary German national identity.

Remembering and writing are two important themes in Kunze's diary and de Bruyn's autobiography. In an entry dated February 21, Kunze informs his readers that his journal gives an honest account of his own memories. "Wir können unsere Biographie nicht im nachhinein korregieren, sondern müssen mit ihr leben. Aber uns selbst können wir korregieren. Nur erwartet man nicht immer den öffentlichen Kniefall. Es gibt stumme Scham, die beredter ist als jede Rede—und zuweilen ehrlicher." *Am Sonnenhang* is not an attempt by Kunze to revise his own biography; rather, it is a promulgation of his own responses to numerous upheavals—concerning the distant and immediate pasts—that shaped his experiences in 1992. Although de Bruyn's *Zwischenbilanz* treats a different time period (1926-1950), he addresses the same themes of remembering and writing the past:

Mit achtzig gedenke ich, Bilanz über mein Leben zu ziehen; die Zwischenbilanz, die ich mit sechzig beginne, soll eine Vorübung sein: ein Training im Ich-Sagen, in Auskunftgeben ohne Verhüllung durch Fiktion. Nachdem ich in Romanen und Erzählungen lange um mein Leben herumgeschrieben habe, versuche ich jetzt, es direkt darzustellen, unverschönt, unüberhöht, unmaskiert. Der berufsmäßige Lügner übt, die Wahrheit zu sagen. Er verspricht, was er sagt, ehrlich zu sagen; alles zu sagen, verspricht er nicht. (7)

For both authors, the past and present are intertwined. History and politics are inextricably bound in both texts. Autobiographical writing becomes a means through which Kunze and de Bruyn seek to grapple with history and the silence surrounding history in the former GDR and in the contemporary Federal Republic. Kunze and de Bruyn both utilize distinct textual strategies to give their memories literary forms. The tension between speaking and remaining silent, writing literature and narrating factual biographies, and between dealing with the past while existing in the present emerge as recurrent issues in *Am Sonnenhang* and *Zwischenbilanz*.

Kunze's *Am Sonnenhang* is in the form of a diary that he kept from December 1991 until the end of 1992. The title of this book is a direct reference to his current home in Passau. In the introductory pages, Kunze informs the reader that the first notes for this book were meant for his own memory. As he continued writing, however, his journal offered him a forum for constructing a judgment (ein Urteil zu bilden) about past events. He writes that this book contains the "Erlebtes, Erinnertes, Gelesenes, Übersetztes, Gesagtes und Geschwiegenes" of 1992. For Kunze, 1992 was a year of upheavals and personal battles. The text is framed around the loss of his father; it is punctuated with *Stasi* reports about Kunze from his days as a student in the 1950s, references to the Holocaust, and with his reactions to ethnic cleansing and rape in Bosnia and to violence against foreigners in Germany. Kunze's *Am Sonnenhang* is a response to several incidents in 1992 that disrupt his contemporary existence. As a former GDR dissident, Kunze's integrity is scrutinized by reporters. References to Hermann Kant's lawsuit against him and the Fischer Taschenbuch Verlag in 1992 instigate Kunze's own exploration of his past; the *Urteil* he constructs in *Am Sonnenhang* becomes his attempt to achieve some resolution with this past.

There are numerous, subtle criticisms of the GDR in *Am Sonnenhang* that are similar to those in *Die wunderbaren Jahre*. Throughout the text he problematizes the long-term consequences of the GDR's isolation from the West. Kunze's criticisms, however, are not limited in this work to the GDR. In the first half of his book, Kunze discusses his own feeling of marginalization as an "unequal" member of the West Berlin *Akademie der Künste*.

Kunze's sense of marginalization provides a context in *Am Sonnenhang* for his more implicit problematization of biographical writing. The personal entries in Kunze's diary are interwoven among newspaper and journal articles, excerpts from *Stasi* reports, poems, and letters. These additional materials narrate sections of Kunze's diary at times when Kunze's own voice remains silent. Kunze's affinity for Marian Nakitsch, a German poet in Zagreb, becomes a landscape in *Am Sonnenhang* in which his feeling of marginality—both as a writer on the periphery of society and as a former East German residing in West Germany—is played out. Throughout his text, he seeks to tell his own life history through the biographies and verse of writers and poets who have experienced exile, such as Michael Hamburger and Else Lasker-Schüler. Kunze's identification with these writers conveys a strong sense of his own homelessness. This is reinforced in the text through short references to landmark dates that remind him of various upheavals in his life. The year 1992 witnesses the commemoration of the fifteenth anniversary of his move to West Germany, the death of his father, and the tenth anniversary of his move to *Sonnenhang*. In general terms, Kunze's home in Passau ("Am Sonnenhang") becomes a place that offers him some peace. It provides him with a geographical vantage point from which to resolve an unsettled past and construct his *Urteil* about that past.

While Kunze's text may, at times, be difficult for readers less familiar with GDR literature, Günter de Bruyn's autobiography, *Zwischenbilanz: Eine Jugend in Berlin*, speaks to a broader audience. This work treats all stations of de Bruyn's life, from his childhood in Berlin during the Weimar Republic to his early adult years in the GDR. In the first three chapters he gives an account of his family history and of the years preceding his birth. The numerous chapters that deal with themes from different periods in his life are arranged chronologically. This chronology is disrupted time and again by memories from his childhood, family stories, and by his reflections on vari-

ous historical events. The book's chapters carry descriptive titles that present themes to the reader in one or two words: "Geschichtsquellen," "Exekutionen," "Polit-Unterricht," etc. *Zwischenbilanz* ends in 1950.

The Nazi period is covered thoroughly in this book. The author provides his readers with a fascinating account of growing up in a liberal, Catholic family in the 1930s and 1940s. The Holocaust, anti-Semitism in Nazi Germany, and the vicissitudes of the Second World War are interwoven in this autobiographical work with de Bruyn's most personal experiences, such as his first love and familial relationships. Throughout the text, de Bruyn thematizes his relationship to language and writing.

Attaining a *Zwischenbilanz* for de Bruyn necessarily means thoroughly examining the past through writing. As a German, part of this process involves grappling with the Holocaust and the Nazi period. This book explores these issues in a particularly moving and ingenuous manner. His references to Jews do not follow the dominant trend among GDR authors to portray Jews as universal victims of fascism, and his memories are not constructed around apologies and philo-Semitism. References to Jews and the Holocaust accompany de Bruyn's own developing sense of political awareness and fear of the future. A short chapter is devoted to Dr. Jakoby, the physician who cared for the de Bruyn family. As he remembers Dr. Jakoby's departure from Germany in 1937 (it is strongly implied, though not explicitly stated in the text, that Dr. Jakoby is Jewish), de Bruyn writes, "Mich hat seine Vertreibung sicher nicht nachhaltig erschüttert, aber doch meine Zukunftsängste verstärkt" (81). He recalls seeing Jews with yellow stars in the street in 1941 and his own feeling of embarrassment for belonging to the camp of the enemy. He records these events in his diary. These encounters with Jews become pivotal points in de Bruyn's autobiography; they thrust him into adulthood and motivate him to come to terms with his feelings through writing.

In *Zwischenbilanz*, de Bruyn hardly addresses his experiences in the GDR. The book ends in the late 1940s with the author in the Soviet Zone of Occupation. For readers interested in the *Literaturstreit* and GDR literary history, the last chapter, "Rückblick auf Künftiges," contains some intriguing statements by de Bruyn about the GDR, socialism, and ideology. He discusses his feeling of isolation in the late 1940s as a free thinker and his discomfort with ideology. The one issue that de Bruyn elides in this book is his decision to stay in the

GDR. He tells his readers that the reason for this decision will appear in the next volume of his autobiography: "Ich war unter den Zurückbleibenden. Das Warum wird den nächsten Band meiner Lebensbilanz ausfüllen" (376). He hints to the reader that his Catholic background, experiences during the Nazi period, and influences of friends—all subjects that he touches on in this autobiography—explain his ability to withstand the tribulations of life in the GDR.

Kunze's *Am Sonnenhang* and de Bruyn's *Zwischenbilanz* are two important texts in the canon of post-1989 German literature. These two autobiographical works attest to the fact that the recent *Literaturstreit* directly engages some of the most pertinent questions about history, memory, and national identity in the contemporary German context.

University of Chicago

Douglas D. Hauer

---

HELGA KÖNIGSDORF. *Im Schatten des Regenbogens*. Berlin: Aufbau, 1993. 174 S. DM 29,80.

Eine denkwürdige Gemeinschaft ist es, die sich im siebten Stock eines Ost-Berliner Mietshauses zusammengefunden hat: der Alte, ehemals Direktor eines Zahlographischen Instituts, der nicht auf der Welt ist, um glücklich zu sein, sondern um seine Pflicht zu tun; Ruth Makuheit, seine frühere Sekretärin; die Alice, ein ehemaliges Wunderkind; und weitere, auf unterschiedliche Art skurrile Personen. Für alle ist das Leben aus der Bahn geraten. Die eingeübten Muster gelten nicht mehr. In ihrer Wohn- und Notgemeinschaft versuchen sie nun, den neuen Anforderungen gerecht zu werden.

Wie auch schon in ihrem letzten Buch *Gleich neben Afrika* widmet sich Helga Königsdorf erneut den durch die deutsch-deutsche Vereinigung ausgelösten Veränderungen im Leben der Menschen, besonders der Menschen im Osten des Landes. Sämtliche Hauptfiguren der Geschichte sind arbeitslos. Sie wurden entweder als ehemalige Parteimit-

gliedert Opfer der "Abwicklung" ostdeutscher Universitäten oder, wie im Falle Ruths, schlicht und einfach wegrationalisiert. Der Verdienst Königsdorfs ist es auch in diesem Roman, Zeitgeschichte aus der Sicht der Menschen im Osten darzustellen. Ihr poetischer Bericht ist ein Plädoyer fürs genaue Hinsehen, und gleichzeitig ein Stück Erinnerungs- und Vereinigungsarbeit: "Es ist Zeit, die Vorurteile durch Urteile zu ersetzen. Dazu müssen die anderen Gesichter bekommen" (82).

Im *Schatten des Regenbogens* ist eine Geschichte des Alltags der deutschen Einheit. Dieser neue Alltag erfordert nicht nur ein Umdenken, sondern auch eine Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit. Im Rückblick wird die Lebensgeschichte der Bewohner dieser Zwecks- und Schicksalsgemeinschaft dargestellt. Dabei kommt einiges Erstaunliches zu Tage, so zum Beispiel der Doppelgänger des Alten, der West-Alte: sein durch Zufall von ihm getrennter, im Westen aufgewachsener Bruder, der ihm trotz unterschiedlicher Lebensumstände verblüffend ähnlich ist. Diese und andere Begebenheiten sind teilweise amüsant, teilweise regen sie zum Nachdenken an, doch so recht fesseln konnte mich der Roman nicht. Trotz der Königsdorf eigenen Stilmittel der Ironie und des beißenden Witzes, die sich auch in diesem Werk finden, ist die Erzählung streckenweise zu langatmig und verläuft sich im Belanglosen.

Königsdorfs Abrechnung mit den alten sowohl wie mit den neuen Machthabern ist gekonnt, hat jedoch für die Leser ihrer bisherigen Bücher wenig Neues zu bieten. Auch in dieser Geschichte werden die "Wendehälse" aufs Korn genommen, die den Oberen nach dem Mund reden und es dadurch in beiden Gesellschaften zu Ansehen und Reichtum bringen. Leider sind jedoch diese Menschen die einzigen, denen auch in diesem Roman—in Anlehnung an die Wirklichkeit?—letztlich Erfolg gewährt wird. Das Leben der liebenswürdig gezeichneten Ruth und Alice hingegen verläuft im Leeren, beide gehen unabhängig voneinander einfach davon, ins Nichts. Ein bißchen sehr trostlos, finde ich.

University of California, Davis

Heike Hofmann

GERT HOFMANN. *Die kleine Stechardin*. München: Hanser, 1994. 213 S. DM 29,80.

Der vorliegende Roman, den Hofmann noch kurz vor seinem Tod am 1. Juli 1993 vollendete, behandelt einen Ausschnitt aus dem Leben des Aufklärers, Physikers und Aphorismenverfassers Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799). Bereits im Vorwort weist der Autor darauf hin, daß es ihm keinesfalls um eine möglichst genaue biographische Rekonstruktion zu tun sei. Vielmehr geht es ihm um "das Wahrhaftigste an dem kleinen Mann" (5), die menschliche Seite Lichtenbergs. Um diese nicht nur sichtbar, sondern auch erfahrbar zu machen, nimmt sich der Autor explizit das Recht auf künstlerische Freiheiten bei der Ausgestaltung. Hofmann konzentriert sich dabei auf die Jahre zwischen 1777 und 1782. Lichtenberg wohnt in der Universitätsstadt Göttingen, wo er als Professor Vorlesungen hält. Das Interesse des Autors gilt nun nicht dem Wissenschaftler und Aufklärer; Hofmann wendet sich vielmehr Lichtenbergs künstlerischen Neigungen zu. Diesen läßt der Erzähler in Zitaten aus dessen Notizbüchern, den "Sudelbüchern," häufig selbst zu Worte kommen. Darin kommen Lichtenbergs vorerst unerfüllt bleibendes Sehnen nach sowohl körperlicher als auch geistiger Liebe und seine aus der eigenen körperlichen Mißbildung, namentlich dem Buckel, den kurzen Beinen und dem sich unbarmherzig lichtenden Haar resultierenden Minderwertigkeitskomplexe zum Ausdruck. Dieser Physiognomie wegen sieht sich Lichtenberg dem Spott sowohl der Göttinger Bevölkerung als auch seiner Kollegen und Studenten ausgesetzt. Er wird als ein Kuriosum behandelt, dessen Buckel man befühlen möchte und über dessen Körpergröße man sich allgemein gern erheitert. Kontrastiv werden der äußeren Verunstaltung des Protagonisten dessen menschliche Züge an die Seite gestellt. In als Zitate kenntlich gemachten Aphorismen kompensiert Hofmanns Lichtenberg seine Gebrechen mit Selbstironie. Diese in ihrer Einfachheit so manches Mal alltäglich anmutenden kurzen Bemerkungen lassen das Bild eines wunderlichen, keinesfalls immer brillanten, aber höchst wachsam und nachdenklichen Menschen entstehen, der ab und an einmal eigene, auch wissenschaftliche Lücken durch geistigen Diebstahl ausfüllt.

Die parataktische Einfachheit der Erzählersprache trägt zu einer

Leichtigkeit des Erzählflusses bei, welcher, gepaart mit einer äußerst humoristischen Erzählweise und oft auf Kosten Lichtenbergs selbst, zu einem kurzweiligen Lesen beiträgt. Die Brechung sprachlicher Klischees durch ungewöhnlich endende, häufig ironische Wendungen zeugen von dem Hofmann eigenen Witz. Die Erzählweise ist zugleich Spiegel der skurrilen Persönlichkeit Lichtenbergs. Die bereits im Vorwort angelegte Subjektivität offenbart sich in der häufigen Zurücknahme bzw. Relativierung des eben erst Gesagten zugunsten des Menschlichen, das als "vielleicht" oder als Sich-nicht-festlegen-Wollen im grammatikalischen Gewand des Konjunktivs auftritt. Die Verwendung der Möglichkeitsform und die daraus erwachsenden Ambivalenzen sind charakteristisch auch für Lichtenbergs eigene Schreibweise.

Wird anfangs die Tragik der menschlichen Einsamkeit "des Krüppels" (159) problematisiert, so stellt sich mit der Begegnung mit dem Blumenmädchen "Maria Dorothea Stechard, genannt *die kleine Stechardin*" (44) bald eine Veränderung in Lichtenbergs Leben ein. Das zu diesem Zeitpunkt erst dreizehnjährige Mädchen findet zunächst als Hausmamsell Anstellung, wird später dann Lichtenbergs Schülerin und Geliebte. Der der Liebe bisher nur theoretisch nahegekommene Lichtenberg benötigt einige Zeit, um sich von einer analytisch-distanzierten Betrachtungsweise dieses Verhältnisses zu lösen. Er sagt selbst, er habe in seiner sehnsuchtsvollen Einsamkeit zu viel, fast schon "zu Tode gefühlt" (147). Nachdem es ihm gelungen ist, diesen fast wissenschaftlichen Abstand zu überwinden, beginnt eine Zeit neuer Hoffnung und erfüllter Liebe, die allenfalls durch die schaulustige und sensationshungrige Neugierde der Göttinger und den gelegentlichen Neid der Kollegen getrübt wird. Lichtenberg, der nichts so sehr wie den Verlust seiner eben erst errungenen Geliebten fürchtet, initiiert Jahre des Versteckspiels vor einer in ihren oberflächlichen Moralvorstellungen pikierten Gesellschaft und wird dieser Verlustängste wegen noch mehr als zuvor aufgrund seiner Verwachsungen zum Außenseiter und Gefangenen seiner Wohnung in der Gotmarstraße. Jedoch ist dieses selbstgewählte häusliche Exil Lichtenberg gar nicht so unlieb, denn es ermöglicht ihm und der lernbegierigen, ihre anfängliche Schüchternheit allmählich ablegenden Stechardin ein nahezu harmonisches und ungestörtes Zusammenleben. So findet sich denn der Leser in der merkwürdigen Position wieder, sein Mitleid mit dem verkrüppelten Außenseiter gar nicht anbringen zu können. Entsprechend fällt eine hier mögliche Sozialkritik nur schwach aus. Hofmann geht es keineswegs um eine

Anklage der Gesellschaft, sondern lediglich um das Aufdecken menschlicher Schwächen, die allen eigen sind. Dabei bleibt Hofmann stets unterhaltend.

Die wissenschaftlichen Erwägungen Lichtenbergs, seine philosophischen Grübeleien und religiösen Zweifel sowie die bloß angedeutete Hinterfragung der sozialen Ordnung münden immer wieder in eine Beschäftigung mit dem Alltäglichen. Darin zeigt sich denn auch die Widersprüchlichkeit des Lichtenbergschen Charakters. Es ist nicht die Gebrechlichkeit des Helden, sondern die sich in den selbstironischen Zitaten offenbarende Originalität Lichtenbergs, die beim Leser Sympathien erweckt. Dessen Aphorismen verbinden sich nahtlos mit der Erzählweise des Romans, der im Plauderton eines abendlichen Geschichtenerzählers vor dem Kaminfeuer seine Zuhörer zu fesseln vermag. Drohen Beschreibungen zeitweilig in langweilige Detailausführungen auszuufern, läßt der Erzähler diese in dreifachen Punktzeichen versickern. Eingeschobene rhetorische Fragen haben den Charakter ungeduldiger Zwischenrufe erwartungsvoll unterbrechender Zuhörer. Der Erzählvorgang ähnelt dadurch eher einem Dialog mit ungleich verteilten Wortbeiträgen. Auf diese Weise wird der Leser als Rezipient in die Handlung persönlich miteingebunden. Erzähler und fingierter Zuhörer überlagern sich zeitweilig in ihrem ähnlichen Verhältnis zueinander mit Lichtenberg und der kleinen Stechardin. Die beiden jeweils erstgenannten dominieren im Dialog mit ihren Beschreibungen und Erklärungen, die Dialogpartner wiederum treten hervor durch ihre vorantreibenden, kindlich-naiven Zwischenfragen. Sowohl an dem Erzähler als auch an Lichtenberg fallen die menschlich angenehmen Widersprüchlichkeiten im Gesagten auf. Die von einigen Kritikern mit Hofmanns Eile bei der Niederschrift erklärten auffälligen Wiederholungen bestimmter Detailbeschreibungen und Einzelausführungen passen entsprechend als erzähltechnische Hervorhebung der ungesteuerten und oft sprunghaften Lichtenbergschen Gedankengänge nahtlos in das Charakterbild des Protagonisten.

Die Tragik der Liebesbeziehung zu Dorothea Stechard findet im letzten Viertel des Romans ihre Ausführung. Scheinbar ungerechtfertigte Eifersuchtsanfälle auf den Botenjungen Friedrich veranschaulichen noch einmal die Bedeutung, die die Stechardin für Lichtenberg besitzt. Darauf folgt dann die schwere Erkrankung und der plötzliche Tod der jungen, erst siebzehnjährigen Geliebten. Der Roman schließt mit der Einstellung einer neuen Hausangestellten, der späteren Ehefrau

Margarethe Kellner, zur Pflege des nunmehr selbst bettlägerigen Lichtenberg.

Bestechend ist Hofmanns Einfühlungsvermögen in das Seelenleben eines an seinen körperlichen Mißbildungen und der daraus resultierenden Außenseiterstellung Leidenden. So wird aus einem juristischen Fall pädophiler Seduktion eine dezent angedeutete Verführungsszene unschuldiger und unbeholfener Erotik. Ohne den moralischen Zeigefinger gegen Lichtenberg oder die Gesellschaft zu erheben, führt Hofmann in eine Epoche zurück, deren Widersprüchlichkeiten ihre Parallelen in unserer Welt finden. In der Darstellung des Menschlichen zeigt sich denn auch die bleibende Aktualität und der Wert des Romans.

McGill University, Montreal

Christoph Prang

---

FRANZ HODJAK. *Landverlust*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993. 80 pp. DM 24.80.

Caught between *Vaterland* and *Muttersprache*: this theme finds its way onto virtually every page of *Landverlust*, Romanian-German poet Franz Hodjak's most recent collection of verse. The *Landverlust* alluded to in the title indicates a state of permanent loss and a lack of orientation that existed for Romanian-German writers, "a minority within a minority," even before the upheavals of 1989. Arrival—somewhere, anywhere—figures throughout these poems as a constant and elusive goal. For Franz Hodjak, the loss of home, combined with a profound *Sprachskepsis*, have left him suspended between land and language, between Romania and Germany, between Klausenburg and Nürnberg. The opening line of the poem "ankunft" both contradicts and reveals an impossibility inherent in the title: "der ort, den es nicht gibt, dort / wohnst du, fröstelnd, in fremder / haut, ohne bett, ohne landschaft, wie / ein druckfehler, ohne zukunft" (39).

Born in 1944 in Sibiu (Hermannstadt), Hodjak studied German and Romanian literature in Cluj-Napoca (Klausenburg). Along with

his work as a translator and editor for the Dacia publishing house, Hodjak established himself in the mid-seventies as a writer of verse, prose, and children's literature. Like most of his fellow Romanian-German writers, Hodjak relied on the relative opacity of poetic language in avoiding Romanian censors, and, ironically, received a prize from the Romanian Communist Youth Organization for his 1974 collection of poetry, *Spielräume*. Very much in keeping with the notion that the present is infused with the spirit of the past, Hodjak concludes his 1993 book of verse with the title poem from *Spielräume*: "die Freiheit / die täglich / uns spielraum / gewährt / ist immer so groß wie / der spielraum / den täglich / wir der freiheit / gewähren" (73).

In 1992, Hodjak moved to Germany, and now lives in Usingen. But as his inclusion of the poem "Spielräume" shows, no matter where one lives, East or West, for Hodjak, freedom remains a relative term, a product of the language available to us. In his poem "Die Wende des Winds," dedicated to Hans Magnus Enzensberger, Hodjak writes: "die alibi, die mauer / ist gefallen / und das bringt die sprachen / etwas durcheinander" (40). Both the blurring of boundaries and the shake-up of ideologies in the wake of communism's demise have contributed to the sense of confusion, loss, and resignation that resound throughout *Landverlust*.

In a 1990 interview, Hodjak insisted that although he wanted very much to see his works published in Germany, unlike many of his fellow writers he had no intention of leaving Romania. The source of his poetic inspiration was all of Romania, he said, not simply the "German" region of Siebenbürgen. Today, one could scarcely call any part of Romania "German," for in a country with a population of 23 million, the German minority is shrinking rapidly. In 1985, Romanian-Germans numbered close to 400,000; by 1990, that number had fallen to 220,000, with no end to the exodus in sight. Given the fact that a German culture in Romania seems in danger of disappearing, it is hardly surprising that a 1989 conference convened in Marburg bore the title "Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur." Discussions with Romanian-German writers Herta Müller, Richard Wagner, Klaus Hensel and Werner Söllner, all of whom had immigrated to Germany, circled around a number of issues. Can a Romanian-German litera-

ture live on outside of Siebenbürgen, and, even more importantly, can Romanian-German writers maintain their identities—and continue to write—when the social context of their lives has changed so dramatically? Participants in the conference questioned what it means to be both Romanian and German, to live in a kind of “half-exile,” where everyone appears to speak the same language, but misunderstandings abound.

Identity and exile, geography and history, language and time: these are themes that thread their way through the poems of Hodjak's *Landverlust*, resurfacing again and again in various guises, one idea intertwining itself with the next. The loss of a homeland, with its attendant lack of orientation and the need to search out a place of rest, comes to the fore in a number of poems which center around movement and travel: “ortswechsel,” “vagantenlied,” “die reise der dinge.” The title of the poem “der ort” finally implies a settled, fixed place, but the opening line unmasks its illusory nature: “was uns geschieht, geschieht / an einem ort, zu dem // wir keinen zugang haben. und du gibst es / nicht auf, ihn zu suchen” (11). Hodjak locates his search for a Romanian-German home in titles, through shifting references to concrete places in each country. From “Neckar. bei Mannheim,” we move to “Rosenauer burg. Siebenbürgen,” and after visiting “Buchenwald,” our journey takes us to the “nordbahnhof. Bukarest,” ending with “fischer. arbeitslos am Schwarzen Meer.” The journey takes on an air of resignation, however, with the poem “einreise. ballade,” in which we read of the ramifications of the decision to leave one's homeland behind: “in Nürnberg im lebkuchenlager / zog ich die konsequenz / und ich wurde gründlich entlauset / von östlicher reminiszenz” (70).

Travel, time and history intertwine in one of the clearest statements of a lyric self-identity in the entire book. The final lines of the poem “am Wörter see” read: “ich lebe unterdessen, / ein wandernder chronist, / der nie ein land besessen / und keins je vermisst” (16). Travels through history and the notion of collective guilt loom large in the poem “Buchenwald,” while “Bahnhof” plays with the very absurdity of human agency in the world. Hodjak very consciously links time and poetry in titles such as “10 Uhr 20 Gedicht,” a work which thematizes the futility of attempting to overcome the past by running from it.

Hodjak grounds the everlasting search for a home and a place in history in the banalities of everyday routines. In “tee trinken. am morgen” and “morgensplitter,” Hodjak strings together disjointed impressions of the world, a world in which human beings are rendered helpless while words and things assume the roles of active agents. “es gibt einen mittelpunkt des absurden / so wie die worte gesetzt wurden wollen sie nicht sitzen” (15). Word and meaning are sundered; the poet has lost the power to name. Hodjak develops an understanding of the everyday world as absurd, carnevalesque, and at the same time fixed, controlled. Both poetic and everyday language has the power to restrict, to limit expression, leaving the poet to struggle for a voice. Hodjak voices this frustration in “tee trinken. am morgen”: “und versuchen die dinge / auszubrechen, / fangen die begriffe, / diese geheime polizei, / die dinge wieder ein / und stellen sie an ihren vorbestimmten platz” (8).

The vast majority of Hodjak's poems have no clear beginning or end, although he does favor endings with a sudden shift of perspective that changes the meaning of the entire poem. He imposes form onto the poems through the visual organization of lines on the page, rather than by grouping the lines according to explicit units of meaning. The resultant stanza forms, as well as the use of punctuation throughout, do not facilitate a smooth reading of the poems, but rather serve effectively to subvert such readings. In some titles, Hodjak refers to traditional poetic forms—“chanson,” “blaues lied,” “einreise. ballade”—but these moves raise expectations in the reader which are not met. Hodjak toys with, and ultimately rejects, the restrictiveness of traditional poetic language and form. Most revealingly, “Psalm” is subtitled “oder in verlegenheit eines titles.” Throughout *Landverlust*, Franz Hodjak questions time and again the adequacy of language and poetry to express the situation of a poet caught in a non-existent, in-between world. But in spite of it all, he never falls silent. We find a possible explanation for a commitment to the poetic project in the final lines of the poem “was auch immer”: “ob du irgendwo ankommst / sei nicht die frage // doch schreibst du ein gedicht / verfaß es so / als wäre es das letzte” (72).

GERT NIERS. *Wortgrund noch: Lyrik und Prosa*. Vermillion: U of South Dakota P, 1992. 92 pp. \$5.00.

*Wortgrund noch* is the fourth in a series of publications, under the title "Deutschschreibende Autoren in Nordamerika," published by the University of South Dakota Press in conjunction with *Schatzkammer*. The stated goal of the series is to make available creative and scholarly manuscripts, written in German by authors permanently residing in the United States or Canada. While adherence to German-American topics is not a requirement, the German-American experience is clearly a unifying element, providing a forum for those who wish to read and write in the language of their ethnic identity.

Niers' qualifications as a German-American scholar and writer are without question. Born in Dresden in 1943, he grew up in the Ruhr area before settling in the eastern part of the United States in 1971. His journalistic and editorial efforts in New York include work with the *Staats-Zeitung* and *Aufbau*, supplemented by extensive work as a reviewer, book publisher, university-level lecturer and faculty member.

In this light, Niers is well placed to write of the German-American perspective in *Wortgrund noch*. The present volume is divided into five sections, of which the first (and longest) and third are devoted to poetry. The second section is made up largely of aphoristic comments taken from an undated travel diary. In the fourth section, Niers provides vignettes of some of the travel experiences of a German in America, and the fifth section consists of a prose selection reflecting some of the author's own influences, scholarly and otherwise, including dadaism and surrealism, as well his background as a German living and working in Germany during the late 1960s.

*Wortgrund noch* is most noteworthy for its poetry selections, which ably demonstrate Niers' command of German on a literary level and his awareness of the complexity of the German-American situation. He is able to incorporate traditional elements of German-American immigrant literature in his poems, with retrospective elements and remembrances presented in the context of an observer's comments rather than being overly nostalgic. The first part of the volume, "Durch das Nadelöhr der Zeit," consists of forty poems, generally of recent

vintage. Niers consciously focuses on language and its usage in this section as a means to express remembrance of old ways and adoption of a new land. Similarly, the third part of Niers' work, "Bruchstücke des Herzens," takes up the theme of remembrance in a further ten poems, with such themes as time and existence also receiving contemplative attention. Indeed, the title of the volume is invoked at the end of the last poem in this section; as Niers writes, "Unsere frostdünne Existenz / trägt Wortgrund noch" (64), the word "noch" leaving open the possibility of change or development in that which has yet to reach an end.

The second section of the work, "Aus dem launigen Logbuch," dates from the early 1990s and, by means of its lyrical images and aphoristic comments, provides verbal snapshots of places and things encountered during a journey. Again, the thematic of remembrance is presented in a German-American context (e.g. "Amerika: Wegmarken der Erinnerung," 45), and Niers invokes the names of several traditional German settlements, such as Germantown, Lancaster County, Pennsylvania, and Cincinnati, to underline the German-American character of the work.

The fourth section of *Wortgrund noch*, "Nichts zu danken," takes the thematic of the second part a step further, showing an ironic reverence for the travel reports once sent by German immigrants to friends and relatives in the Old World. From this "Seldwyla der neuen Welt" (70), Niers provides six autobiographical episodes from the life of a contemporary immigrant. Such incidents as an auto accident and its consequences, getting into a fistfight with an angry New Yorker, and a robbery attempt, among others, are seen through the eyes of a German immigrant, illustrating a different perspective on the ways of big-city life in America.

Finally, in the fifth section of the work, "So wunderbare Worte gefunden," Niers employs elements of satire and the grotesque in contemplating the nature of modern literature. Concluded shortly before Niers' emigration to America, this is less an aspect of German-American culture than the preceding four parts of the publication. Rather, Niers sheds light on some of the thoughts foremost in the mind of a German literary intellectual in the latter part of the 1960s, illustrating several of the noteworthy questions of the day in German literature and the struggle to come to terms with a variety of issues and thoughts.



Taken as a whole, the prevalent themes of Niers' poetry and prose, time and remembrance, provide valuable insight into the mood of contemporary German immigrants in America. Modern-day twists and variations of traditional German-American literary outlets, most notably the travel reports, allow Niers to be considered a modern spokesman of German-American immigrant literature; those readers interested in German-American literature and culture will welcome Niers' contribution to the area, as well as the forum presented by "Deutschschreibende Autoren in Nordamerika," as a part of the rich heritage of German participation on these shores over the past three centuries.

University of Cincinnati

Timothy J. Holian

---

CHRISTOPH HEIN. *Das Napoleon-Spiel*. Berlin: Aufbau, 1993. 208 S. DM 29,80.

Liest man den neuen Roman von Christoph Hein, *Das Napoleon-Spiel*, vom Ende her, dann mag man durchaus eine mögliche Absicht des bisher viel gerühmten Erzählers verstehen. Und dieses Ende erreicht man sehr bald, ersehnte man es doch—leider—seit vielen vielen Seiten. Der Autor, der sich jahrzehntelang einem institutionalisierten Literaturbetrieb einverleibt sah—oder sich einverleiben ließ, mögen manche Stimmen noch heute behaupten, allen DDR-Autoren vorwerfend, das östliche deutsche Land nicht *rechtzeitig* verlassen zu haben—, der aber andererseits doch immerhin angestrengt versuchte, sich jener Funktionalisierung zu verwehren (man denke an seine durchaus mutige und provokante öffentliche Polemik gegen die Zensur auf dem letzten DDR-Schriftstellerkongreß von 1987), hat sich nun nach dem Freisetzen der DDR-Literatur aus allen kulturpolitischen und partei-ideologischen Zwängen an einem Kunst-Werk im Schillerschen Sinne versucht. Diese neue Freiheit, sieht man einmal von den nicht minder bedrückenden Zwängen der Marktwirtschaft ab, ließe sich wohl am

ehesten als freimütiger Anspruch auf eine erneut errungene Autonomie der Kunst bezeichnen (bejubeln?). Dieser Nach-Wende-Roman liest sich wie ein Text, der, geschrieben nach der deutsch-deutschen Vereinigung, dem nunmehr der freien Buch-Marktwirtschaft ausgesetzten/ausgelieferten Autoren mit ostdeutscher Vergangenheit—und durchaus gesamtdeutscher Reputation—einen Namen als Romancier retten (helfen) *will*.

Und genau dieses Wollen merkt man dem Text deutlich an. Zu deutlich. Mit der abschließenden Berufung auf *den* Klassiker einer autonomen Kunsttheorie sind dem Roman die pathetischen Schlußworte zugeeignet, der Mensch sei schließlich nur dort ganz Mensch, wo er spiele (208). Bedeutet dies einen Rückzug aus den politischen Kämpfen der Zeit, an welche Hein noch vor wenigen Jahren immer die Funktion von (seiner) Literatur binden wollte, und band. Der hohe moralische Anspruch—nun weiß man ja spätestens seit den Äußerungen westdeutscher Feuilletonisten und Erzkonserativen wie Herrn Karl-Heinz Bohrer aus den Jahren nach 1989, wo die ästhetische Qualität eines Textes zu suchen sei—wird also auch von den einstmals *engagierten* Literaten heute ins Spielerische, ins ästhetische Spiel selber verlegt? Oder muß/kann man den Roman (auch) gegen den Erzähler lesen? Dies dann würde mehr Sinn haben, vielleicht. Doch wer weiß dies schon genau zu sagen.

Worum geht es? Ein westdeutscher Anwalt namens Wörle, erfolg- und millionenreich, geplagt von Langeweile und Lebensüberdruß, hat die für ihn "unausweichliche" Tat einer öffentlichen Tötung einer beliebigen Person begangen. Dieser vorsätzliche, skrupellose Immoralist suchte—und sucht—in seiner maßlosen Arroganz immer neue zynische Bewährungsproben; die Gesellschaft bietet schon lange keine Herausforderung mehr. Aus der Untersuchungshaft wird dieser biografische Bericht an den Anwalt Wörles geschrieben, dann einem Schriftsteller zur Veröffentlichung vorgelegt. Dies ist nun dem Leser vorgelegt—und der hat sich zweihundert Seiten lang auf die nicht immer glaubwürdigen Reflektionen über die Obsessionen des großen Zynikers Wörle einzulassen.

Zuerst fällt mir *nach* dem Lesen dann doch wieder Heins großes Erfolgsbuch, die Novelle *Der fremde Freund* (oder *Drachenblut* in der alten BRD betitelt) ein. War es nicht damals die Geschichte eines (ähnlich) einsamen und deformierten Menschen, der in der modernen Großstadt die Entfremdung des Einzelnen nicht nur *erlebt* sondern

schließlich auch freiwillig (soll heißen widerstandslos akzeptierend) gelebt hat. Eine erfolgreiche Ärztin in Ostberlin, unfähig zu Partnerschaft, zu Kommunikation mit ihrer Umwelt, vergraben in Einsamkeit, Zynismus und ihre Dunkelkammer, in der sie die Photos ihrer einsamen Touren, suchend nach (äußeren) Zerfallsbildern, entwickelte. Ein Spiel ohne Ziel, ohne Ausweg. Eine dunkle Sackgasse. Im *Napoleon-Spiel* nun ein erfolgreicher Jurist in Westberlin, gleichfalls unfähig zu Partnerschaft, zu Kommunikation mit seiner Umwelt, vergraben in Einsamkeit, Zynismus . . . und in seinen Billardraum in seinem Landhaus am Meer, suchend nach immer neuen Spielzügen auf dem grünen Velour. Selbstgewählte Isolation in beiden Fällen. Langeweile in der Konsequenz. An Geld fehlt es nicht. Die gesellschaftlichen "Rahmen"bedingungen bieten keinem mehr Abwechslung, Spannung. Die Langeweile wird tödlich. Der Gedanke an die fatale Konsequenz wird hier kalt, lakonisch, zynisch ausgesprochen. Im *Fremden Freund* war es die Selbstbescheidung des Ich, das Einpanzern in einer Drachenhaut; der Text endet mit den Worten: "Ich wüßte nicht, was mir fehlt. [...] Es geht mir gut" (*Drachenblut*, Frankfurt, 1989. S. 176). In dem neuen Roman nun bricht das Ich mit allen (uns) gültigen ethisch-moralischen Vorstellungen. Der Spieltrieb wird ins Extrem getrieben, der intellektuelle Genuß des Erfolgs reicht nicht mehr, ein sinnliches Erlebnis muß her—auch wenn der Erzähler/Täter eine "menschliche Regung" wie Ekel dabei empfindet—ein menschliches Opfer muß erbracht werden.

Die narrative Form dieses Textes, ein von einem (bald) freigesprochenen Täter nach dem Prozeß an dessen Anwalt geschriebener Brief, intendiert die zynische Rechtfertigung des als Ich-Erzähler präsentierten (Un)Menschen, eine "unerläßliche Tötung" (13) begangen haben zu müssen, vor dem Leser. Was wir lesen, sind stellenweise schier endlose und sich wiederholende Seiten mit den Selbstreflexionen eines manischen Spielers, selbst Rechtsanwalt, der uns nun (nach seiner Tat) alle juristischen wie auch ethischen Wertsysteme herausfordernd und die Begriffe von Wahrheit, Unwahrheit, Moral und Unmoral in Frage stellend, Erklärungen über seine leidenschaftslos-leidenschaftliche Spiel-Lust, die er zu gerne mit dem großen Spiel Napoleons vergleicht, präsentiert. Größenwahn oder Suche nach Ersatzbefriedigung. Der *böse Baal der asoziale* ist es nicht, es ist *mehr* als Lebens- und Sinnenlust, was diesen hier treibt.

Oder weniger. Die große Langeweile des überreichlichen Geldes,

die Kälte in der besseren Gesellschaft. Der Überdruß der zynischen Macht- und Marktwirtschaft Deutschlands der letzten Jahrzehnte. So wie Napoleon seinen Einsatz ständig erhöhte, Hunderttausende menschlicher Opfer einkalkulierte, so schrickt dieser *Held* nicht vor dem Einsatz von Menschenleben zurück—schlimmer noch: er tötet, ohne etwas gewinnen zu wollen als die momentane Befriedigung seines Spieltriebes. Was ist das, mag man sich fragen . . . warum ein solches Spiel, Herr Hein? Darstellung einer "degenerierten Humanität" (166), gewiß. Doch davon gibt es im *wirklichen* Leben ausreichend abschreckende Beispiele. Sind nicht die Illustrierten und Zeitschriften täglich damit voll. Der Horror der Grausamkeit des Individuums ist schon lange zum Alltagsphänomen geworden. Und nicht erst seit Shakespeare oder Strindberg wissen wir von schicksalhaften Tragik, von der tragischen Schicksalhaftigkeit unserer Lebens. Oder des Lebens Einzelner. Auch die Absicht, ein Selbst-Porträt, besser: eine psychologische (Selbst)Analyse des Ich-Erzählers in der Tradition der Jahrhundertwenderomane zu erfinden/erzählen, ist gewiß ehrenwert. Doch der hier präsentierte Stoff hätte wohl gerademal für eine Kleistsche Novelle gereicht. Ein Roman? Erschlagend mit Wiederholungen. Ermattend mit den immer gleichen aphorismenartigen Lebensweisheiten eines Spielers. Langweilend auch uns Leser. Oder ist dies die Ironie des Erzählens und Erzählers Christoph Hein selber? Oft genug ist es dann sogar nicht nur ironische Erzählerdistanz sondern eher Sarkasmus—oder beinahe möchte ich es willkürlichen Sadismus nennen. Wer spricht hier? Der Autor gewiß nicht—das ist zu klar.

Ein durchaus traditionelles Erzählmuster, die Ich-Erzählung mit Rückblick auf das Wie-so-geworden-Sein, liest sich wie ein (zeitlich) moderner Gegenentwurf zum Entwicklungsroman. Der Held sucht, findet . . . und verwirft seinen *nützlichen* Platz in der Gesellschaft. Die Banalität des Erzählten, auch und gerade des Berichts jener "unerläßlichen Tötung," erscheint auf der formalen Ebene einer intentionalen Lakonie des Erzählers und Erzählens beabsichtigt, beunruhigt aber auf einer anderen Ebene einer nicht gänzlich zu verwerfenden moralischen Rezeptionshaltung. Apokalypse der Humanität in der modernen westlichen Gesellschaft? Oder Warnbild vor Unmoral, Egoismus und in kalten Spieltrieb sich ergebende Langeweile des vereinzelt, entfremdeten Individuums. Die Frage nach dem "Monstrum" (11) wird im Text gestellt. Die Antwort ist eine der vielen erschreckenden—die beabsichtigte Selbst-Erkenntnis alltäglicher, verdrängter Denkmuster

beim Leser.

Gewiß, der Text hat seine unwiderlegbaren Stärken. Viele Passagen lesen sich wie notwendige Weisheiten über den deutschen Alltag, über die deutsche Wirklichkeit der letzten Jahr(zehnt)e. Mit klarem, unsentimentalem Blick wird das analytische Seziermesser gegen das eigene deutsche Fleisch geführt. Die "kleine Perversion" (84) des Erzählers wird in einer Art "Buchhaltung der Gefühle" (96), Gedanken und Reflektionen dem Leser vor Augen geführt—letzteren möglicherweise anhaltend, die eigenen verborgenen aufzusuchen.

Und wie so oft bei selbst-reflektierender Literatur liegt hinter dem Erzähler-Ich auch ein wenig Autobiografie verborgen. Der in Schlesien geborene, in einer Kleinstadt bei Leipzig aufgewachsene Christoph Hein, der als Pfarrerssohn in der frühen DDR nicht auf die Oberschule durfte, ging nach Westberlin, um dort das Gymnasium zu besuchen und in einem Schülerwohnheim zu wohnen, läßt sich in der Erzählerfigur durchaus wiederfinden; ähnlich auch in Ansätzen des Stiefbruders des Erzählers, der in Leipzig Philosophie studierte. Versatzstücke einer Autobiografie hier und da verstreut—auch Mosaiklegen ist ein Spiel und gehört zum Repertoire des Dichters. Wie des Lesers. Gedanken-spiele: wie hätte diese Biografie *auch* aussehen können, wäre Hein 1960 nicht aus Westberlin nach Ostberlin übersiedelt? So wie im *Napoleon-Spiel*? "Die Dame Geschichte ist eine große Spielerin. Die Göttin der Spieler" (201). Das fiktive Leben dieses napoleonischen Un-Menschen reizt gelegentlich zum Mitdenken und Mitspielen wie in einem Kriminalroman. Die Fiktion ist durchaus ein spielerischer Erfolg. Hat es aber denn auch dem Leser Spaß gemacht, so wie andere Spiele? Nun, nicht das Ergebnis zählt bekanntlich, sondern viel mehr der Weg. Doch hier liegt dann vielleicht doch die Schwäche des Buches (oder besser: meine Enttäuschung über selbiges). Die angekündigte Warnung am Anfang bestätigte sich: Langeweile ist nicht fern. Was dem "Künstler" ein Vergnügen, ward dem Leser zur "überflüssigen nutzlosen Anstrengung" (7). Doch wir wissen es ja: es geht um die *unerträgliche Leichtigkeit des Seins* . . . die manch einem zur unerträglichen Langeweile wird, lebt/schwimmt man im Gelde/Erfolge/Spiele. Eine literarische Annäherung an die deutsche Wirklichkeit—warum aber denn weniger eine moralische?

ULRICH WOELK. *Rückspiel*. Frankfurt: Fischer, 1993. 295 S. DM 36,00.

Ein Menschheitstraum: Zurückgehen zu können, zu ändern das Unabänderliche und kaum Erträgliche. Das menschlichste aller Bedürfnisse: Zu verstehen, Wahrheit finden.

Johannes Stirner macht sich auf die Reise. Er kündigt seine Stelle als Innenarchitekt, um mehr über die Vergangenheit und damit über sich selbst zu erfahren. Auf der Hochzeit seines Bruders, ehemaliger 68er und nun unmotivierter Beamter, kommt es zum Eklat mit dessen altem Lehrer Kampe. Dieser, ein Altnazi, soll einen Juden denunziert und später einen subversiven Schüler in den Selbstmord getrieben haben. Der scheinbar unbeteiligte Stirner geht den Spuren nach und findet Indizien, die zu keiner Verurteilung führen, lediglich zu der Erkenntnis, daß nicht nur Politik, sondern auch Liebe und Eifersucht die Katastrophen vergangener Tage in Gang gesetzt haben.

Im Kontext des Romans werden drei Dreiecksgeschichten gleichsam zu Konstruktionselementen und zu Stationen deutscher Geschichte: Unter Hitler liebten Kampe und Masol Elsa, und Kampe ließ den Nebenbuhler verschwinden, indem er ihn als "schwulen Juden" denunzierte; in den aufrührerischen 60ern verzweifelte Klausen an seiner unglücklichen Liebe zu einem Mädchen, das wiederum Johnny liebte, und brachte sich deshalb um; schließlich, zur Zeit der deutschen Wiedervereinigung, beginnt jener Johnny ein Verhältnis mit Lucca, der Freundin des Erzählers Johannes Stirner. Offensichtlich ist folglich die Symmetrie der Geschichten—und damit die der Geschichte? Dieses Muster wird zum Gestaltungsprinzip, wenn sich Wiederholungsmechanismen auch im Detail finden: Luccas Geschlechtsakt mit Johnny gleicht jenem mit Stirner exakt, wird zum Automatismus. Während Stirners Aufenthalt in Berlin wird die Verquickung von Persönlichem und Historischen evident, der Protagonist durchschaut nicht immer die Motivation, wohl aber das System, wenn er, der Notwendigkeit der Dokumentation Rechnung tragend, beschließt, seine Erfahrungen zu Papier zu bringen: "Es kommt mir vor, als könne man keine Geschichte erzählen, ohne gleich ein ganzes Leben zu erzählen, und nicht nur eins, alle" (194 f.). Das elementare Problem der rekonstruierenden Verschriftlichung von Leben ist erkannt, Verurteilungen von Lebens-

prozessen damit ausgeschlossen.

Stirners Versuch ist der Weg des apolitischen zum politischen Subjekt. Obschon er seinem Bruder, dem Revoluzzer, nachzueifern suchte, blieb er doch selbst integriertes Bestandteil eines Systems, das ihn zufriedenstellte—bis zu dem Zeitpunkt, da er beginnt, sich zu erinnern. Bewußt läßt er sein Leben aus den Fugen geraten, kündigt die Arbeit, verläßt den Wohnort, beginnt eine zum Scheitern verurteilte Beziehung. Die Motorik seines Handelns liegt auch im Schock über die Wandlung seines Bruders zum Prototyp des gediegenen Deutschen begründet; Kurt ist für Johannes nicht mehr Idol, sondern nun Teil jener Welt, die er früher ablehnte. Stirner bricht in Kampes Wohnung ein, zwingt diesen zum Gespräch, spürt Elsa auf, zieht in Johnnys Apartment ein und durchläuft damit Stadien der Geschichte bis zu jener Nacht, da er das erste Silversterfest nach dem Mauerfall am Brandenburger Tor erlebt, einige Monate erst, nachdem er sich auf der Transitstrecke den Schikanen durch das andere Deutschland ausgesetzt gefunden hatte.

Es ist eben diese atmosphärische Dichte der exemplarisch dargestellten Stationen von Geschichte, die der Roman transponiert. Genau so wie in *Rückspiel* sind im allgemeinen—und eben im speziellen—deutsche Hochzeiten, deutsche Familien, genau so vollzog sich das Ende der Teilung, das Berlin um und nach 1989. Der Roman, der sich im Vergangenen konstituiert, wird jedoch in der Hauptsache von einem Vertreter der jetzigen Generation bestritten, und auch um diese Generation geht es. Berufliches und Privates soll streng getrennt werden, Berufungen vernimmt und folgt niemand, man arrangiert sich mit McJobs, ein bißchen Speed, kurzen Affären und dem Ende von Weltbildern und Illusionen: Couplands *Generation X* läßt grüßen. Große Teile dieser Generation beantworten die notwendige Auseinandersetzung mit zwei Diktaturen sowie der 68er Bewegung mit dem Rückzug aufs Private, das eigentlich auch nur noch als Farce existiert. Aus dieser Haltung resultiert das Unverständnis jener, die Stirners Bemühungen beobachten. Sein Wunsch manifestiert sich im Titel des Romans, dem verlorenen Hinspiel, der Vergangenheit, solle ein Rückspiel folgen, Reste einer schwindenden Vergangenheit besichtigt werden. Doch findet dieses Rückspiel nie statt, ausgenommen vielleicht für jenen, der sich, wie Stirner, Schritt für Schritt einläßt auf die Analyse des Hinspiels. Kann nach dem Schema, wie einzelne Schicksale historische Komplexe formen, Geschichte individuell rekapituliert und in

ihrer Essenz bewußt in die Gegenwart transponiert werden? Stirner spielt dieses Spiel allein und zeigt die Konsequenzen für jene, die es nicht spielen wollen, und, wie Kampe und Elsa, zu bizarren Relikten mutieren; oder jene, die scheinbar teilhaben, mitverfolgen, die Antworten jedoch, ganz nach Mannscher *Zauberberg*-Tradition, im obskuren Gläserücken suchen, die blenden und manipulieren. Mittels dieser literarischen Reminiszenz schlägt Woelk die Brücke zum Beginn des Jahrhunderts, zur desolaten Situation unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg, die der *Zauberberg* thematisiert: Hans Castorp zieht in den großen Krieg, Johannes Stirner ficht kleine Kämpfe, beide setzen der Lethargie ein Ende.

Freie Universität Berlin

Branka Schaller

BIRGER SELLIN. *ich will kein in mich mehr sein. botschaften aus einem autistischen kerker*. Ed. Michael Klonovsky. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1993. 213 pp. DM 29.80.

Birger Sellin's book *ich will kein in mich mehr sein* is an edited work of primary literature. The editor, Michael Klonovsky, has provided us with a selection of the entries produced by Sellin since he first began writing with the aid of a computer and facilitated communication in late 1990. The entries, dating August 27, 1990, to December 27, 1992, are arranged in chronological as opposed to thematic order; this is due to the fact that Klonovsky wanted to provide the reader with an overview of Sellin's literary and psychological development. Sellin's writing begins on page 67. The preceding pages are devoted to a general description and discussion of autism and facilitated communication, biographical information on Sellin, and Klonovsky's initial interest in Sellin and Sellin's writing. Klonovsky felt it necessary to limit the inclusion of entries to only those which

depicted Sellin's unique perspective and were deemed to have considerable literary value due to the immediacy of expression used by Sellin. Since he began writing, Sellin has produced texts nearly every day. The sheer volume of entries necessitated the offering of a selection. To say that this work is a true collection of poetry is to do Sellin and the reader an injustice. Sellin's texts are a mixture of personal and familial messages, descriptions of his condition, diary-like entries, letters, reflections on various topics and, yes, poems.

Birger Sellin was born February 1, 1973, in (West) Berlin. He was the first child of Annemarie and Dankward Sellin. Birger appeared to be a perfectly normal, healthy and happy child, but by the time he was two years old he had retreated behind the impenetrable wall known to us as autism. Klonovsky implies that the autism may have been brought on by the trauma of being taken to a day care center in October 1974. From that day forward, the Birger they knew as their son was no more—he had been replaced by a boy who screamed continually, who stopped all normal development and retreated from all human contact and interaction. Although misdiagnosed as retarded, there were signs that Birger possessed cognitive abilities; Birger mastered flash cards in a matter of seconds and paged through books in his parents' house constantly. Autism was mentioned for the first time when Birger was four and a half. It was not until Birger began writing with the help of facilitated communication that his parents realized he was aware of his surroundings, had a photographic memory, and had been reading those books so quickly paged through. It was a cataclysmic discovery.

Little is known about autism, its causes, and why only a few have managed to free themselves from its iron grip. From his research, Klonovsky tells us that autists perceive what we consider the normal course of life as unpredictable and chaotic and that they feel threatened by the chaos. Depending on the degree of disability, autists are unable to place perception in a hierarchy; they cannot differentiate between significant and insignificant stimuli. The only means by which an autist can defend him or herself from the overpowering onslaught of stimuli, from the chaos, is by retreating so far into themselves, so far into their innermost beings that they erect an armor which shields but imprisons them as well. Autists withdraw from all human contact and interaction; they stop communicating and cannot form emotional attachments, not even to parents or siblings. To the outside

observer, all further social, emotional, and mental development ceases.

In 1990, Sellin's parents first learned of facilitated communication through lectures given by the American speech therapist Annegret Schubert. The technique of facilitated communication assumes the disabled person has control of cognitive thought but is unable to communicate verbally due to psychological or physiological, i.e. motor difficulties. Facilitated communication works as follows: A person of trust sits with the disabled person at a typewriter or computer (sometimes a board with the alphabet on it is used) and gently supports the hand or arm at the elbow allowing the disabled person to gain enough control and confidence to begin tapping out with the index finger letters, words and sentences. Occasionally, the facilitation becomes unnecessary or is present in the form of a reassuring hand on the shoulder. However, in Sellin's case, facilitation is still needed and he is helped primarily by his parents and his caseworker Tycho Nickel.

As mentioned previously, Klonovsky has given us a selection of the entries produced by Sellin since he first began writing in an effort to provide us with as accurate a picture of Sellin's psychological and literary development as possible. From the first entries in late August 1990 to early December of the same year, we are given a picture of someone learning to crawl. In the very first entry, Sellin lists the alphabet and the names of the members in his nuclear family. As the entries continue, Sellin answers questions about animals, objects in his room, family members, numbers, math equations, nursery rhymes, or he taps out phrases dictated to him. Some of the early entries consist of Sellin stating an unwillingness to write on that day or indicating a screaming attack by a letter being repeated endlessly across the screen. By October 1990, the entries have become longer and the writing more complex although still peppered with incomplete words and sentences, repeated letters or words and typing errors. Because Sellin uses only his index finger to type with, the texts are lower case and lack all forms of punctuation, reminding one superficially of Stefan George's writing—although with George it was a manifestation of his aesthetic theories and with Sellin it is a byproduct of the facilitated communication. By December, Sellin is no longer crawling but walking around, stumbling only occasionally when his level of agitation causes him to end a sentence differently from the way he began it.

As the entries progress, Sellin evolves into a very articulate, intensely sensitive and moody person; he is almost unrecognizable as

the author of the early entries. Instead, Sellin becomes for the reader an avatar of alienation, at times turning inward, painting a landscape of devastating loneliness as he attempts to describe his autism and himself as an autist, at other times looking outward, transcending the limits of his autism to portray modern alienation and the human condition. Sellin uses striking word combinations to create a unique and powerful poeticism; his descriptions and commentaries have a pungency to them, sometimes easily savored, sometimes unpleasant and disturbing or scathing in their sarcasm and cynicism. Overall, Sellin gives the reader an impression of a person at war with himself as he battles his desire to overcome autism and his fear of overcoming it. For every step he takes toward overcoming his autism, he takes two backward, suffering panic and screaming attacks. However, Sellin continues to write, to make acute observations about himself and the world around him, offering us a glimpse into the mind of an autist still imprisoned. It is a powerful and moving glimpse that lingers and enriches.

University of Arkansas

Susan E. Hunnicutt

---

GÜNTER KUNERT. *Im toten Winkel. Ein Hausbuch*. München: Hanser, 1992. 224 pp. DM 36.00.

*Im toten Winkel* is familiar territory for long-time readers of Kunert's prose. This collection of 105 short prose texts can be seen as the latest in a series which dates back as far as *Tagträume* in 1964 and extends through *Die geheime Bibliothek* (1973), *Camera obscura* (1978), and finally the 1981 *Verspätete Monologe*. Those collections revealed two dominant trends in Kunert's prose: narrative, fictional, *Handlung*-oriented texts, and others which are more reflective and essayistic. The former titles contain primarily narrative pieces, while the latter two are made up of reflective *Gedankenbilder*, reminding the reader of Kunert's debt to Bloch and Benjamin. This latest collection is to a

degree a combination of both, beginning with more traditional condensed narratives such as "Beinahe klassische Begegnung" and "Vorsicht, Kamera!" before tinging off toward the personal reflections which make up the bulk of the book.

In his "Vorwort" Kunert asserts that the act of reading such texts differs from reading poems or short stories: "Er gleicht tatsächlich dem Kramen in einer Schublade, aus der man etwas ans Licht zieht, um es betrachtend hin und her zu wenden, ein Fundstück, dessen endgültige Einordnung nicht sicher ist" (6-7). This recalls his 1968 volume *Kramen in Fächern*, further tying this collection to his earlier prose efforts and differentiating it from his volumes of poetry. An interesting distinction between Kunert's poetry and prose has been reflected in his book titles. The volumes of verse bear names like *Wegschilder und Mauerinschriften*, *Verkündigung des Wetters*, *Notizen in Kreide*, *Warnung vor Spiegeln*. Kunert's poems function like signposts or sets of instructions, pointing the way to the truth. The prose collections also seek to convey truths to the reader, but the external device of the poetry has been internalized in the prose. Instead of placards or instructions, the above-mentioned prose titles, including *Im toten Winkel*, suggest a different, more elusive approach. These are truths which have to be searched for and interpreted, pulled out of the recesses of the mind or the peripheries of vision. Kunert's texts serve as mediators in this process.

Kunert calls *Im toten Winkel* a "Hausbuch," to be opened to a random page and read during a few free moments. This implies of course that the individual texts can be read independently of each other, and indeed there is a virtual grab bag of themes. Yet when read in succession one notices clusters of texts which share thematic tendencies, strung together in free associations. Situated approximately in the middle of the collection is the title story, which appropriately sums up the unifying principle of these works. Kunert uses the everyday occurrence of an overtaking vehicle disappearing into the blind spot of a car's rearview mirrors as a metaphor for our willingness to be fooled, to believe that what we don't know (or see) won't hurt us: "Solche toten Winkel sind Dimensionen unseres Daseins, erzeugt von unserer eingeschränkten Vorstellungskraft, unserer mangelnden Fantasie: Für den einzelnen erweisen sie sich oft als fatal, für größere Organismen wie Staaten oder Nationen bergen sie die Katastrophe. Stehts droht die Kollision, die sich nach der Wahrscheinlichkeits-

rechnung irgendwann ereignen muß" (101).

Despite his use of the first person, Kunert himself has never suffered from limited imagination or lack of fantasy. Much of his reflective short prose has always been dedicated to overriding the built-in mechanisms of denial which prevent us from seeing the impending collision. "Günter Kunert zählt zu den wenigen Erzählern, denen es, bei aller Skepsis gegenüber ihrem Handwerk, immer wieder gelingt, durch eine ungewöhnliche Perspektive das Gewöhnliche zu durchleuchten" reads the dust jacket of *Tagträume in Berlin und andernorts* (1972). Kunert's texts tell the other side of the story by narrating from an unconventional perspective which lays bare the ego and exposes our guilt in bringing about our own destruction. They give voice to the semi-waking state of the daydream, describe objects found while rummaging through boxes and drawers, and readjust the mirrors to allow the reader to peer into those blind spots which harbor unseen dangers.

University of Cincinnati

J. Gregory Redding

---

GISELA CORLEIS. *Brand*. Salzburg: Residenz, 1993. 301 S. DM 48,00.

*Brand* ist unangenehme, teilweise abstoßende Lektüre, die unter die Haut geht. In der Tat bilden Haut, und im weiteren Sinne Körper, den Ausgangspunkt für die Darstellung nicht nur der physischen, sondern auch der psychischen und sozialen Probleme des Protagonisten. Gesellschaftliche Marginalisierung, Kommunikationsprobleme, Alkoholismus und Tod bilden die weiteren zentralen Themen dieses Romans.

Corleis verlegt Ort und Zeit der Handlung in ein abgeschiedenes Dorf in Norddeutschland um die Jahrhundertwende. Der fünfjährige Hader erleidet bei einem Hausunfall schlimmste Brandverletzungen an Hals und Oberkörper, als ein Waschtrog mit siedender Lauge sich

über ihn ergießt. Die Verbrühung hinterläßt eine entsetzlich entstellte, schuppenartige Haut, die Hader den Spottnamen "Echsenbalg" einträgt. Statt Mitleid treffen ihn Hohn, Verachtung und Abscheu. Sowohl seine Familie als auch die norddeutsche Dorfgemeinschaft stempeln ihn zum Außenseiter ab, indem sie sein körperliches Leiden abergläubisch als Zeichen von oben interpretieren. Ihre unbarmherzige Einstellung zeigt sich in Äußerungen wie den folgenden: "Was geschieht, kommt verdient, Brandmarken sind Bußmale, da ist das Kind in das ewige Feuer gefallen und findet nicht mehr heraus" (20). "Hütet Euch vor dem, der gezeichnet ist! Seine Haut ist verrufen, sein Leib verschrienes Land" (21).

Schon vor dem Unfall ist Hader gezeichnet durch seinen Namen, der nicht sein Taufname ist. Hader heißt Streit. Niemand weiß, warum er so genannt wird, doch der Name wird zu einem Omen, da Hader nach dem Unfall im wahrsten Sinne des Wortes mit seinem Schicksal hadert. Um seiner Isolation zu entkommen, schließt sich Hader eng an den anderen Außenseiter des Dorfes an. Bei seinem Onkel Cordtvard, der nach langen Jahren auf See verkrüppelt und tätowiert ins Dorf zurückkehrt, findet Hader die menschliche Wärme und Kommunikation, die ihm sonst versagt bleibt. Cordtvard "gibt ihm, was die anderen verweigern, Worte" (70). Wenn Cordtvard von seinen Abenteuern erzählt, blüht Hader auf. Zum ersten Mal erfährt der Junge, was es heißt, ein Gespräch mit jemandem zu führen. Cordtvard nimmt ihn ernst, beantwortet seine Fragen, und genießt seine Gegenwart. Die Stube des Onkels wird für Hader zum einzigen Ort der Kommunikation.

Bei Cordtvard lernt Hader nicht nur menschliche Wärme, sondern auch die Wärme des Alkohols kennen. Der Branntwein, den die Dorfbewohner in Verunstaltung des französischen *l'eau de vie* als "Lodewig" bezeichnen, hinterläßt schon beim ersten Probieren eine tiefe, befreiende Wirkung bei Hader. Lodewig wird Haders "bester" Freund und gleichzeitig sein Verhängnis.

Haders Abhängigkeit vom Branntwein hält sich bis zu seiner Eheschließung in Grenzen. Catharina, seine Frau, erkennt jedoch schon vor der Heirat, daß Hader ein "Brandgänger auf dem Abschuß" (197) ist, mit dem es nicht mehr lange dauern wird. Die von den Eltern arrangierte Verbindung treibt Hader entgegen seinen Erwartungen noch weiter in die Isolation und Trunksucht. Auf den ersten Blick scheinen Hader und Catharina eine verbindende Gemeinsamkeit zu besitzen:

auch Catharina litt als Kind unter einem entstellenden Hautleiden, das von ihrer Umgebung als Schuldzeichen für den Tod der Mutter bei der Geburt gedeutet wird. Wie Hader entbehrt auch Catharina jeglicher menschlicher Wärme: "Das Kind wird nur angefaßt, um gesäubert, gewickelt zu werden, das offene Leibleid will keiner berühren, mehr Larve als Kind liegt da, von Kopf bis Fuß eingebunden" (130). Hier endet jedoch die Gemeinsamkeit. Catharinas Ausschlag wird von einer Wunderheilerin geheilt. Das äußere Zeichen ihres Andersseins ist damit verschwunden. Im Gegensatz zu Hader läßt sich Catharina von der Gefühlskälte ihrer Umgebung nicht unterkriegen. Mit ihrer Kämpfernote gelingt es ihr, schon als junge Frau die Leitung des väterlichen Hofes zu übernehmen. Ihre unbestrittenen Fähigkeiten verleihen ihr einen Grad von Unabhängigkeit und Respekt, der für eine Frau im Dorf einzigartig ist. Bei den Ehekontraktverhandlungen setzt sie die Klausel durch, daß sie auch kinderlos Miteigentümerin und Erbin des gemeinschaftlichen Anwesens sein wird. Catharina sieht die Ehe mit Hader als Mittel zur Erlangung von Besitz und Macht. Hader als Mensch bzw. Ehemann wird in ihren Berechnungen kein Platz eingeräumt. Sie und Hader schlafen vom ersten Tag an in getrennten Zimmern, sodaß die Ehe nie vollzogen wird. Bevor Catharina abends ihre Tür abschließt, stellt sie Branntwein vor Haders Tür. Jeden Morgen sind die Flaschen leer. In kurzer Zeit ist Hader dem Alkohol so verfallen, daß er sein Zimmer überhaupt nicht mehr verläßt und in einem Zustand kontinuierlicher Halluzinationen, in denen sein Körper von Molchen, Ungeziefer und brennendem Buschwerk bedroht und eingenommen wird, dahinvegetiert. In der letzten Halluzination vor seinem Tod reißt Hader ein brennendes Wurzelgeflecht aus seinem Bauch. Dann heißt es: "Das ist kein Tod. Wer nicht gelebt hat, stirbt, ohne zu sterben" (295). Der herbeigerufene Arzt attestiert als Todesursache Delirium.

Stilistisch am interessantesten sind die Halluzinationsszenen, in denen Corleis durch Assoziationen und elliptische Sätze die geistige Verwirrung Haders mit einer Intensität vermittelt, die gegen Ende des Romans an die Grenzen des Erträglichen stößt. Haders Tod wird somit auch für den Leser eine Erlösung. Ein zweites stilistisches Merkmal sind die zahlreichen regional gefärbten Ausdrücke z. B. für Hader und Catharinas körperliche Entstellungen, Schimpfwörter und die lokale Flora und Fauna. Der befremdende Effekt, den diese Ausdrücke bei Uneingeweihten hervorrufen, bringt den Leser zu einem gewissen

Grad in die Position des sprachlichen Außenseiters und vertieft so die Problematik der Kommunikation, die im ganzen Roman mitschwingt.

*Brand* ist ein Roman, der das heute in der Literaturwissenschaft viel behandelte Thema "Körper"—man denke an die stetig wachsende Zahl der Untersuchungen zu den Themen "the female body" oder "the minority body"—sowohl in seinen metaphorisch-gesellschaftlichen als auch konkret-individuellen Aspekten problematisiert. Durch die enge Verknüpfung beider Aspekte gelingt Corleis ein eindringliches, jeglicher positiver Elemente entbehrendes Porträt der (Selbst)Zerstörung eines Alkoholikers.

Georgetown University

Astrid Weigert

BOTHO STRAUSS. *Das Gleichgewicht*. München: Hanser, 1993. 96 pp. DM 25.00.

With *Das Gleichgewicht*, Botho Strauß shatters the sphere of hermeneutically sealed language that encompasses many of his works from the 70s and early 80s. Rather than illustrate the futility of communication with enigmatic and often inaccessible prose, in his latest play Strauß engages openly with the clear and present problem of imbalance in the interminably shifting environment of post-reunification Berlin. He follows Lilly Groth's anticipation of "reunification" with her husband, Christoph, after a year's absence, through the nervously euphoric reunion itself and beyond, to a frustration and disillusionment in which the characters lose their sense of balance and slide "plötzlich quer durch die Sprache" (84).

The play opens onto a kind of "Vorspiel" that prefigures the remainder of the play, as annoyed S-Bahn commuters attack Lilly with rolled-up newspapers, fists, and feet while she loudly chants, "Schön ist die Welt schön ist die Welt" (7). Lilly persists with her fierce and nervous optimism throughout the drama; this passionate response to the world is countered by the calm balance of Christoph's manner



after a year in Australia with a Zen master archer. As the drama develops, Christoph's equilibrium is exposed as a façade, an "Asian" sense of peace that thinly covers a "European" anger. While instructing Lilly in archery he stresses the importance of "Gleichgewicht der Kräfte" (45) and maintains that a good relationship should be regulated by "ein gesunder Zyklus von Nähe und Entfernung" (47); paradoxically, it is he who strikes the serious blow to Lilly by (inadvertently?) shooting an arrow in her back and crippling her.

The asymmetrical relationship between Christoph (in his 60's) and Lilly (late 30's) is further imbalanced by Markus (late 20's), Christoph's son from an earlier marriage. The confused sexuality typical of many of Strauß's works is less apparent in *Das Gleichgewicht*, but perhaps more disturbing, as Markus exudes toward Lilly a mock-oedipal force that is ever-present but never climaxes, and is diffused (ausgeglichen) rather than heightened by Christoph's presence. Other hallmarks of Strauß's style aside from complex sexuality permeate *Das Gleichgewicht*; the characters often converse in a kind of ritualized language intermingled with everyday expressions, as when Marianne Abel, a friend of Lilly, exclaims "Oh, ein trostloses Pflaster wird unsere Veltener Straße" (16). A longing for poetic passion in our prosaic age thus underlies the action of the play; troubled that Marianne Abel has dispassionately consummated a long-time friendship with neighbor and fellow-shopkeeper Gregor Neuhaus, Lilly claims, "die Sucht zu leben, ist die Sucht, alle Leidenschaft verbraucht zu haben" (27-28). In the same conversation, Lilly denegrates Gregor's communist sympathies and appetite for Schelling; a master of intertextuality, Strauß also connects his characters to Borchert's soldier as they are inexorably thrust from their former pre-unification life to an existence "draußen vor der Stadt" (17).

Strauß's comments on U.S. economic imperialism, consumerism, mass-culture, and dehumanization through technology are intertwined with references to German politics, history, and literature. The drama culminates with the revelation that Lilly, the seemingly faithful and loving wife, has led a double existence as the lover of a popular singer, Jacques le Coeur. With this attachment both to her rational husband and to "the heart," Lilly is the character who ultimately achieves balance in a "normal" world that has been overturned.

JÜRGEN BECKER. *Foxtrott im Erfurter Stadion*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993. 88 S. DM 28,00.

Ein kleines Bändchen mit Gedichten hat Jürgen Becker uns hier vorgelegt; auf dessen weiß-papierne Umschlag finden sich die Titelworte *Foxtrott im Erfurter Stadion*. Wer weiß schon heute noch, wie man Foxtrott tanzt—war das nicht ein Tanz für die Generation der vierziger und fünfziger Jahre. Eine Zeitverschiebung deutet sich an. Und daß im Erfurter Stadion heute nur äußerst selten getanzt wird, ist wohl kaum des Erwähnens wert. Doch für einen westdeutschen Autoren (noch immer sind derartige Unterschiede wichtig in der deutschen Literaturlandschaft) bedeutet *Erfurt* eine Reise in ein anderes (ein fremdes?) Land. Aus der Innenseite des Umschlages erfahren wir dann auch, daß diese Texte mit des Autors Wiedersehen seiner Kindheitsheimat zu tun haben. Folgt man der Biographie des Dichters, so reiste der nunmehr Zweiundsechzigjährige 1990 zum ersten Mal wieder in jene Stadt, die er mit seinen Eltern 1947 verlassen hat und seit über vierzig Jahren—lebte er doch jenseits der deutsch-deutschen Grenze—nicht sehen konnte. Was dabei entstand, ist ein Tagebuch. Hier in Gedichten. So sagt der Titel. Es sind keine Exzesse in blutig kotverschmierten Kraftworten, es findet keine postmodernistische Satzbaugerümmung statt, es ist viel eher ein beachtlich beschauliches Büchlein, das der Autor vorgelegt hat. Gewiß, anderes sind wir von ihm nicht gewohnt, und dennoch nimmt es sich als etwas Besonderes aus in der Flut heutiger lauter Texte, die vorgeben wichtig zu sein.

Der eher schlichte, lakonisch genaue Sprachgestus erscheint zwar in Form des Gedichts, hat aber keinerlei Reim; was an Tradition kenntlich bleibt, ist der bewußt gesetzte Zeilenbruch sowie die strophige Gliederung der Texte. Einen Rhythmus findet man in der Sprache selbst, ohne ihn aber äußerlich vernehmen zu können. Es ist eine narrative Prosasprache, die ihren "erzählerischen Impuls" (40) aus der Reise- bzw. Tagebuchstimmung erhielt. Narrative Passagen wechseln dabei ab mit lyrisch-poetischen Reflexionen, photo-realistischen Bildern, suchenden Traumbildern und eindeutigen Filmschnitt-Sequenzen. Die metaphorische Arbeit wird mit der Blende des poetischen Auges geleistet. An anderer Stelle werden Luftaufnahmen einer (veränderten/sich verändernden) Landschaft poetisch verbalisiert. Die schein-

bar zufällige Dramaturgie der *Bilder* (wohl ist dies das häufigst verwendete Wort des gesamten Bandes) ist bewußt, ja kunstvoll gesetzt.

Das lyrische Subjekt—ein *Ich* oder *Wir*, letzteres bezeichnend die Zeitgenossen oder das heutige *Ich* und sein vormaliges *Ich* im *Wir* aufgehoben/vereinigt—ist häufig im Dialog mit einem *Du*, das sowohl das *alter ego* in einer vergangenen Zeit oder in der Gegenwart während des Schreibprozesses als auch der Leser sein kann.

Thematisch dreht sich alles um die Topoi jener (möglicherweise gar nicht existierenden) Tagebücher. Diese werden poetisch aufbereitet, zurückliegende Erfahrungen und unmittelbare Eindrücke werden erzählt. Die Reise als Metapher ("... das wird ein Ausflug zurück in die Heimatkunde," 33) geht in drei Bereiche: es sind Reisen in andere Orte (alle im Osten Deutschlands liegend), in andere Zeiten (in die Vergangenheiten vor, während, nach dem Krieg), in die Erinnerungen des lyrischen Ichs (Introversionen). Zentrales Motiv ist dabei das Wiederfinden einer verlorenen, verloren-gegebenen Landschaft, von der sich das Ich vor über vierzig Jahren getrennt hat. Das, was den Leser gefangen nehmen kann, ist die Sinnlichkeit der Wiederentdeckung dieser Landschaft, der Berührung der konkreten Einzelheiten. Die Texte zeichnen den Versuch nach, mit dem Fotoapparat Bilder auf Papier zu bannen—so wie mit dem Stift die eigenen Worte; Narben nachzuzeichnend, Wunden aufzuzeigend.

Erinnerungsarbeit ist zugleich, oder zuallererst Trauerarbeit. Der für den Autoren "unerwartete Knick der Geschichte" (52) ist die Vereinigung zweier deutscher Staaten. Mit Erstaunen finde ich das Wort von der *Wiedervereinigung* nicht. Die Trauer und der Schmerz einer geschichtlichen Erfahrung haben sich für Jürgen Becker nicht verklärt im politischen Taumel der Ereignisse. Da liest sich der Verweis auf den Zeitenwandel, "die Veränderungen im Herbst kamen unerwartet," (47) geradezu als Ehrlichkeit einer gewissen *westdeutschen* Naivität—schließlich haben sie diese *Veränderungen* nicht herbeigeführt. Umso mehr stehen sie staunend vor den Horizonten einer sich verändernden Landschaft, in der es heute "Neubaugebiete statt Blumenkohlfelder" und "Buslinien [statt . . .] Minenstreifen" gibt (93). Doch auch die traumatischen Erfahrungen von Grenze, Wachtürmen, Todesstreifen, tödlicher Zone muß/soll verarbeitet werden. Für mich bleibt die ganz persönliche Frage nach den Anlässen für Beckers Selbstschmerz beim Anblick der Narben in der Landschaft—war doch des Autors Freiheit nie durch jene Schnittwunden eingeschränkt. Doch sprechend von

den "Spuren von Bitterkeit" (83) gesteht der Autor uns von seiner Ohnmacht: das Ich, der Einzelne scheint in der Geschichte nicht handeln zu können. Ausgeliefert stellt er sich der Um-Welt. Eine Privatisierung aller weltbezogenen Aktivität ist die mögliche (gefährliche) Folge. Die Warnung davor bleibt aus. Oder dem Leser überlassen.

Das Ich lokalisiert sich und (seine) Geschichte zwischen Rhein und Lausitz, Erfurt, Arnstadt, Thüringen, Berlin, Themsemündung, Tollensesee, Putbus und Zella-Mehlis. Viele Orte sind so klein, daß sie dem ostdeutschen Leser eine Vertrautheit des Autoren vorzutäuschen vermögen. Kann man in nur acht Kinderjahren, die Becker in Erfurt verbrachte, dieses andere Land so gut antizipieren oder erinnern. Sind es nicht vielmehr Reisebilder von 1990, die sich hier unwillkürlich mit den Projektionen einer sentimentalischen (durchaus im Schillerschen Sinne) Dichterfigur vermischen. Ein Exkurs nach Toronto, eingebettet in die Geschichten von deutschen Auswanderern, scheint jedoch nicht motiviert in diesem inner-deutschen Kontext der übrigen Texte.

Der für mich gelungenste Text folgt den Seiten 59 ("Kurz die Themsemündung"): hier wird in einer Vielzahl variierender, genauer Bilder mit fließenden Rändern von Zeitbegrenzungen geronnene deutsche Geschichte nachgezeichnet—es ist die Geschichte von Ost und West, es sind Geschichten aus dem Nun-Neu-Deutschland. Dagegen sei dem Autoren der Tiefschlag gegen die Zunft der (arbeitslosen) Germanistinnen, die "Textvorlagen für Telefonsex schreiben" (60) verziehen, erinnert er zumindest doch an Brechts Sarkasmus auf die bürgerliche Gesellschaft.

Ein anstrengendes Buch, dies sei zugegeben. Leicht macht er es uns nicht, der Dichter. Nur wage erahnen wir als Leser die Aussage(n) der Texte. Man muß sich durch die Berge von Gedanken, Variationen und Wiederholungen, Ambivalenzen und Projektionen hindurchgraben, wie durch "Restbestände im Gedächtnis [...] jenen Sperrmüll" (52). Höchst verschlüsselt treten uns die Bilder gegenüber, ästhetisiert—der Meister versteht sein Handwerk—doch schon in der nächsten Zeile springt uns ein kristallklarer Funke ins Auge, ein eindeutiges Bild, eine Fotografie, eine Szene, die einem vertraut ist, Schnitt, Bildwechsel, die Suche nach Bedeutung geht weiter. Realismus, poetisiert, wie sonst kann man es bezeichnen. Jedoch sind die Bedeutungen nicht kryptisch oder mythisch verschlüsselt—immer ist man als Leser nah dran, kurz davor, das Bild zu verstehen, es zu begreifen . . . und da ist es schon

wieder in Frage gestellt. Sprachzweifel oder Wortekel scheint der Autor nicht zu kennen, wieder und wieder schafft er es, uns mit immer neuen Wort-Bildern zu konfrontieren. Das kleinste im Kleinen vor Augen führend, spielend mit Erinnerungen, verweisend auf unsere deutsche Gegenwart. *Die Mühen der Ebene* nach der Vereinigung werden erst jetzt sichtbar—in den Narben der Vergangenheit.

University of Wisconsin-Madison

Thomas Jung

---

UWE TIMM. *Die Entdeckung der Currywurst*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1993. 221 pp. DM 29.80.

Can one invent the recipe for a "Currywurst," just like inventing the formula for the atomic bomb? Is it possible to ascribe to one single person any kind of invention, and in particular of something edible? Is the narration of a story the product of a single author? What is the relationship between writing and discovering?

These are a few of the questions raised in the most recent book by the contemporary German writer Uwe Timm (Hamburg, 1940). The text, which has been defined by the author as a "Novelle," is the written translation of seven oral conversations between the narrator/writer and a simple woman from his childhood, whom he had almost forgotten had it not been for a "trivial" discussion among friends about the origins of the "Currywurst."

After the conversation, the narrator starts his quest for the origins of the much debated sausage which he had tasted as a child in Hamburg during the war, and later, as a young man, at the same booth every time he happened to be in the city. He manages to retrace the woman who used to run the stand and persuades her to tell him the story of the Currywurst.

Whereas the narrator is pressed by time and would like to get to the point, Lena Brücker's account of the discovery of the Currywurst can be no other than the story of her own life during the last months

of the war. While talking, she offers her listener the possibility of tasting again the savour of the "Currywurst," that is the recuperation of a time lost in his "memory" (Erinnerung).

The story of the Currywurst conflates with that of a passionate but occasional love which went as suddenly as it came and yet changed Lena Brücker's life. Here it is important to say that it is in the process of telling that Lena can recollect in one narrative, together with her interlocutor and his readers, what appeared to be only scattered fragments; using Timm's food metaphor, one could say that Lena Brücker while telling her story manages to turn the "leftovers of the war" into a valuable recipe, valuable for it is meant, as any recipe, to be passed on to the "Nachgeborenen," the generation born after the war.

Stylistically speaking, the text develops two different levels which are also reproduced in the content: the text, in effect, deals on the one hand with the oral tradition, that is to say with accounts of personal history and everyday life; and on the other, with the problems that arise when writing of history from a fictional point of view.

Of particular interest in this regard is the stylistic and thematic fluctuation of the text between the subject and the object of the narrative: Lena Brücker, from being the object of the written text turns into the narrating subject, whereas the narrator, for his indirect links to the woman's biography and discovery of the Currywurst, becomes the implicit object of her oral account. From the position of "Autor," he switches to that of the audience and tries to turn around the traditionally hierarchical relationship between author-reader: From explorer-historian, in the search of both his individual roots—his/story—and the contemporary collective imaginary, he becomes the one to be included by his character into her/story. To return to Timm's metaphor of the Currywurst, one could maintain that the eater/consumer of the remains of the war discovers himself to be the product consumed by both the narrative and the readers.

What needs to be asked, however, is whether Timm's endeavour has been pursued successfully throughout the text. In my opinion, if put in the context of, for instance, the Italian literary tradition of Pirandello (*Six Characters in Search of an Author*) and the German texts by Böll, such as *Gruppenbild mit Dame*, Timm's "tale," loses some of its originality.

Since the beginning of the text, it is clear that what matters to the narrator is not remembrance, as is true for instance in Proust's *Recher-*

che, but instead the quasi ontological dilemma of the "Origin," (Ursprung) as both individual and historical memory. However important the role-playing of the two narrators may be, the reader has the feeling that the "Entdeckung der Currywurst" remains more of an occasion for the author, such as in the tradition of the "Gelegenheitsgedicht," than the subject of the text. This implies that the various narrative and textual layers are not offered enough attention so as to develop into a more stratified and innovative fictional space.

Yet *Die Entdeckung der Currywurst*, however simplistic, is pleasant to read for it is able to wake those awesome sensations generally felt when listening to the tales and the anecdotes once told by our old grandparents. Uwe Timm reveals himself to be an exceptional storyteller who is capable of evoking in a few selected images the impetus of the epic novel. Timm's careful montage of familiar stories intends, in effect, to reedify, from the perspective of the Eighties, a piece of German history by recuperating the Nazi past as it has been represented in both the literary and the filmic imagery of the Seventies and the early Eighties. Both the epic and self-reflexive historical aspects of the narrative are well represented in the final act of Lena Brücker's love story.

The story starts in Hamburg, in front of a movie theatre, the only place left where the people could use their little money. While waiting in line to get her ticket, she meets a young soldier, Werner Bremer. He ends up in her apartment, where she feeds him and from which he never leaves until after the end of the war, choosing the deserter's way almost without knowing it. Their impossible love—they are both married and she is much older than he is, as a matter of fact she has one son almost Bremer's age—becomes possible because of the absurd situation of the war in its final stage. Their awareness makes them decide not to reveal their past and to live their immediate love which demands no explanations. Their being together finds its reason more and more in the communal narrative they construe about the war to the point where for the sake of their relationship the war is turned into fiction.

Similar to the well-known novel by Jurek Becker *Jakob der Lügner*, where Jakob, in order to offer some hope to the Jewish population of the Warsaw ghetto, lies to them by inventing a radio which announces the progress of the Russian troops, Lena in order not to lose Werner decides not to tell him about the liberation of Hamburg by the Brit-

ish troops. He, in fact, cannot know about what is really happening in the city because, being a deserter, he does not dare go out into the streets. He witnesses the end of the war through the window and when told that no official communication about any major change has been released, he elaborates his own interpretation of the facts he does not know. Once this fictional situation is broken and the truth comes out, Werner Bremer flees, leaving Lena with the memory of his Curry recipe.

From this perspective, Lena's choice of the Currywurst represents her attempt to translate an overall too real fiction into the abstract reality of the Currywurst. That is to say, that her "Imbißstand" becomes her way of establishing a continuity with the past in metaphorical terms, the Currywurst being the complex metaphor of an imaginary reality holding together the fragments of her/story.

Within the dynamics of the text and its reflection upon the meaning of narrative, the excerpt summarised above is of particular interest because it suggests that fiction occurs in place of reality to fill in the gaps between the imagination and the actual world, but in the end has the power to change the reality of experience. Timm's expedient of creating a textual net of Chinese boxes in which narrative is always the indirect subject turns the structural qualities of the book to better account and minimalizes its flaws, which are mainly due to the lack of novelty in the choice of the topic.

University of Chicago

Cecilia Novero

---

TANKRED DORST. *Herr Paul. Ein Stück*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993. 86 pp. DM 24.80.

Speaking on the occasion of Dorst's 1990 Büchner-Preis, Georg Hensel characterized Dorst's work of the previous decade (from *Merlin oder das wüste Land* in 1981, to *Karlos* and *Parzival* in 1990) using the term "Traumrealismus," a synthesis of "Märchen" and myths. In

his most recent work after the "Wende," the drama *Herr Paul*, Tankred Dorst adds a new dimension to his exploration of contemporary German myths in the 1990s.

As an epigram for *Herr Paul*, Dorst has chosen "Das schwere Kind," a short anecdote by the Brüder Grimm. The story recounts an episode involving two wealthy travelers who encounter a young child lying in the bushes along the roadside. Moved by the child's apparent plight, they both attempt (or rather, they command their servants to attempt) to pick up the child so that they might bring it along to the nearest village and care for it. To the astonishment of all, even the efforts of both servants cannot succeed in moving the child from its place.

In the play that follows, Dorst offers a dramatization of this parable, supplying the "child" with a voice in the character of Herr Paul. Indeed, it is he who frames the central question: "Was macht man mit einem Menschen, der nicht von der Stelle rückt?" (35). Dorst's initial description of Herr Paul creates an impression of child-like helplessness, as Paul sits in his apartment in a run-down soap factory, enthroned on a worn leather sofa: "*Seine weißen, weichen Hände, die aussehen, wie wenn sie in seinem Leben noch nie etwas angefaßt hätten, flattern dabei in seltsam eleganten, lebhaften Gesten*" (9). He shares the rooms in the factory with his sister Luise, an opera-loving "Affenforscherin" (14) who keeps house for him while he tends to "business," the exact nature of which remains vague throughout the play.

Are we faced with two eccentric oddballs who could be manipulated easily? Erstwhile businessman Helm hopes so. The city's current economic boom brings him full of entrepreneurial vigor to Paul's doorstep with the intention of turning the factory (a "Schandfleck" as long as it remains unused) into a "Großwäscherei." Helm claims the factory as his inheritance, since his grandfather had bought the soap factory from Paul's father: "Herr Paul, ich muß doch selbstverständlich über mein Eigentum verfügen können . . . das müssen Sie doch einsehen!" (19-20). The conflict thus quickly established, the reader comes to realize with Helm in the ensuing series of 22 short scenes that while Herr Paul may appear to possess a child-like naïveté, appearances are deceiving.

Helm's main objective is to persuade Paul to sign a contract which would obligate Paul and Luise to move into the front rooms of the factory, leaving the production rooms free for renovation. As the play develops, Helm becomes increasingly desperate. Determined to ob-

tain the money from the wealthy investor Schwarzbeck, Helm has staked his career on this venture; if it fails, he is finished. Indeed, he is eventually forced to reveal that, prior to the action of the play, he has already promised Schwarzbeck that Paul would be out by March, a promise Herr Paul obviously intends to prevent him from keeping.

Despite Helm's efforts, Paul refuses to listen to "reason," and the situation slowly degenerates into chaos. An annoyed Schwarzbeck, prompted by Herr Paul's insinuating comments ("Es muß ja einer sein, der schiebt" 51), finally gives Helm an ultimatum to reach a decision by the next morning or else his capital will be invested elsewhere. Even Helm's girlfriend Lilo becomes Paul's unwitting ally. A nurse by profession, she is learning Indonesian because she wants to go to Borneo to work in a hospital (a sore spot with Helm). Clearly, Helm's business interests have adversely affected their relationship; she complains at one point: "Du interessierst dich ja auch wirklich nicht für Menschen. Noch nicht mal für mich" (31). Herr Paul, on the other hand, does find the time to pay her the compliments she longs for.

Eventually, unable to get his way, Helm explodes in frustration: "Das ist hier eine verdammte Clownsbande! Mit lauter Irren! Die wollen ja, daß alles kaputt geht! Die Chaoten! Die wollen alles in Trümmern sehen" (44). There follows a brief interlude in which Herr Paul is mistakenly believed dead, having indignantly left the apartment in scene 11. Lilo reports that Paul was killed in an accident, and it appears that Helm's problems are solved. His momentary relief is dispelled, however, by Paul's reappearance. Upon Luise's return from the opera, it is revealed that her brother spent the entire time sitting on the landing outside the door.

Apparently ignoring the objections of Luise, Herr Paul finally signs the contract with Helm—and then quietly proceeds to swallow it. At this final insult, Helm becomes totally unhinged. He attacks Paul and literally cuts him to pieces with a knife, throwing the limbs about the room as Lilo runs away screaming. Two scenes later, as he has before, Paul reappears at the door. Faced with such incomprehensible resilience, Helm can do nothing but faint.

The rather bemused Luise provides a fitting epitaph for Helm's now shattered dreams: "Wenn ich Sie so ansehe, tun Sie mir richtig leid. —Sie haben so schöne große Pläne im Kopf für alle möglichen Unternehmungen, malen sich alles schon ganz herrlich aus und dann scheitern Sie an einer Kleinigkeit, weil Sie an die Kleinigkeit nicht ge-

dacht haben" (85). And then she continues: "Was machen wir denn nur mit Ihnen, wenn alle Ihre Unternehmen so kläglich scheitern? Wir müssen uns etwas ausdenken . . ." (86). Luise actually has the last word, soliciting "professional" advice for Helm from her brother, who does not answer as he falls asleep. The audience is left to watch Helm's final act of capitulation: he has to push the piano, which he and Schwarzbeck had begun to move at the start of their planned renovations, back into its original position.

Through the bizarre world of *Herr Paul*, Tankred Dorst informs the simple anecdote of the Grimms with a significant message for a postmodern, post-"Wende" audience. One wonders, for example, in view of the difficulties encountered in the continuing economic integration of the former GDR since the "Wende," whether the Treuhand and other western businesses could also have benefited from Luise's final statements.

In *Herr Paul*, as he has for three decades, Tankred Dorst continues to challenge contemporary German audiences with the experiment he calls theater: "der immer wieder unternommene Versuch, den jetzt lebenden Menschen mit dem, was ihn bewegt, was ihn ängstigt, was er schafft und was ihn begrenzt, auf der Bühne sichtbar zu machen" (Nachwort zu *Große Schmäherei an der Stadtmauer, Drei Stücke*. Köln, 1962).

Pennsylvania State University

Alexandra Sterling-Hellenbrand

---

MARTIN WALSER. *Ohne einander*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993. 226 S. DM 36,00.

Dieser neue Roman Walsers hat große Ähnlichkeit sowohl mit seinen Vorgängern als auch mit Walsers Leben selbst. Es geht typischerweise um die Schriftstellerei, um kreative Sackgassen, um sprachliche Ohnmacht, um den Zusammenbruch von Kommunikation in der Ehe, und natürlich um den lebenslangen Kampf des Schriftstellers und Journalisten mit kapitalistischen Verlegern und unbarmherzigen Literatur-

kritikern.

Diese Hauptthemen sind in *Ohne einander* in die Familiengeschichte von Ehepaar Ellen und Sylvio und den Kindern Sylvi und Alf verpackt. Das Buch ist in drei Teile geteilt, in denen jeweils Ellen, Sylvi und Sylvio über ein und denselben Nachmittag berichten. Aus der personalen Erzählperspektive und in stark assoziativem Stil (was das Lesen teilweise etwas ermüdend macht) berichten sie von ihren Lebenskämpfen, exemplifiziert in einem einzigen Nachmittag.

Dieser Nachmittag ist eigentlich kein besonderer im Leben dieser Familie. Ellen, die Journalistin, sitzt wie so oft verzweifelt an ihrem Schreibtisch, unfähig, auch nur eine Zeile auf das Papier zu bringen. Sie hatte von der Redaktion ihrer Zeitung die Aufgabe bekommen, eine Lobpreisung des Films *Hitlerjunge Salomon* (engl. *Europa Europa*) zu schreiben. Nicht etwa, weil die Redaktion diesen Film über den Holocaust und das dritte Reich bemerkenswert gefunden hätte, sondern weil man der Meinung war, ein explizit pro-jüdischer Kommentar, egal welcher und in welchem Kontext, sei derzeit strategisch notwendig für die Zeitung. Walser ironisiert hier deutlich deutsche Vergangenheitsbewältigung, zu deren Bestandteil es gehört, Themen über Israel, jüdischen Glauben und Juden im Allgemeinen verunsichert zu umkreisen. Dies ist übrigens das einzige Mal, daß Walser in *Ohne einander* ein aktuelles politisches Thema aufgreift.

Ellen jedenfalls erhält schließlich Unterstützung von einem Kollegen, der sich jedoch gleich selbst seinen Lohn nimmt und Ellen auf ihrem eigenen Schreibtisch vergewaltigt. Da wird klar, daß Ellen nicht nur schreibgehemmt sondern auch sprachgehemmt ist, womit wieder eines der Hauptthemen des Romans anklängt. Trotzdem Ellen dem Kollegen überlegen ist und keine Angst hat, läßt sie die sexuelle Nötigung trotz Ekels über sich ergehen. Ihr versagt die Sprache, sie findet nicht einmal ein überzeugendes "Nein."

Ebenso ergeht es fast zur selben Zeit Tochter Sylvi, die den zweiten Teil des Romans bestreitet. Sie wird zu Hause am Seeufer von Ernest Müller-Ernst, dem Liebhaber ihrer Mutter, vergewaltigt und befindet sich ebensowenig wie diese in einer ausweglosen Lage. Doch auch Sylvi fällt in eine verbale Ohnmacht. Von ihren empörten Gedanken findet keiner den Weg über ihre Lippen, um den sexuellen Akt zu verhindern.

Walser hat den beiden Frauenfiguren eine Stummheit und Ergebenheit im Angesicht der sexuellen Nötigung verordnet, die beunruhigend wirkt und nicht ganz einsehbar ist. Ellen und Sylvi sind nämlich sonst

weder als besonders schwache noch als unintelligente Geschöpfe konzipiert. Für eine Kritik am nur schleppend voranschreitenden Feminismus in Deutschland ist sie jedenfalls sehr harsch.

Ehemann Sylvio schließlich beansprucht den dritten und weitaus längsten Teil des Romans. Er ist wie Walser Mitte sechzig und Schriftsteller mit mal mehr, mal weniger Erfolg. Daher ist seine Erzählperspektive wohl auch die überzeugendste; Sylvio als Figur wirkt weitaus kohärenter und sorgfältiger durchdacht als Ellen oder gar Sylvi. Sein Nachmittag verläuft nicht wesentlich angenehmer als der von Frau und Tochter. Mit einem Glas Burgunder in der Hand pendelt der Alkoholiker Sylvio zwischen einem kreativen Nullpunkt am Schreibtisch und seiner Eifersucht auf den zu Besuch gekommenen Ernest Müller-Ernst hin und her.

Auch wartet Sylvio erfolglos auf einem Anruf, um die Meinung des "Erlkönigs," einem gefürchteten Kritiker, zu seinem neuesten Roman zu erfahren. Der "Erlkönig" erinnert stark an Marcel Reich-Ranicki, dem realen deutschen Kritikerfürst der letzten drei Jahrzehnte. Reich-Ranicki hat Walsers Karriere von ihren Anfängen Ende der 50er Jahre an kritisch verfolgt und nahm kein Blatt vor den Mund, wenn Walser mit einem neuen Werk nicht die Erwartungen der literarischen Öffentlichkeit erfüllte.

Sylvios Akzeptanz sinkt nicht nur auf dem Buchmarkt sondern auch in seiner Familie. Er kann mit keinem Familienmitglied mehr kommunizieren, ohne Unheil anzurichten. Die Worte, die er spricht, sind immer die falschen am falschen Ort. Und doch klammert er sich an Sprache und Schreiben, denn diese Ausdrucksformen sind sein einziges Medium, mit seiner tröstlichen Wirklichkeit fertig zu werden: "Er ertrag Wirklichkeit überhaupt nur noch, wenn er sie schreibend beantwortet hatte" (165).

Dann folgt jedoch ein überraschendes Ende. Statt daß reale Ereignisse von Sylvio künstlerisch dargestellt und darin nachträglich abgeändert werden, richtet sich die Wirklichkeit auf einmal nach seinem Text. Genauso, wie in seinem neusten Werk dargestellt, kommt Ernest Müller-Ernst zum Schluß um. Der Wunschtraum eines jeden Schriftstellers, der sich Einfluß und Relevanz durch seine Kunst erhofft, wird wahr.

In der Schlußszene dürfen die Leser nach soviel verbalem Versagen endlich einem kreativen Durchbruch beiwohnen. Sylvio fällt der Schlüsselbegriff für sein neues Buch über sich und seine Familie ein:

"Ohne einander." Dies sind seine und in diesem Fall auch Walsers letzte Worte. In Anspielung auf den Titel schließt sich ein textstruktureller Kreis, der den Lesern das Gefühl einer "unendlichen Geschichte" gibt.

Rutgers University

Kirsten Harjes

---

DORIS GERCKE. *How many miles to Babylon.*  
(German title: *Weinschröter, Du mußt hängen*)  
Trans. Anna Hamilton. Seattle: Women in Translation,  
1991. 101 pp. \$8.95.

Combine the American television show *Columbo*, a seemingly idyllic German countryside and a strong dose of radical feminism with a dash of bestiality. Mix thoroughly. Result: Doris Gercke's mystery novel *How many miles to Babylon*, an English translation of the German bestseller. On *Columbo*, the viewer witnesses a murder at the beginning of the show. Aware of the killer's identity from the start, the audience watches as the disheveled Lieutenant Columbo untangles clues and solves the mystery. Similarly, this Doris Gercke mystery opens with a confession of a killer so that the reader is privy to the killer's motive from the outset. Unlike *Columbo*, however, the killer's identity remains obscured. The reader learns that the killer is a plump, quiet woman living in Roosbach, a small farming village in Germany. One evening three fellow townspeople invite her to sit and drink some beer with them. Normally ignored and ridiculed by these two men and a woman, this quiet woman eagerly accepts and soon becomes drunk. After a raucous discussion about the merits of milking a boar, the trio lead this woman to a nearby pigsty to supposedly test their theory. Eager to please her new friends, this woman allows them to bind her hands and legs as part of some sort of childish prank. The two men "milk" the boar's penis and capture its semen in a long rubber hose. The two men and their female accomplice brutally insert

this tube between the drunk woman's legs and release its contents. Sick, angry, and humiliated, this woman vows to kill the trio.

With the stage set, the scene shifts to Hamburg a few months later. The Hamburg police department assigns Bella Blok, a tough, female detective, to investigate two apparent suicides in Roosbach—a middle-aged housewife who hung herself and then a secure family man who died in his garage from his own car's exhaust fumes. An anonymous letter claiming that these Roosbach deaths are murders, not suicides, remains Bella Blok's only lead. Although doubtful of any wrongdoing, Blok eagerly accepts the case as an opportunity for relaxation at a recently inherited cottage in Roosbach. Once in her Roosbach cottage, Blok catches up on the local gossip from her neighbors and at the tavern. She notes that the tavern keeper (Weinschröter) responds nervously whenever she broaches the subject of the suicides. After a few visits and an informal handwriting analysis, Blok concludes that the bar owner wrote the anonymous letter that brought her to Roosbach. Eventually, the scared bar owner tells Blok (as the reader has already discovered) that he is the only remaining member of a trio that artificially inseminated a local woman with boar sperm. After this interview, Blok (but not the reader) knows the identity of this violated woman and murder suspect. Torn between her duty to uphold the law, her sympathy towards the brutally violated woman, and her hatred of the tavern owner, the detective struggles over her course of action.

Interspersed throughout the narrative of Blok's investigation, the killer continues her confession in a first-person voice. Entering the murderer's mind, this technique paints a sharp portrait of her single-minded obsession with revenge. Her revenge is not one committed in the heat of passion but one conducted with cold-blooded precision and planning. This device also continually reiterates the terrible, destructive nature of the crime committed against this woman. By stressing the murderer's background as a terrible victim, author Doris Gercke stimulates sympathy and sadness. The reader, as well as the detective, is forced to evaluate whether these murders are justifiable or not.

Whereas Lt. Columbo sparks interest and fascination in his progress towards solving a mysterious homicide, Detective Bella Blok's perceptions and feelings towards the characters met during the course

of her investigation form the focus of this novel. From beginning to end, a radical feminist perspective strongly influences her feelings and actions. Even prior to her Roosbach investigation, Blok displays her opposition to the male dominated German society. Leaving Hamburg, Blok observes various pregnant women and mothers pushing baby carriages on the streets. Launching into a monologue against the conservative family policies that led to this situation, she even blames these policies for the child abuse cases she often handles.

In her conversations with men—both her fellow police officers and potential suspects—Blok assumes the worst about their motives and thoughts. Even the one female who helped in the rape assumes male characteristics and crude behavior that the author associates with men. In Blok's eyes, nearly all men seem to be eyeing her as a potential sexual conquest. Blok encounters pimps from the city who are looking to buy a house—the house of the man killed by carbon monoxide poisoning—in order to establish a headquarters in order to service the nearby military base. Even the death of the rapists cannot stop the oppression and manipulation of women in this small town. By contrast, Gercke uses Bella Blok's sympathetic observations to portray the women of the village as victims of farm drudgery and oppression. While the men drink at the tavern, the women tirelessly work the farm and manage the households. Rather than passive observations, these sections reflect the author's obvious anger and deep feelings on the subject.

Blok's professed feminist perspective complements the imagery employed by author Doris Gercke in describing the village and its inhabitants. Immediately after her rape, the soon-to-be killer remains constantly aware of the smell of pigs in the village. This stench becomes greater as the novel progresses—especially as the killer reaches her final murder. When Blok arrives in Roosbach, she immediately comments on the unusually strong smell of pigs in the air. Interestingly, only the killer and the detective seem to be aware of this stench while the rest of the village seems to accept it as normal. The pigs, the pigsties, and their stench represent the oppressive, destructive world of male-dominated society. Like any oppressive smell, the destruction of men and the drudgery of women is something that must be dispersed. After the tavern keeper, the last of the three rapists, is killed by fire, the village seems to be slightly purified. All mention of pig-



sties and their stench cease.

The climax of this short mystery centers not upon the resolution of the killer's identity but rather upon the resolution of Blok's inner debate. Should she actively bring this case to a close and arrest the suspect? Or, should she remain passive and let nature, or fate, or justice take its course? Initially, Blok reluctantly decides to protect the tavern keeper through observation, though without ardor or interest. Even while supposedly protecting him, the detective admits to herself that she wants the killer to follow through with her plan successfully. Once the tavern keeper is dead and the killer's mission completed, the detective proceeds to gather a confession from the killer on a tape recorder. Rather than prosecute this woman, Blok decides to tender her resignation from the Hamburg police department and sell her inherited cottage in Roosbach. The three deaths in Roosbach, her final report states, were merely commonplace suicides and accidents.

The forceful feminist theme pervading this novel likely prompted the Women in Translation publishing company to offer an English language edition of the book, one of five mysteries by Doris Gercke starring the detective Bella Blok. Striving to introduce international women's literature into English language editions, this company's other offerings include works by Egyptian and Japanese feminist writers. In conjunction with the German edition of this novel, this brief mystery could serve as a good translation project for undergraduate German literature classes. Provided the subject matter is deemed appropriate, the contemporary dialogue and slang should present a provocative diversion for students.

Doris Gercke's novel successfully provokes a strong response from students as well as teachers. Gercke structures her story so that readers must accept her own political agenda or violently reject it—there is no room for compromise or persuasion. This approach will generate discussion. However, as a mystery, this novel fails to reach the standards of other women mystery writers such as Dorothy Sayers, Agatha Christie, P. D. James or, even, Sue Grafton. By endowing its single dimension male characters with little redeemable qualities, Gercke presents such an obvious, deserving target for vigilante murder that the murder victims seem too bad to be true. In fact, none of the characters in the story generate sympathy or interest from the reader. As a result, the identity of the murderer generates little sus-

pense and evokes little interest from the reader.

Obviously, there is nothing wrong with a feminist perspective (or a Marxist perspective or a Christian perspective) in literature. However, any perspective relentlessly thrown at the reader and bluntly overstated tends to detract from the power of the author's message. Such is the case in this Doris Gercke mystery. The pig imagery provides a more powerful expression of her feminist perspective than all of Bella Blok's diatribes against men combined. By contrast, a better example of an ideological perspective artfully woven into literature is C. S. Lewis' *The Chronicles of Narnia*. Although many readers may previously know the author's Christian commitment, Lewis skillfully tells a story without ramming his ideology down the readers' throats. An author's main goal remains storytelling. If it is a good story, the author's ideological perspective will more than likely come across to the reader even more forcefully than a frontal assault.

Texas A&M University

Paul Fessler

---

BRIGITTE KRONAUER. *Hin- und herbrausende Züge. Erzählungen*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1993. 134 S. DM 22,00.

Mit diesem Erzählband präsentiert sich Brigitte Kronauer, Autorin mehrerer Romane, die zu den wichtigen Werken der deutschen Gegenwartsliteratur zählen, wiederum als Meisterin der Kurzgeschichte. Man könnte auch davon sprechen, daß sie diesem Genre treugeblieben ist, denn mit Kurzprosa begann ihre künstlerische Laufbahn (*Der unvermeidliche Gang der Dinge*, Göttingen: Ibnessus Presse, 1974) und Erzählensammlungen wie *Die gemusterte Nacht* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1981) und *Schnurrer* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1992) unterbrechen die Liste ihrer Romanveröffentlichungen.

Im Unterschied zu den beiden letztgenannten Werken liegen hier Texte vor, die über einen Zeitraum von zehn Jahren, zwischen 1984

und 1993 entstanden sind. Diese Texte dürften den meisten Lesern unbekannt sein, obwohl sie, bis auf einige Ausnahmen, bereits einzeln in literarischen Fachzeitschriften beziehungsweise als Privatdruck veröffentlicht wurden.

Die Thematik der Kurzgeschichten besteht, wie der Titel verspricht, in der Inszenierung von Handlungen zu einem intendierten Zweiergefüge, welches eine binäre Opposition bildet. Jede Ausführung einer Tat, sei es von menschlicher Hand, als maschineller Ablauf oder ein Weltgeschehen, wird als eine zweite bedingend dargestellt, nicht indem sie nur Auslöser dieser Tat ist, sondern indem beide nur in dieser Zweierkombination Vollständigkeit beanspruchen können. In der Titelgeschichte ist dies die Hin- und Rückfahrt im Zug. "Plötzlich erkannte ich, daß ich diesen Rückweg mit dem Hinweg zusammensehen mußte, diese Rückfahrt rollte die Hinfahrt noch einmal auf, eins sättigte sich am anderen" (80). Diese Perspektive wählt die Autorin, unabhängig davon, ob sie in *Ich*, *Er*, *Sie* oder *Man* erzählt und zwingt dem Leser somit eine ungewohnte Betrachtungsweise eigentlich banaler Handlungsabläufe auf, die zuerst eine Abwehrreaktion hervorruft. Das Motiv des "Hin und Her" zieht sich kausal durch einige Kurzgeschichten. In anderen wird die perfekte Form des Kreises angestrebt, die im Text *Gras* symbolisch als Globus und formal in der Wiederholung der Anfangspassage am Ende des Textes ausgedrückt wird. "Eine Zeitlang erhoffte ich viel von Orten: Das Meer! Die Wüste! Die Grasländer des Ostens! Obwohl ich Meer, Städte, flaches Land bereits kannte, erwartete ich eine alles in den Schatten stellende Steigerung, ein tiefes Aufatmen in meinem Leben, das einmal sein mußte" (48). Die Verwendung der Präsenzform 'kenne' statt 'kannte' und die Einsparung des letzten Relativsatzes am Ende der Geschichte (52) markieren den Qualitätsunterschied zum Anfang, ohne die kreisförmige Entwicklung zu unterbrechen.

Diese Strukturierung der Wahrnehmungen von Realität ist im gesamten Kronauerschen Oeuvre Gegenstand ihrer Poesie. Hier wird keine Handlung linear erzählt, sondern Vorkommnisse werden von verschiedenen Standpunkten beleuchtet und in unerwartete Zusammenhänge verknüpft. Der Ruhe steht die Ekstase, dem Chaos die Ordnung gegenüber. Bedeutung ist eine Frage der Selektion und der Benennung, womit die Metafiktion der Wirklichkeit angedeutet wird, denn diese wird durch Sprache vermittelt. Die Autorin bricht Denkmuster

auf und vermittelt dem Leser den Spaß, Dinge zu verändern, die außerhalb jeglichen Einflußbereiches liegen, wie zum Beispiel den Mond zu dirigieren (108).

Einige dieser Kurzgeschichten zeigen die Ansätze späterer Romanthemen, wie zum Beispiel "Enten und Knäckebrötchen," "Im Zoo" und "Die Frau in den Kissen," die als Erzählstränge im letzten Band ihrer gleichnamigen Trilogie auftreten.

Die präzise Beobachtungsgabe der Autorin wird durch ihre sprachliche Experimentierfreude zu einem ästhetischen literarischen Konstrukt. Die Besonderheit des Kronauerschen Stils ist auch in diesen Kurzgeschichten markant. In langen Sätzen steigert sie, mit der Syntax jonglierend, die Spannung. "Sie packte die Schere und schnitt, ob schon sie zunächst sekundenlang die Spitze zerstörerisch gegen den Stoff gerichtet hatte, schließlich schnurstracks von den Unterwäschestückchen, das gab sich dabei eindeutig zu erkennen, die Preisschildchen ab" (9). Durch Pausenzeichen rhythmisiert sie Textabschnitte, die nur aus einem Satz bestehen. "Für diesen einen Augenblick straffte sich der Raum zwischen uns unverkennbar zum schnurgeraden Korridor—der Moment eines nicht erwarteten Blickwechsels in einer fremden Stadt—, während sie doch mit den Schnäbeln im Wasser und in den Federn scheinheilig etwas suchten—der Moment, wo eine Umgebung für immer erstarrt und identifizierbar bleibt, mehr als das Gesicht—." Auffällig erscheint hier die Funktion der Gedankenstriche, die sich in ihrer Stellung definieren. Zu unterscheiden ist dabei auch der Abstand zu anderen Satzgliedern, der einen gedanklichen Einschub signalisieren kann, oder eine Dehnung des Details, hier des Minimums eines Augenblicks, bewirkt. Diese poetische Konstruktion von Raffung und Dehnung ist kombiniert mit einer ausdrucksstarken und kraftvollen Wortwahl, die auf einem kriegerischen Wortschatz beruht. "Blitzschnell löst auf halber Strecke ein Busfahrer den anderen ab. Ihre Handgriffe gehen ineinander über, es wird verstaubt und abgeräumt. Die beiden tauschen Sätze, als würden sie die Hälften eines zerrissenen Geldscheines zusammenfügen, und sehen nun plötzlich sehr verschieden aus, betont frisch der zweite, müde der erste" (115). "Der Weg schoß vor uns geradeaus—in den Lücken hielt ich Ausschau nach der Landschaft, in die man wegschwimmen konnte, ausgleitend wegsinken, um in ihren wahren Wonnen zu ertrinken—, unbeirrbar als von Blüten weiß gepudertes Pfeil" (43). Diese Akribie der Sprachverwendung hat

eine apodiktische Wirkung zur Folge.

Die Leseattraktivität Kronauerscher Texte liegt in einer stark formalisierten und segmentierten Beschreibung von Realität. Dieser schwerzubewältigende Anspruch ihrer Literatur, der Wirklichkeit eine fremde Bewußtseinsstruktur gegenüberzustellen, findet in den Kurzgeschichten eine dem Leser zugänglichere und damit entgegenkommende Form.

Universität Hamburg

Dagmar Schulz



## Ein Zirkel, der sich schließt

INTERVIEW MIT GÜNTER KUNERT

*J. Gregory Redding (University of Cincinnati) sprach mit Günter Kunert über die Prosaarbeit des bekannten Dichters.*

**Redding:** Herr Kunert, Sie sind zwar im Vordergrund der aktuellsten Debatten in Deutschland und haben in den letzten Jahren einige neue Bücher veröffentlicht. Ich möchte aber mit Ihnen relativ weit in die Vergangenheit gehen, zu den Anfängen Ihres Prosaschreibens in den 50er und 60er Jahren, eine Zeit, die den meisten Lesern, die Ihre Prosa durch die Anthologien der 70er und 80er Jahren kennen, fremd bleibt.

Ihre erste Prosaveröffentlichung im Westen, die *Tagträume* von 1964, fand große Beachtung. Später sind diese Texte fast alle mehrmals anthologisiert worden, aber frühere Texte bleiben vielen Lesern unbekannt. In der Primärbibliographie von Nicolai Riedel sehe ich, daß Sie eine ganze Menge Prosastücken in den 50er Jahren geschrieben haben. Zehn davon wurden 1954 in Ihrer zweiten Buchveröffentlichung *Der ewige Detektiv* abgedruckt. Die anderen, und das sind viele, erschienen nur einmal in obskuren oder eingegangenen Zeitschriften und Zeitungen, und sie sind fast ohne Ausnahme nie gesammelt oder anthologisiert worden. Inwiefern kontrollieren Sie wann und wo Ihre Werke abgedruckt werden, und warum wurden diese frühen Prosastücke nie wieder abgedruckt?

**Kunert:** Weil das Meiste davon eigentlich nicht mehr meine Anforderungen entspricht, und ein großer Teil davon war auch Tagesarbeit, denn ich mußte ja von etwas leben, und so ist da ein Teil von Geschichten, Kritiken, Rezensionen etc. entstanden, die wirklich nur für den Moment gedacht waren, und auch nur für diesen Moment bestenfalls eine Berechtigung hatten. Ich habe das auch nie wieder veröffentlichen wollen, und wenn irgendwo etwas doch erscheinen sollte, erfahre ich es eben über Riedel, der ja jetzt am zweiten Band der Biblio-