

THOMAS LEHR. *Die Erhörnung*. Berlin: Aufbau - Verlag, 1995. 463 S. DM 44,00.

Bei Thomas Lehrs zweitem Roman handelt es sich eigentlich um seinen ersten, der jedoch nach *Zweiwasser* oder *Die Bibliothek der Gnade* veröffentlicht wurde. Zu seinem alten neuen Roman *Die Erhörnung* sagte der Autor, daß Vision und Wahnsinn im 20. Jahrhundert identisch seien. Sein Held Anton Mühsal, in Berlin ansässiger promovierter Historiker, sieht Engel und kommuniziert mit ihnen. Er, der im Hauptberuf geschichtliche Zusammenhänge aufzuspüren sucht, erhält von dämonischen Engeln die Möglichkeit, Geschichte nicht mehr ihrem chronologischen Ablauf entsprechend und distanziert, sondern unmittelbar zu erleben. In diesem Prozeß erwachen Tote und der Held durchlebt ihre Todeserfahrung. Kann man "in einen anderen hineinsterven?" (209), fragt sich Mühsal, als er den historischen Berliner Januaraufstand "erlebt." "Stirb, bevor du stirbst!" ist die Formel, die ihn auf seinem langen Weg begleitet, ebenso die vier Fragen nach Wahrheit, Politik, Ethik und Glück. Ein Therapieversuch endet mit kaum mehr als der Diagnose, daß Antons starke Bindung an seinen Großvater Ursache der Verwirrung sei. Dieser hatte selbst Visionen von Engeln, die er auch zeichnete, und der Roman beginnt mit der Schilderung vom Tod des Großvaters, den Anton miterlebt und der ihn gleichsam traumatisiert. Den Schlüssel zu den Bildern soll eine Reise von Bayern nach Südwesteuropa und schließlich in das Barcelona zur Zeit des Spanischen Bürgerkriegs finden helfen.

Mühsals Versuche, das Leben seines Großvaters und das einer alten Nachbarin zu rekonstruieren und damit die Botschaften des Engels zu verstehen, erweisen sich als Indikatoren seiner Todessehnsucht. Als ihn auch eine dreijährige Europareise, die einer privaten Zäsur gleichkommt, nicht von seinen Visionen kuriert, unternimmt Anton einen Suizidversuch, "am Rand des Todes endlich die Sucht nach dem Tode verlierend" (450). Seine lange Suche nach Antworten zu Fragen zur Geschichte und vor allem zur eigenen Positionsbestimmung in diesem Chaos befördert die Visionen und umgekehrt. Das komplizierte Unterfangen findet eine einfache Lösung, als Mühsal, über Jahre unentschieden zwischen zwei Frauen, sich für die eine entscheiden kann und mit der anderen ein Kind zeugt. So ist *Die Erhörnung*, durch

den Namen des Protagonisten und die Handlung tendenziell moderner Entwicklungsroman, auch Allegorie einer Entscheidungskrise und deren Überwindung. Mit seinem Weg zu Patrizia und der trotz der sexuellen Beziehung vor allem freundschaftlichen Nähe zu Hanna gelingt es ihm, sich für die Liebe zu entscheiden.

Lehrs historische Ausflüge geraten äußerst präzise und kontrastieren den Ton der Engelsbeschreibungen. Seine Himmlischen sind nach jenen aus Rilkes *Duineser Elegien* gezeichnet, den schrecklichen, tödlichen Vögeln der Seele. Seine Schutzengel erscheinen nach dem Unfall, verhindern nichts und dienen dieser Vergangenheitsbeschworung zum Zweck des Verständnisses der Gegenwart. Es geht um "die Totale des Seins" (248), die nur Träumer oder Wahnsinnige schauen können, nicht durchschnittliche Historiker. Wie Farben und im Gegensatz zum Menschen können Lehrs Engel an verschiedenen Orten gleichzeitig sein und befördern so die Vorstellung Mühsals von einem Blick auf das Leben und alle Leben in eben jener Totalen. Doch der faszinierende Gedanke einer Chronik aus dieser absoluten Perspektive weicht der Erkenntnis, daß niemand diese Chronik je lesen könne. Mühsals "zweite Geburt" (425) resultiert aus der Erfahrung von Tod und der Vorstellung, daß dieser "nur eine unendliche Wiedergeburt aller in allen" (372) sei. Erst nach der Provokation der Extremerfahrung kann sich der Protagonist in die Kette eingliedern, kann sein Menschsein annehmen und leben. Das Selbstverständliche vollzieht sich an Mühsal über die Stationen von Wahnsinn und Bewußtwerdung. Anton, dem Sinnsucher, gelingt es schließlich, die vier Fragen für sich befriedigend zu beantworten. Nach vielen Abenteuern und Kämpfen sind nicht nur Prämisse und Weg, sondern auch die Lösung selbst märchenhaft, wenn mit der Vereinigung mit Patrizia das Mysterium Tod in den Hintergrund tritt, von der Liebe bezwungen und durch das Engelsangebot auch für den Historiker erträglich gemacht. "Wir sind doch nur ein Beispiel," erklärt ihm sein Großvater nachdrücklich am Ende des Romans, das an den Anfang, die Todesszene, anknüpft und mit der Akzeptanz des Todes und somit auch des individuellen Todes seines Großvaters Antons Überwindung des Traumas signalisiert.

Freie Universität Berlin

Branka Schaller

LUDWIG HARIG. *Der Uhrwerker von Glarus*. München: Carl Hanser Verlag, 1993. 160 S. DM 29,80.

... mich hatte er weit von zu Hause fortgelockt, damit ich zu allem Überfluß eine Geschichte erzähle, von der es nicht einmal ein einleuchtendes Ende gibt. (52)

In his sextet of short stories, *Der Uhrwerker von Glarus*, author Ludwig Harig presents a set of concise travel narratives which document the various journeys of a divergent group of characters to places both near and far, domestic and exotic. Whether it is the 18th-century poet Hölderlin fleeing to France, an aging academic from Saarbrücken making his way to Berlin, or an unsuccessful dealer in the flesh trade wandering the globe, all of Harig's characters set out on their journeys with particular goals in mind, and what binds these narratives together is the fact that none of these characters ever manages to reach the original goal of the journey. Though the geographic end of the journeys is often reached, the psychological end-station is often a surprising one for both the characters and the reader alike. All of the stories included in this volume are indeed travel narratives, but they focus little upon the physical or geographical details of travel. These are travel narratives of the soul: stories which do not dwell on the actual journey from station to station, but choose instead to emphasize the psychological journeys each traveller must make and which prove in the end to be more valuable than the original goals of the journeys themselves.

Ludwig Harig was born in 1927 in Sulzbach/Saar, where he continues to live and write. After spending twenty years as a teacher at a *Volksschule* in the Saarland, Harig became a freelance writer and translator in 1974. A writer of numerous radio plays and works of prose, Harig was awarded the Carl Zuckmayer Medal in 1984, the Literature Prize of the City of Mainz in 1987, and in the same year was the recipient of the Heinrich Böll Prize from the city of Köln. Among his other works are the novel *Ordnung ist das ganze Leben* (1986); a second novel entitled *Weh dem, der aus der Reihe tanzt* (1990), and *Die Hortensien der Frau von Roselius*, a novella from 1992.

Harig thematizes the journey of the soul throughout the collec-

tion, to the point where, in "Dr. Quirins Reise," the actual journey to Berlin undertaken by the zoologist from the University of Saarbrücken is not even described. Instead, Harig offers a detailed picture of Dr. Quirin's personality, alongside vignettes from the Doctor's past which illuminate his character and its history. Harig steers our attention away from the physical journey itself to the shocking transformation of Quirin's character, from a pedantic academic obsessed with language to a speechless animal, humbled by the experience of a seemingly innocent trip to Berlin for the purpose of transferring a laboratory chimpanzee to Saarbrücken. In the preceding story, "Ein Herr namens Preetz," the narrator sets out on a driving trip through northern Germany in order to discover what caused the apparently violent death of an acquaintance, Herr Preetz, an environmental activist and avid reader of Rousseau. In spite of his lack of success, it is the journey itself that proves to be of the greatest value. Preetz embarked first on a journey to seek the meaning of Rousseau's phrase, "Einklang mit der Natur," and his search ended in violent death at the hands of a modern machine; the narrator, too, seeks to find some meaning or harmony in the events leading to Preetz' death, but it is his journey, frustrating at every turn, which teaches him the futility of such an endeavor. In its very lack of a clear and satisfying result, and in the discord of conflicting reports about the events leading to the death of the activist, the journey itself teaches Harig's narrator the impossibility of finding or constructing accord, either in life's events or even in their retelling.

This skepticism regarding the act and effectiveness of narration and of writing in general pervades nearly all of the stories in the collection. Throughout these stories, both the failure and success of the book is experienced by a number of Harig's characters. For example, as the doomed Herr Preetz vainly pursues textual meaning by retracing the steps of a long-dead author, in investigating the activist's death the narrator searches Herr Preetz's diaries in a futile attempt to discover a clue leading to the cause of Preetz's demise.

The story that draws the principal strands of Harig's volume together best is the title piece, "Der Uhrwerker von Glarus." Here the major themes of journeying, the problem of the book, and the problem of time are skillfully united in the story of a man and his nephew who set out in pursuit of a two-hundred-year-old book in which the

secret to stopping the flow of time is supposedly revealed. Here, too, the author places the focus squarely upon the journey and its events, as the search for the mysterious and elusive book begins to take on less and less significance, while the events of the journey to this book become more fascinating. Like the narrator in "Ein Herr namens Preetz," the protagonists of this story listen to numerous narratives along their way through Switzerland (an appropriate locale when searching for a volume on clocks), but instead of being irreconcilably at odds with each other, here each new story leads to a new and rich part of the journey, where the travellers "in Generalsquartiere und Waffenkammern und stürmische Ereignisse geraten würden" (107). In their search for the technological secret to making time stand still, the narrator and his young travelling companion (through whom he is able to relive the past time of his own youth by sharing the youthful and naïve enthusiasm of his nephew) stumble upon the human solution to the problem: namely that, through the narrative enterprise, time may be made to stand still, a moment may be captured in words, in order to be continually reexperienced through the act of reading.

Harig's prose throughout the collection is concise, even spare at times, while occasionally giving way to rather lush descriptions. His use of present-day time sequences in the opening story, "Hölderlins Andenken," is striking and effective. These passages are seamlessly woven into the fabric of the third-person narrative and lend the work a distinct sense of historical perspective on both the subject, Hölderlin, and on the act of writing. To what end does Hölderlin suffer the tortures of a poet whose ardent wish it was, "einmal . . . leben wie (die Götter), sich *ein einziges Mal* nur am Gelingen eines Gedichts erfreuen . . ." (23)? For, in one such narrative flash to the present, a descendant of the famous Swabian poet recalls having been told once about an ancestor from long ago who had written poems about bread and wine, about a festive meal with berries, honey and fruit. "Der schwäbische Honig," sagte er, danach sehne er sich hin und wieder und das sei vielleicht das einzige, was ihn mit dem Dichter verbinde" (19). Like Hölderlin's poem—his "Andenken" from an aborted flight to Bordeaux—literature may indeed at times have the ability to make time stand still, but Harig's tale appears to beg the question of whether anyone today is paying attention.

PETER WEBER. *Der Wettermacher*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993. Roman, 316 S. DM 32,00.

“Der April, der einst *mensis novarum* hieß, ist der wahre Monat des Humors,” schrieb Wilhelm Raabe. August Abraham Abderhalden wird am 31. März 1990, dem Vorabend zu seinem 20. Geburtstag, Chronist seiner Geschichte. Am Kellertisch sitzend, rekapituliert und resümiert er Jahrhunderte, indem er sie erfindet. Sein schelmisch-schöpferischer Akt beginnt am Abend und endet am Mittag des folgenden Tags. Zentrale Figuren dieser Nacht und ihres Morgens sind seine Eltern, deren Begegnung er im Kontext des Möglichen nachzeichnet, sowie sein Bruder Freitag, wohl nicht zufällig Namensvetter eines Romanhelden der ersten Stunde, und schließlich Augusts Geliebte. Sie sind nicht nur Gegenstand seiner Betrachtungen, sondern auch die Adressaten. Mittels dieser Methode, den ihn prägenden Personen nachzuspüren, gelingt eine Rückkoppelung zur eigenen Identität. August führt biografische Details, belegte und erdachte, zusammen und beschwört das Bindeglied all dieser Leben, das Toggenburger Tal. Die Erzählsituation des Zürcher Kellers verlassend, geht er zurück zu den Ahnen, den Dörfern und vor allem der Landschaft. Sein Impetus, den “Elternfaden weiterverfolgen, zur eigenen Geschichte vorstoßen” (81), führt ihn zu der Erkenntnis, daß er selbst Nachfahre der Wettermacherin Anna ist und, wie sie, Gewalt über die natürlichen Mächte besitzt. Es ist das Wetter, welches die Landschaft und seine Menschen formt, ihre Geschichte und ihren Charakter prägt, so daß sich der Erzähler zu Recht als “Auslöser” (81) begreift, denn das Wetter bedingt die Existenz. Seine Elemente werden in der Konsequenz personifiziert, der Fluß Thur fließt durch Augusts Kopf wie der Erzählfluß, den er, seinem Vorbild Anna folgend, in Bewegung bringt. Er erklärt den Fluß zu seiner Religion und wird selber Fluß, da er Teil seiner Geschichten ist.

Wetter entsteht, indem der Wettermacher über es spricht: “das Wetter wechselt Worte” (40). Sprache und Wetter sind nicht nur koexistent und symbiotisch, sie sind in der Welt des Erzählers identisch, der Wetter macht, indem er Worte arrangiert. “Die verschluckten, zerschlagenen, verlorenen Sprachen ketten uns zusammen” (45) ist die Quintessenz der Suche nach Identität und zugleich Sprachsucht, einer Sintflut *en miniature*.

Indem er Persönliches notiert und die Ereignisse im Toggenburger Tal nach- und neuerzählt, entwirft August Abderhalden ein Spiegelbild der schweizerischen Geschichte. In diesem Mikrokosmos wird das Empirische dem Subjektiven konsequent untergeordnet: “. . . vom Tisch aus gesehen liegt das Toggenburg zwischen Afrika und Amerika” (249). Dieses Prinzip gilt auch für das stilistische Spektrum der Sprache, wenn barockähnlichen und kaskadenhaften Passagen unvermittelt nüchtern-dokumentarische Abschnitte folgen, welche die Stationen der Chronik adäquat reflektieren.

Peter Webers Debüt ist nicht nur phantasiegesättigtes Konglomerat, sondern auch Gesellschaftskritik. Er beginnt mit seiner Tour de Force, als er die Eltern schlafend auf der Wohnzimmercouch vor dem Fernseher erblickt, eine Chiffre für den Zustand großer Teile der Gesellschaft angesichts der Ereignisse außerhalb des privaten Nests. “Der Wettermacher,” ein Roman auch über die Sprache und das Schreiben, rückt nicht nur junge schweizerische Literatur, sondern auch Regionales sowie das soziale Gefüge ihres Ursprungslands wieder in den Mittelpunkt des Interesses.

Freie Universität Berlin

Branka Schaller

HERBERT ROSENDORFER. *Ein Liebhaber ungerader Zahlen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1994. 159 S. DM 29,80.

Mit dem vorliegenden Roman hat Herbert Rosendorfer nunmehr sein sechstes bei Kiepenheuer & Witsch verlegtes Buch veröffentlicht. Inhaltlich setzt sich hier der 1934 in Bozen geborene Autor, der hauptberuflich als Richter tätig ist, kritisch mit den Verflechtungen des Literaturbetriebs auseinander.

Ein Liebhaber ungerader Zahlen setzt ein mit der Schilderung der zunächst trivial erscheinenden Reiseerlebnisse eines “mißmutige[n] Drogist[en] aus Weiden in der Oberpfalz” namens Pagenandt (7).

Trennt man von *Pagenandt* die erste Silbe als Interjektion ab, so wird der in diesem Namen mitschwingende Ausdruck von Geringschätzung bereits zum Hinweis auf die gesellschaftliche Bedeutung, die seinem Träger zukommt. Die kleinbürgerliche Borniertheit des Italienreisenden, die sich nicht nur in dessen immer präsenter Paranoia, bestohlen zu werden, zeigt, läßt Pagenandt als zum Helden eigentlich ungeeignet erscheinen. Einer möglichen Identifizierung mit diesem Charakter wird zusätzlich durch dessen eingangs gemachte touristische Beobachtungen, die schließlich in einem stereotypischen Urteil über das Gastland münden, begegnet.

Die engstirnige Intoleranz Pagenandts wird zugleich zum kritischen Spiegel für seine Landsleute. Der hier sichtbare ironische bis selbstironische Unterton ist charakteristisch für die gesamte Erzählung. Jedoch ist, wie beispielsweise bei der Kritik der Parkgewohnheiten italienischer Autofahrer, nicht immer klar gekennzeichnet, ob es sich tatsächlich um einen Gedankengang des Protagonisten oder vielmehr um einen eingeschobenen Erzählerkommentar handelt. Ist diese oberlehrerhafte Stellungnahme nicht eindeutig zuzuordnen, so genügt sie doch dazu, das vorher geschaffene Distanzverhältnis des Lesers zu Pagenandt auf den Erzähler selbst zu übertragen. Damit wird noch vor der Einführung der eigentlichen Thematik ein Mißtrauen gegenüber dem Erzählten selbst geweckt.

Dieser Abstand zur vorliegenden Erzählung wird thematisch mit dem Hinzukommen des erfolgreichen Schriftstellers Florious Fenix, der seiner eigenen Berühmtheit zu entfliehen versucht, auf Literatur allgemein erweitert. Rosendorfer wendet sich gegen den Literaturbetrieb, den er im folgenden der Lächerlichkeit preisgibt. Dabei ist sein Buch selbst zugleich ein Gegenentwurf zur bewußt anspruchsvollen Literatur, wird zur Persiflage derselben.

Seit dem Welterfolg seines ersten Romans vor fast drei Jahrzehnten erwarten die literarischen Fachleute vom Schriftsteller Fenix begierig "das große Werk" (20). Dieser ist hingegen damit bemüht, dem Literaturtrubel durch die Flucht in selbstgewählte Isolation zu entkommen. Ob dies als Reaktion auf die große Erwartungshaltung und den damit verbundenen Druck geschieht oder deshalb, weil Fenix nicht allein auf sein Schriftstellerdasein reduziert zu werden wünscht, bleibt offen. In seinem Ausbruch aus dem Literaturbetrieb manifestiert sich gleichwohl erste Kritik an demselben.

Mit dem eigentlich unbedeutenden Pagenandt verbinden den Künstler Fenix charakterliche Eigenschaften, die die beiden in menschlich vergleichbare Nähe rücken. Beide sind paranoide Einzelgänger und in ihren Verhaltensweisen wunderbar bis exzentrisch, und beide versuchen sich von ihrer Umwelt abzuschotten. Pagenandt gelingt dies mittels seines unmodischen, ästhetisch abstoßenden Kleppermantels, Fenix durch den Rückzug in wechselnde, weit abgelegene Domizile und den gewählten Abbruch jeder direkten Verbindung mit der Außenwelt.

Schließlich teilen beide die selbe Auffassung von Schönheit. Sie existiert, wie verschiedentlich eingeschobenen philosophisch-nachdenklichen Kommentaren entnehmbar ist, für sich. "Das Schöne ist autonom" (9). Daß die Liebe des Drogisten zum Marmor dennoch teilweise lächerliche Züge trägt, wird angesichts dieses Kunstbegriffs bereits im voraus relativiert. Der Reaktion Außenstehender, zu denen indirekt auch der Leser zählt, ist Pagenandt ebenso gleichgültig wie Fenix der des Literaturmarktes. Rosendorfer betont mit dieser Darstellung den eigentlichen Wert von Kunst losgelöst von ihrer Vermarktbarkeit und dem damit verbundenen finanziell meßbaren Erfolg.

Satirisch rückt Rosenberger diejenigen in den Mittelpunkt seiner Kritik, die vom künstlerisch Schaffenden, d.h. letztlich der Leistung eines anderen, zu profitieren suchen. Neben Fenix' Verleger und dem wild spekulierenden Literaturprofessor Jupiter B. Melmunger sowie dem Verfasser einer "jammernswert klägliche[n]" Fenix-Biographie treten hier besonders der ambitionierte (25), aber weniger talentierte Schriftsteller Harro Berengar und dessen Gegenspieler Sergio Kreisler hervor. Mit der Person Berengars, der ironisch auch als "westpreußische[r] James Joyce" tituiert wird, begegnet dem Leser ein Parasit des Literaturbetriebs, der hofft, die Bekanntschaft Fenix' zu machen, um mittels dieser den eigenen Durchbruch zu forcieren. Berengars erfolglose Versuche, bis zu Fenix alias Fioravanti vorzudringen, münden in ein Täuschungsmanöver, das zu durchschauen Berengar weder imstande, noch eigentlich interessiert ist. Im Intrigenspiel seines literarischen Gegners Kreisler manifestiert sich schließlich ein pervertierter Literaturbetrieb, dem es nicht um künstlerische Qualität, sondern um den persönlichen Erfolg geht, in dem nicht miteinander, sondern gegeneinander gearbeitet wird.

Rosendorfer übersteigert so in seiner Darstellung den Literaturzirkus ins Komische bis Lächerliche. Die Erzählsprache wechselt zwischen umgangssprachlichen Wendungen und der Hochsprache hin und her. Rosendorfer spielt hier mit der Idee des literarischen Anspruchs, den er für das eigene Buch konterkariert, indem er u.a. sprachlichen Stilbruch betreibt. Auf präzise Formulierungen folgen ungenaue oder nachlässige Wendungen wie das häufig wiederkehrende "wie gesagt" oder das zahlreich auftretende "sozusagen." Sprachlich klingende Verbindungen wie "kühlglühender Marmor" werden so stets wieder unterlaufen (16). So wird die für sich reizvolle Wendung "die Vermählung Pagenandts mit dem Marmor" bereits im Vorwege durch den Nebensatz "wenn man es poetisch ausdrücken will" ihrer Schönheit beraubt (16).

Die Erzählersprache wirkt zum einen humorvoll, stilistischer Eigenarten wegen aber teilweise auch holprig und den Erzählfluß störend. Zumindest ungewöhnlich ist etwa die wiederholte Positionierung des finiten Verbs zwischen zwei Infinitiven. Rosendorfer versetzt auf diese Weise seinen Roman auch stilistisch mit Zweifeln an bewußt auf literarischen Anspruch zielendes Schreiben und führt so die inhaltlich vorgetragene Kritik auf sprachlichem Wege fort.

Thematisch steht er mit dieser Art der Parodie auf der Literaturwelt nicht allein da. Klaus Modick hat bereits in seinem 1988 erschienenen Roman *Weg war weg* eine vergleichbare Parodie vorgelegt. Wurde bei Modick der Wert des Manuskripts als künstlerisches Produkt durch das Verlegen der narrativen Betonung auf die Suche nach selbigen in den Hintergrund gedrängt, so wird bei Rosenberger die Bedeutung des "großen Werkes" nunmehr durch die Jagd auf den Verfasser desselben ersetzt.

University of North Carolina

Christoph Prang

WOLFGANG KOEPPEN. *Ich bin gern in Venedig warum*. Frankfurt: Suhrkamp, 1994. 64 S. DM 28,00.

Koeppen, der spätestens mit seinen drei Romanen *Tauben im Gras* (1951), *Das Treibhaus* (1953) und *Der Tod in Rom* (1954) zu literarischem Ansehen gelangt ist, legt nach *Es war einmal in Masuren* (1991) mit *Ich bin gern in Venedig warum* ein zweites 'Drehbuch' vor. Die Entstehung dieser Texte liegt trotz der (späten) Veröffentlichung 1994 noch weit vor der des 1991 veröffentlichten Buches; sie sind für einen von November 1979 bis März 1980 im Auftrag des Westdeutschen Rundfunks in Venedig gedrehten Film geschrieben worden. Koeppen zeigt (s)eine Reise durch Venedig in 23 kurzen Prosastücken, deren ursprüngliche Verwendung als Filmvorlage schon dadurch augenfällig wird, daß sie neben Titeln mit kleinen Regiehinweisen wie "*Auf dem Canal: Fahrt vom Bahnhof zum Rialto*" (7) oder "*Die berühmten Paläste*" (37) versehen sind.

Die Reise ist mit Ankunft und Abreise einfach, aber deutlich umrissen. Neben so bekannten Orten in Venedig wie dem Dogenpalast, dem Palazzo Vendramin Calergi (Städtisches Kasino) oder dem Markusplatz, sucht Koeppen eher unbekanntere Orte persönlichen Interesses auf. Alle Orte werden in den Schilderungen mit Erlebnissen früherer Besuche angereichert oder konfrontiert. Diese Erlebnisse sind die für Koeppens Venedigbild ausschlaggebenden; die Gegenwart an sich hinterläßt überwiegend Trauer und Melancholie, weil sich (zu) vieles verändert hat: "Nach zehn Jahren kommt man zurück. Es ist wie eine Vorhölle. Eine kleine Vorhölle" (15). So hätte Koeppen auch den Besuch einzelner Lokalitäten verweigert, wären an sie nicht schöne Erinnerungen geknüpft. Trotz der Enttäuschungen gelingt ihm jedoch der Genuß des Augenblicks, wenn er beispielsweise gebrannte Espressobohnen riecht, oder das Leben in den engen Gassen betrachtet und inmitten einer Menge Menschen Einsamkeit spürt. Koeppen beschwört die Anziehungskraft Venedigs, einem "Ort des Größenwahns, der Raffgier, der Hinterlist, der schönen Täuschungen, der immerwährenden Geilheit und der ewigen Hoffnung" (31), der ihn seinem Wunsch näher kommen läßt, ein Gespenst in der Wasserluft zu sein.

Dieses Buch kann in erweitertem Sinne als Reisebuch gelten und hat beabsichtigt autobiographischen Charakter. Koeppens Reisebücher

sind häufig Vorstudien zu Romanen, so wird seine Suche nach einer Romanfigur, die er selbst ist, auch hier offenbar. Koeppen nutzt den Vorteil, den eine Reise in die Fremde für ihn hat; es fällt leichter, über sich zu sprechen, wie er in seinem Essay in *An Ariel und den Tod denken* schreibt: "Es sind andere Spiegel, vor die man sich stellt" (*Die Zeit*, 26. April 1968, 46). Diese Reise ist keine Flucht, denn durch die Entfernung vom gewohnten Standpunkt wird ein Perspektivenwechsel im Blick auf die eigene Person möglich. Es ist eine Reise in das Innere Koeppens. Der Ich-Erzähler spiegelt sich in durch venezianische Impressionen spontan ausgelösten oder neu ausgegrabenen Erinnerungen an Erlebtes, sowie in historischen Gestalten und Orten. Die Umwelt ist Koeppen trotz der vielen Erinnerungen und der vorangegangenen Besuche fremd; doch er läßt sich auf die fremde Umgebung ein, will selbst fremd sein. Er nimmt mit allen Sinnen Eindrücke auf, versucht einführend zu sein, träumt Erinnerungen weiter oder reflektiert kritisch. Auch ist das Buch eine Reise durch das Venedig verschiedener Zeiten. Im Text werden Eindrücke, Träume, Erinnerungen, Beobachtungen, Empfindungen und vielfache geschichtliche Reminiszenzen, Bilder und Figuren aus anderen Jahrhunderten collagiert, so daß Fiktion und reales Er-Leben sich auf höherer Ebene durchdringen: "Über mir die vier goldenen Pferde des Heiligen. Gestohlen in Konstantinopel. Raubbeute. Kriegstribut. Orden auf die Brust der Entführer geheftet. Goethe war nicht begeistert. Fand die Rösser fromm wie Lämmer" (40). Koeppen begegnet auf diese Weise den Venedig-Reisenden aus Literatur und Kunst, die ihm persönlich bekannt und wichtig sind. Es gelingt ihm das Hereinholen der Mythologie in die Gegenwart, so daß verschiedene Epochen der Gegenwart gleichzeitig sind. Dadurch vollbringt er das Kunststück, die Zeit aufgehoben erscheinen zu lassen. Der Leser kann Jahrhunderte durchstreifen, ohne die Ausgangspunkte ganz aus seinem geistigen Auge zu verlieren; er begegnet unter anderen historischen Gestalten und Ereignissen Wagner, Shakespeares Shylock, Napoleon, Carlo Goldoni und Tintoretto. Koeppen positioniert sich als Beobachter, er sei in Venedig "nicht als Verfolgter, nicht als Gefangener, nicht angeklagt, nicht gerichtet, nur als einer, der nicht mehr belangt werden kann, ... einer, der Geschichte nicht mehr mitmacht, wenigstens nicht hier" (28). Dieser auch an anderer Textstelle ähnlich formulierte Wunsch, sich der Welt zu entziehen, wird begleitet von der Relativierung des

Seins in der Geschichte: "Man spürt hinter jeder Mauer das fremde Leben, denkt man wie lange nach menschlicher Rechnung dies schon so ist, hat man die traurigste Geschichte, den großen Roman unerfüllter Wünsche. Ein ganzes Leben im Labyrinth" (30, 31).

Was in dieser Textstelle als Tenor anklingt, wird durch den scheinbar über allem stehenden Tod noch verstärkt: "die Toten sind diese Stadt und ihre Geschichte, sie sind das Kunststück Venedig" (19). Hier drängt sich noch einmal ein Verweis auf die bekannten Venedig-Texte anderer Autoren auf, beispielsweise Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (1912). Insgesamt erscheint neben der Aufhebung der Zeit die *Präsenz des Todes* als Chiffre für die Sinnlosigkeit des Seins. Eine endgültige Relativierung?

Koeppen erlaubt sich schreibend Urteile gegenüber Orten und Personen, die hochmütig wirken und mit denen er scheinbar seine Beobachterposition amplifizieren will. Dies hinterläßt den Eindruck, als wolle er das Unbeteiligt-Sein herbeischreiben und verstärkt meinen Eindruck, daß ihm die Rolle des unbeteiligten Beobachters nicht selten schwerfällt. Koeppen scheint einem schon aus seinen früheren Reisebüchern bekannten Schema zu folgen; er vergleicht den besuchten Ort mit dem, was dieser in der Wahrnehmung und Vorstellung Koeppens zu versprechen scheint und offenbar nicht hält, oder gar nicht halten kann.

Die Stücke sind in schon von Koeppen bekanntem Prosastil geschrieben. Eindrücke und Bilder sind in häufig asyndetischer Reihung sehr locker assoziativ verknüpft, um dann abrupt zu enden. Es ist ein Verzicht auf aufwendige Subordination augenfällig. Die hier verwendete syndetische Parataxe mit mehreren gleichen (!) Verknüpfungen ist die Grundlage der rhythmischen Prosa, durch die der Leser im Text dahingleiten kann; sie bedingt aber andererseits nicht nur im extrem infantil anmutenden Satzbau und Spracharmut, wie beispielsweise in den folgenden Zeilen: "Wir mußten erst mit einem großen Schlüssel das Eisengitter aufschließen, dann die andere Eisengittertür dahinten, und manchmal kam uns ein Hund entgegen, und erst mochte er uns nicht und bellte sehr, und dann waren wir sehr mit ihm befreundet" (22). Metaphern komplizieren den Satzbau vereinzelt, sie werden nicht nur verwendet, um Eindrücke zu verstärken, sondern auch, um Vorgänge zu relativieren, so daß sie als Ausdrucksmittel und weitere Verstärkung des Unbeteiligt-Seins

erkennbar und wichtig sind. Schließlich fällt also die recht karge Sprache auf der einen, und die mit Sorgfalt und Präzision bearbeitete zeitliche Dimension auf der anderen Seite auf, welche letztlich auch als die literarisch tragende Idee erscheint.

Da eine Trennung des Menschen Koeppen vom Autor Koeppen eine künstliche wäre, verwundert es nicht, daß er in diesem Buch auch über sich als Autor schreibt. Wie hier hat Koeppen auch an anderer Stelle nicht verschwiegen, daß ihn eine Last drückt, wenn die Verleger ungeduldig sind. Er hat versucht, sich außerhalb des deutschen "Literaturbetriebes" zu stellen, sich nicht zu dem machen zu lassen, was er in *Ich bin gern in Venedig warum* eine "Produktionsmaschine" nennt und ablehnt (32). Er vermittelt das in diesem Buch unter anderem durch seine Bewunderung für Flaubert und sein Schreibtempo. Koeppen ist mit Sicherheit keine Produktionsmaschine von Literatur, das zeigt nicht zuletzt die Vielschichtigkeit seiner Venedig-Prosa. Diese Literatur verrät darüberhinaus die Fähigkeit, Leichtes und Schweres gleichermaßen zu erschaffen.

Universität Hamburg

Ralf E. Werner

SELIM ÖZDOGAN. *Es ist so einsam im Sattel, seit das Pferd tot ist*. Berlin: Rütten & Loening, 1995. 171 S. DM 29,80.

This is the debut novel of Selim Özdoğan. It is a passionate and at times angry work which depicts approximately one year in the life of Alex Blau, a 23-year-old resident of Cologne and self-styled "Dichter." The story portrays the struggle of this protagonist through bouts of depression, anger, and intense feelings of alienation. Alex's anger is revealed not only within the context of the plot, but also through the prose itself which is direct, uncomplicated, and at times harsh. This harshness, while at times shocking, is appropriate and perfectly suited to the story being told. This is a work very much in the tradition of Ulrich Plenzdorf's *Die neuen Leiden des jungen W.* or J. D. Salinger's

The Catcher in the Rye in that it portrays the inner struggle of a young man as he fights to find his place in society and to express his individuality.

When we first meet Alex, he is alone in his apartment, drinking stale beer and watching the late news. This situation seems to have been going on for a number of days, but Alex is determined to make a change. He uses words like "Scheißdreck" and "unerträglich" to describe his life, but he also resolves to drive to Munich for a visit with Kai, one of his best friends, in order to pull himself up out of this depression. Kai and Alex had prepared for the Abitur together and had remained very good friends. In fact, Alex would be willing to cut off his right arm for Kai if necessary; and it is clear that Alex believes Kai would do the same. The visit with Kai does do Alex some good: he no longer feels so isolated and alone. But it is also during this visit that the anger within him is first revealed to the reader. While at the supermarket, Alex gets into an argument with another customer who had bumped into him. Alex's solution to this encounter is to break a bottle over the man's head and run away. This altercation had been preceded by one with a less violent outcome and demonstrates Alex's inability to deal with what most would consider to be life's minor conflicts. Although he has some very good friends, Alex feels himself an outcast, and his anger and loneliness are the outward manifestations of his inner conflict. At times he even seems to revel in his alienation. Alex truly appreciates chaos and believes that the truth of life is to be found in accidental or coincidental occurrences. This philosophy does enable him to live in the moment, but often causes him not to realize the consequences of his actions until too late. Not that his impulsiveness always obtains a negative result: it is indeed an impulsive decision which brings Alex together with the woman who is to stand at the center of his life and his desire.

While driving home after his visit with Kai, Alex notices a young female hitchhiker. Because he finds her attractive and feels that the company might do him good, he decides to pick her up. Her name is Esther, and Alex soon finds himself falling in love with her. However, unlike the female figure of a surreal novel such as André Breton's *Nadja* who exists on a plane somewhere outside the accepted confines of reality, Esther, although somewhat mysterious, is clearly of this world. The relationship that develops between her and Alex is very

solidly grounded in earthly, carnal desire. Their sexual encounters are frequent, graphically described, and, although Alex often speaks of his "love" for Esther, that love is devoid of spirituality. However, the reader should not be distracted by the nature of this relationship. One can see from the outset that this liaison is destined to fail, but where the romance between Alex and Esther flounders, the relationship between the reader and Alex flourishes.

Alex Blau stands at the center of this work and is one of the most fully developed characters a reader is likely to encounter. His personality is dominated by anger, depression, and melancholy, all of which are at times heightened by drug and alcohol abuse. If a relationship with Esther is to succeed, Alex will have to repress whole regions of his personality. Although he believes this is what he wants, he is unable to lift himself up from the malaise which dominates his existence. In the end, Esther provides him not only with his greatest joy, but also his deepest pain.

Many young readers, especially males in their late teens or early twenties, identified profoundly with the protagonists of *Die neuen Leiden des jungen W.* or *The Catcher in the Rye*. The same group of readers would probably identify most strongly with Alex. He often finds himself on the fringe. Even among his closest friends he is not always comfortable and refers to himself on one occasion as an outsider among outsiders. Alex's experiences are likely to seem very familiar to many young males, while the countless references to popular music, books, and films place the novel in the center of today's popular culture. For those readers who are themselves still seeking their place, Alex Blau provides a realistic, if not frightening, example.

This is not to suggest that other readers cannot or will not find this book to be of interest, because while Özdoğan is writing the story of Alex Blau, he is also making a statement about the nature of writing itself. As in Salinger's *Catcher*, the narrator in this work is very much aware of his role as narrator. Alex calls himself "Dichter." He frequently mentions that he has written some poetry and that he may even be published, but except for a couple of lines written on bathroom walls, the reader is never introduced to any of his work. We do know that Alex truly appreciates bathroom graffiti: indeed, one such expression has guided his living since he was sixteen years old. The expression "No risk, no fun" has been for him quite profound. However, the most direct statement with regard to Alex's career as a writer

comes on the occasion of his birthday, when he states that he will perhaps one day be the greatest writer of his generation and that . . .

ich demnächst ein Buch schreiben würde mit dem Titel SACKGESICHTER DEPRIMIERTER PSYCHOPATH, voller Blut und Sex und Schweiß und Gewalt, voller Musik und voller Haß, ein Meisterwerk (129).

On one level this statement provides the best description of this book one is likely to find, but it is also certain that Alex's goal in writing such a book would be a highly personal one. It would be a book about him, by him, and for him—the ultimate expression of his individuality. This desire for freedom through the exercise of writing is also revealed in the incendiary poem by Rodney Orpheus which precedes the novel as well as in the "ZU-GA-BE" which follows it. The "ZU-GA-BE" is of particular interest, for in it the narrator states that it has nothing whatever to do with the novel itself and that he is now free to write whatever he pleases. However, while the "ZU-GA-BE" has nothing to do with the novel's plot, it has everything to do with the struggle for identity which Alex has been enduring. What should be a definitive expression of the individual, the telling of one's own story, ultimately provides its own restrictions from which the author strives to free himself. With this novel Özdoğan has struck the first blow in what could prove to be a captivating literary struggle.

University of Cincinnati

Jeffery S. Hull

Bodo Kirchhoff. *Gegen die Laufrichtung*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993. 85 S.

—. *Der Ansager einer Stripteasenummer gibt nicht auf*. Frankfurt: Suhrkamp, 1994. 61 S.

Jonas, ein ehemaliger Tennisprofi, wird nach Absitzen einer dreijährigen Haftstrafe aus dem Gefängnis entlassen und kehrt an den

Ort seines Verbrechens zurück: ein Frankfurter Stadtcafé, in dem er einst aus Eifersucht den neuen Liebhaber seiner Freundin Ella erstochen hatte. In diesem Café, dem Ort der Erzählung, fasziniert seine hilflos-direkte Suche nach weiblicher Wärme die Dame am Nachbartisch. Zwischen Jonas und besagter Christine—durch das bevorstehende Ableben ihrer Tante stark mitgenommen—erfolgt in einer Atmosphäre emotionaler Anspannung das bei Kirchhoff zu Erwartende: man vereinigt sich—in diesem Fall auf der Herrentoilette.

Doch Jonas sucht nach mehr als sexueller Befriedigung. In der Tat repräsentiert diese nur eine Seite seines zerrissenen Charakters, der sich seit Beginn seiner Haftstrafe in schmerzhafter Auseinandersetzung mit einem gewissen Wort befindet (27, 47). Dieses von Jonas nie explizit erwähnte Wort ist zum Bipol seiner zwischen Abscheu und Begierde für seine ehemalige Freundin hin- und hergetriebenen Existenz geworden. Kirchhoff führt in Jonas', Ellas und Christines Psychogramm alle Bedeutungsvarianten des "häßlichen" Begriffes vor (27). Nur gibt es für Jonas keine Lösung seines klaffenden inneren Konfliktes. Das Erscheinen des (mittelmäßig begabten) Schriftstellers Roth am Tisch des Cafés bringt die Geschichte zu ihrem Ende. Denn als dieser präventive Bekannte Christines jenes ominöse Wort in den Mund aufnimmt (77), erwischt er Jonas auf dem falschen Fuß. Dieser fällt ins Verhaltensschema des Täters zurück, versucht Roth die Kehle aufzuschlitzen, und flieht dann vom Café in einen nahegelegenen Fixerpark, wo er sich mutwillig an einer gebrauchten Nadel mit AIDS infiziert: "nichts will er mehr, nur jenes Blut, nur jene Schande, bis zum Schluß" (85).

Kirchhoffs Novelle *Gegen die Laufrichtung* zeichnet das bestürzende Charakterbild eines von Erfolgsdruck und Suche nach Liebe und Befriedigung heimgesuchten Hedonisten, der in seiner eigenen Welt emotionalen und triebbedingten Druckes scheitert. Bis kurz vor Ende funktioniert die Novelle als psychologisch spannender Text. Die mühsamen Dialoge zwischen Jonas und Christine, verbunden mit umfangreicher Selbstbeschau und -reflektion dieser "Helden," führen in die tiefen Schichten ihrer Charaktere. Nur die—wie oft in Kirchhoffs Erzählungen—geradezu surrealistische Schlußwendung wirkt diesmal übertrieben und leicht geschmacklos. Das hat er schon besser gemacht. Nichtsdestoweniger stellt Kirchhoff einmal mehr seine erzählerischen Qualitäten unter Beweis und rührt mit seinem "Kreuz-

Wort"-Rätsel an Nervensträngen von Beziehungen zwischen den Geschlechtern in moderner Zeit. Insofern ist *Gegen die Laufrichtung* sowohl gelungen wie empfehlenswert.

Bodo Kirchhoffs monologische Erzählung, die als Theaterstück bearbeitet zu Beginn dieses Jahres im Kölner Schauspielhaus uraufgeführt wurde, ist die 60 Seiten lange Ankündigung einer Strip-tease-Vorstellung, die letztlich niemals stattfinden wird. Entgegen auch seiner eigenen, durch das lange Warten auf die Darstellerin zunehmenden Irritation, sucht der beredete Ansager beim Leser/Zuschauer Spannung aufzubauen, ihn bei Laune für die *Performance* zu halten. Dies wird immer schwerer, denn die Dame läßt auf sich warten. Und so beginnt ihr Herold zur Überbrückung der Zeit, und um dem eigenen wie des Zuschauers Unmut Vorschub zu leisten, das Thema seines Sprechspiels zwischen Schein und Schönheit, Sex und Begierde, zu erweitern, und zwar um die eigene Person. Was kommen soll ist nicht zu sehen, und nur aus Sicht des Herolds ist Appetit zu machen. Mal schnoddrige, mal saloppe Kommentierungen dieser Sicht schaffen Fleisch an die Knochen der ominösen Unsichtbaren; Fleisch aus Körper und Seele des Ansagers. Privates mischt sich ins Professionelle, und durch die Entwicklung der eigenen Person wächst der Ansager vom Verkünder zum Vermittler zwischen Publikum und Darstellerin.

Der Höhepunkt wird erreicht, als sich die scheinbar weibliche "Strip-teasenummer" als männliche entpuppt. Diese überraschende Wende kippt irritierend die Spannungskurve und löst den weiblich-erotischen Schein abrupt ins Nichts auf. Adé Herr Voyeurist! Gleichzeitig bewirkt die plötzliche Aufgabe der bisher aufgebauten femininen Erotik einen ernüchternden Blick auf den brüchigen Wa(h)rencharakter der Darbietung. Die zuvor eingeflochtenen privaten Details entfalten nun ihre volle Bedeutung. Ansage wird kritische Selbstbeschau von Mittler und Zuschauer, und das ist schon so übel nicht.

Doch kommt dieser Kick erst spät. Vierzig Seiten können lang werden. Auch kann man sich häufig nicht des Eindrucks erwehren, es liegt ein Seitenprodukt bzw. Nachzügler zu Kirchhoffs großem erotischen Roman *Infanta* vor, und Anspielungen im Text belegen diesen Verdacht (44). Leider werden solche stützenden Referenzen aber

nicht durch die Handlung motiviert, sondern lediglich durch die Identität des Autors. Das wirkt eitel. Wahr ist: "Erotik, meine Damen und Herren, ist eine Sache des Hirns, das sollte diese kleine Geschichte verdeutlichen . . ." (30). Der Ansager dieser Stripteasenummer gibt nicht auf. Das ist wacker und redlich. Aber es wäre nicht nötig gewesen, sich ganz so lang zu mühen.

University of California, Los Angeles

John-Thomas Siehoff

KERSTIN HENSEL. *Tanz am Kanal*. Frankfurt: Suhrkamp, 1994. 119 S. DM 29,80.

Kerstin Hensel gehört zu der Generation von Autorinnen, die in der DDR zu schreiben und zu publizieren begannen, aber 1989, im Jahr des sogenannten Mauerfalls, noch keinem größeren Lesepublikum bekannt waren. Seit Anfang der 80er Jahre hat die 1961 Geborene Gedichtbände und Erzählungen, Essayistisches sowie einen Roman veröffentlicht. 1991 wurde sie mit dem Leonce-und-Lena-Preis der Stadt Darmstadt ausgezeichnet.

Entgegen den laufenden Diskussionen um die nachhaltige Bewertung der DDR, in denen die Vermischung unterschiedlicher Lebensgeschichten zu wenigen kollektiven Mustern (wie Täter/Opfer, Mitläufer/Oppositionelle usw.) dominiert, versucht Kerstin Hensel gerade in ihren neueren Erzählungen Entwürfe von individuellen Lebensläufen und dem Erleben von DDR-Wirklichkeit darin zu gestalten. In einem Interview mit *Neuem Deutschland* am 22. Januar 1993 beantwortete die Autorin die Frage nach dem Leitvers ihrer Generation mit: "Wer, wenn ich schrie hörte mich denn. . ." Hensels neueste Erzählung *Tanz am Kanal* ist ganz auf die Erlebnisse und Erinnerungen einer Person abgestellt, die in konsequent durchgehaltener Ich-Form dargeboten werden.

Hensel schreibt die fiktive Autobiographie der Gabriela von Haßlau. Im Sommer 1994 beginnt diese Frau, einer plötzlichen Eingebung folgend, ihr Leben aufzuschreiben. Nach Jahren des

unfreiwilligen Vagabundierens ist sie in ihre (fiktive) Heimatstadt Leibnitz zurückgekehrt. Der existenzielle Tiefpunkt—sie ist obdachlos und schläft unter einer Brücke—wird zur Wiedergeburt, zum buchstäblichen Nullpunkt: "Keiner weiß mehr meinen Namen, was ich getan habe, was ich war, wer ich bin" (17). Um so mehr fühlt Gabriela sich zum Schreiben berufen. Ihre Erinnerungen decken einen Zeitraum ab, der von den frühen 60er Jahren bis in die jüngste Gegenwart reicht.

Gabriela wird in eine privilegierte Familie hineingeboren. Der Vater ist Obermedizinalrat am städtischen Krankenhaus. Das Mädchen wächst heran in einem Klima, das geprägt ist vom Standesbewußtsein des unzufriedenen Vaters. Dessen Erwartungen vermag Gabriela ebensowenig zu erfüllen, wie die Anforderungen der sozialistischen Gesellschaft, in der sie als Kind der Intelligenz stigmatisiert ist. In der früh gefundenen Erkenntnis es niemandem recht machen zu können, versucht Gabriela sich dem Einfluß von Familie und Staat zu entziehen. Das phantasiebegabte Mädchen sucht die Nähe anderer Außenseiter, Künstler zumeist oder Künstlernaturen, die selbst eine ständig von außen bedrohte Zwischenexistenz führen. Diese Verbindungen werden schnell und zuweilen gewaltsam unterbunden, wenn der Vater oder die Staatsmacht, vertreten durch Lehrer und andere Offizielle, eingreifen. Der zeitgleich stattfindende moralische Verfall beider Machtinstanzen verdeutlicht sich an einem neuralgischen Punkt der Erzählung: Gabriela wird durch zwei Unbekannte vergewaltigt. Die Täter kennzeichnen ihr Opfer durch ein eingeritztes Kreuz am Handgelenk, eine Szene in der das öfter aufgerufene Thema der Stigmatisierung Gabrielas durch ihre Umwelt in furchtbarer Weise manifest wird. Die Behörden wollen die feige Tat vertuschen. Indem Gabrielas Vater sich dazu hergibt, das Zeichen durch eine Hauttransplantation zu entfernen, wird auch sein Versagen offensichtlich, seine in mancher Hinsicht plausible Rolle als Opfer der Staatsraison ambivalent.

Die Rekonstruktion der Lebensgeschichte vollzieht sich in einer einfachen, oft an kindlicher bzw. jugendlicher Wahrnehmung und Bilderwelt orientierten Sprache. Die episodische Bauform der Erzählung, die sich weitgehend auf die chronologische Abfolge der Ereignisse beschränkt, die Schilderung aus der Froschperspektive und die Bewegung der Protagonistin in unterschiedlichen Schichten und Milieus, schließlich ihr Status als Außenseiterin und Beobachterin,

korrespondieren mit Konzepten des Schelmenromans. Die für diese Gattung typische ironische Distanz der erzählenden Figur zum Dargestellten fehlt dagegen völlig. Erzählendes und erlebendes Ich liegen sehr nahe beieinander. "Fremdes" Sprachmaterial in den Dialogen, das "gute Deutsch" des Vaters und die Phrasen der Funktionäre, wird (z.T. durch die Nachahmung von Sozio- und Dialekt) wiedergegeben, ohne daß die Monoperspektive der Erzählung aufgehoben wird. Zeitgeschichtliches, wie man es von einer Autobiographie erwartet, bleibt auf den engen Blickwinkel der Erzählerin beschränkt, es findet meist in Nebensätzen statt und bleibt weitgehend unkommentiert.

Die schmerzhaften Erinnerungsschübe alternieren mit Einschüben aus der Erzählzeit im Nachwende-Deutschland. Gabriela beschreibt ihre Wege zwischen der Suppenküche der Caritas und ihrem Schlaf- und Schreibplatz unter einer Brücke. Andere Verlierer der Einheit treten auf, "alte Kanaltänzer" (15), die wie sie unter den Brücken leben. Die Portraits, die Gabriela von ihnen entwirft, bilden den Kontrast zu der sozialen Typenreihe, die in den Erinnerungsepisoden geschildert wird. Hier wird auch der Schreibprozeß thematisiert und reflektiert. Der Kanal, mit dem die Protagonistin auch romantische Kindheitserinnerungen verbindet, ist ein inhaltlicher Bezugspunkt der Geschichte, an dem Vergangenheit und Gegenwart aufeinandertreffen und nicht zufällig der Ort, von dem aus Gabriela ihre literarische Spurensuche aufnimmt. Fortkommen und Stagnation des Schreibvorgangs spiegeln sich im Zustand des Gewässers.

Der Schreibprozeß tritt in eine Art Wende ein, als die Autobiographin von den Redakteurinnen einer westdeutschen Frauenzeitschrift entdeckt und veröffentlicht wird. Die nachfolgenden Erinnerungsschübe bleiben von der Entdeckung der Autorin nicht unbeeinflusst, die nun glaubt, für ihre Geschichte einen Schluß finden zu müssen. Ungereimtheiten schleichen sich ein, die eine interne Fiktionalisierung des Erzählten seitens der Autobiographin andeuten. So nimmt sich, nachdem Gabriela die Schule und die ihr verordnete Lehre hat vorzeitig beenden müssen, die STASI ihrer an. Die ihr eröffnete Künstlerinnenexistenz als spitzelnde Poetin in der Kulturszene schlägt Gabriela nach kurzer Zeit aus. Dem Zugriff ihrer Führungsoffiziere, stereotyper Agentenfiguren, entzieht sie sich gewaltsam. Die verbleibenden Jahre bis zu Wende (mehr als ein

Jahrzehnt) verlebt Gabriela unbehelligt auf einem Bauernhof in Mecklenburg.

Hier erzeugt der Text Leerstellen und lädt zur Gegenlektüre ein, fordert dazu heraus, die Ehrlichkeit der Erzählerin in Frage zu stellen. *Tanz am Kanal* ist ein Buch, das die Geschichte einer Einzelnen beschreibt und auf verschiedenen Ebenen fiktionalisiert. Die Frage danach, wo Rekonstruktion aufhört und Konstruktion beginnt enthält anregende Deutungsreserven für eine kritische Rezeption.

Universität Hamburg

Mirko Nottscheid

BRIGITTE STRUZYK. *In vollen Zügen. Rück-sichten.* Berlin: Aufbau, 1994. 167 S. DM 29,80.

Brigitte Struzyk's work as a poet shines through in this collection of forty-four short prose pieces. She offers densely written texts that resemble poetry in their economy of language and wealth of impressions. Her title *In vollen Zügen. Rück-sichten* is already indicative of the multiple layers of meaning that enrich her images. The first part of the title offers a literal image of travel in full trains, which could be very full during busy periods in the former GDR, since compartments on the *Reichsbahn* had eight seats each instead of the six of the *Bundesbahn*. Train travel connotes a movement of individuals, groups or an entire society toward a common goal. Unwilling travelers in the experiment of socialism find themselves deported rather than transported; personal goals are compromised on the road to a workers' utopia. In a figurative sense, the expression "in vollen Zügen" refers to drinking life in deep draughts, or living it to the fullest. However, the verb "genießen" is not used, suggesting an enjoyment compromised for the sake of societal coexistence. The second half of the title also has numerous implications: not only that of "Rücksicht nehmen," or being considerate of other people, but also of a "Rücksicht," a looking back, a reminiscing. This retrospection can cause a "Verrücken der Sicht" in which opinions and attitudes change. Furthermore, Struzyk's

intentional division of the word "Rücksichten" makes possible a reference to the verb "sichten," which suggests not only looking, but also seeking. All these shades of meaning are present in Struzyk's collection.

Struzyk takes her readers on a journey through the landscape of Thuringia, from Weimar to Berlin, from Buchenwald to the Prenzlauer Berg. She travels through time, beginning with her childhood in the immediate postwar years and then forward to the student movement of the late 1960s, the births of her children, various encounters with bureaucracy in the GDR and in particular the problematic relationship with her oldest daughter. Her playful use of language appeals to the senses: take her references to the taste of nettle soup, the sound of rock-and-roll music, and the sight of monuments in Weimar to great figures of German history. She conveys pain as well as joy, and favors her descriptions with colorful expressions from the colloquial language of her childhood in Thuringia. Hers is a fullness of life in which family and relationships play an important part.

German politics and history are a conspicuous background against which Struzyk portrays everyday experience. From her retrospective narrative stance, she tells the story of an ever-present German past and of a sometimes thinly-veiled continuity from National Socialist Germany to the SED-Regime. Although this volume appeared some years after the unification, unification is thematized only in a limited way, and many of the pieces may have been written before unification. In the schools of the Eastern bloc, Struzyk learned to be critical of her aunts, who called the height of Nazi power "unsere glücklichste Zeit" (18), and of her grandmother, who believed that when she had burned her stamps with the ". . . Führerköpfen . . . , wüßte kein Mensch auf dieser Erde mehr, daß es diesen Mann, den sie verehrt hatte, jemals gegeben hätte" (11). She emphasizes the institutional similarity between the National Socialist *Bund deutscher Mädchen* and the *Jungpioniere* in the GDR. She describes how some individuals were ostracized for their Nazi past, but says: ". . . jeder hatte hier eine finstere Vergangenheit, denn jeder hatte eine Vergangenheit, und mit genügend bösem Willen war auf jeder entnazifizierten Weste noch ein dunkler Fleck zu entdecken" (20). Struzyk's questioning of past and present is evident in the following excerpt from the childhood vignette entitled *Zehenspitzenzeit*. The last line refers to her father, who

returned to the family emaciated after the war:

Davongekommen zu sein, von gekommen sein. Sein.
Mehr nicht?

Mehr. Von vorn anfangen. Alles anders machen.
Verbissen verbessern—Esser sein.

Er war unser Voresser. Er nahm zuerst, der
Ernährer . . . (16)

Although the socialist regime called on everyone to do things differently—and better—Struzyk questions how this can occur when the same patriarchal structures form an integral part of the "new" era. Her critique of the regime which oppresses from above is later evident when she protests the arrest of an innocent classmate, when she requests (and is denied) permission to end a second unwanted pregnancy and when her oldest daughter—the one who sees things differently—is committed to a sanatorium and essentially driven to insanity through the inhuman treatment there. For Struzyk, not all life experiences are positive, but it is important to live them consciously.

By no means does this text concern itself solely with the National Socialist past, but I have chosen the examples above from the first third of the collection to show how Struzyk makes the past come alive in order to heighten the experience of the present. Similarly, Struzyk's deceased oldest daughter is very much a part of her reflection on life and death in the second half of the collection. On the torsos of statues which remain in ruins in Rheinsberg, she comments: ". . . ein wahres Denkmal für den Tod. Er ist überall dort, wo etwas fehlt. Er ist regelrecht unsichtbar anwesend. Die Regel im Leben" (144). Likewise, Struzyk's daughter is absent because of her early death but ever present in her mother's mind. Struzyk feels a passionate kinship with this daughter, whom she addresses in the text as "Du." The birth had been extremely difficult both for mother and child, and perhaps for this reason, the daughter approached life much more vivaciously. In many other texts that thematize the search for identity within the mother-daughter relationship, it is the daughter who holds up the mother as a mirror in which to find herself. Here the opposite occurs: Struzyk both celebrates her daughter's life and criticizes the state apparatus, which set limits defined too narrowly for her daughter to

survive within them. Because of her daughter's experience, she questions her own willingness to compromise, as well as her ability to live life to the fullest. In the last selection in the book, *Kein Text Allein*, Struzyk's poetic language is heightened to a kind of stream-of-consciousness narrative which I found mildly irritating for its density. Nevertheless, this excerpt serves to illustrate Struzyk's method as well the dynamic relationship between mother and daughter, between life and death.

Und in Mildenberg gingst Du noch einmal hinein als ich nicht mehr konnte
Ich saß am Ufer sah Dir nach Deine Kreise
Das Urvertrauen zwischen Dir und dem Wasser schwand in mir und
ich wußte daß es nicht in meiner Hand läge
Du bist nicht zu halten
Du bist nicht zu retten
Du warst unterwegs zu Dir selbst und
welcher Weg ist der Tod mitten im Leben (165).

I can well imagine selecting a few of these pieces to include in a course on writers of the former GDR. Those interested in her earlier works, most of which are poetry volumes, should look for *Poesiealbum 134* (1978), *Leben auf der Kippe* (Gedichte, 1984), *Caroline unterm Freiheitsbaum. Ansichtssachen* (1988), and *Der wild gewordene Tag* (Gedichte, 1989).

University of Washington

Laura M. Jackson

TANKRED DORST. *Die Schattenlinie*. Mitarbeit Ursula Ehler. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1994. 84 S. DM 26,00.

"Hört denn niemand das Geschrei ringsumher?" So begins the preface to Tankred Dorst's newest play, *Die Schattenlinie*. Elected Playwright of the Year by *Theater heute* in 1994, Dorst has penned a play that seems to scream back at the injustices that are plaguing modern Germany and other democratic nations. In what is perhaps his most po-

litical piece since *Toller* (1968), Dorst is again wrestling with the question of how we live our lives.

As with many of the other plays Dorst has written in collaboration with Ursula Ehler, *Die Schattenlinie* situates the conflict within a family (what Dorst calls an "unnatural institution"). Malthus, a liberal who once belonged to the radical movement of 1968, is faced with the horrible reality that his son, Jens, has embraced everything that Malthus abhors. Although raised in non-authoritarian fashion, Jens's rebellion against his father and society culminates in racist activities and, ultimately, in his murder of a black man. But this is not only the story of a skinhead teenager who has committed a hate crime. Dorst contextualizes Jens' violent crime in failed social structures—thus implicating schools, the family, and the legal system. Above all, white liberal guilt appears to be on the line in this outline (*Schattenlinie*) of violence.

The first scene, "Nicht ich," portrays Malthus' puzzling encounter with "der Schwarze," a black man. Dorst sets up a contrast between Malthus's liberal rhetoric and his befuddled actions—a rift that divides his personality as well as his family. "Der Schwarze" simply shows up outside (where the audience can't see him) and Malthus invites him in. It is never clear why he invites him in, or how these men know each other. Although Malthus' door is always unlocked and "wer rein will, kann rein" (11), "der Schwarze" smashes in the glass door and stands barefoot on the white carpeting, bleeding. Malthus is torn between preventing his carpeting from being stained (read: keeping African blood from tarnishing the white race) and his desire to connect with this black man. Although Malthus is trying to bridge a racial gap by inviting "der Schwarze" inside his home, he nonetheless resorts to understanding "der Schwarze" as an exoticized racial presence. For example, Malthus says, "[I]ch liebe die animalische Schönheit der schwarzen Rasse. . . . Du bist so schön!" (13). "Der Schwarze" is immediately reduced to his racial origin and thereby linked to fetishized myths about so-called primitive races. Another moment captures opposing impulses in Malthus: "Erwartest du, daß ich Nigger zu dir sage? . . . Nigger! Nigger! Nigger! Ich sag's aber nicht. Dieses Wort wirst du von mir nicht hören. Niemals!" (13). The gesture to befriend "der Schwarze" echoes colonial paternity, as can be seen in Malthus' condescending tone: "du arme Kreatur" (13) and "du armer Asylant"

(15). Malthus's white liberal guilt compels him to confess: "ich bin der Schuldige, ich!" (15), but Dorst reminds us of the vacuity of such comments with the title of this scene, "Nicht ich." As if to signal that our dramaturgical journey in this play will not be realistic, Dorst ends the scene with a musical number, *à la* Brecht. Reminiscent of Dorst's earlier marionette plays, a song about shoes is sung by "der Schwarze," who dances around with shoes on his head, hands, and feet.

The screaming, "das Geschrei ringsum," which Dorst mentions in the foreword to the play, takes on a metaphorical presence in the character of the family's severely disabled child, Benny, who never appears in the play. "Wir haben das Geschrei gezeugt und zur Welt gebracht," confesses Malthus (14). Benny has been tucked away in an institution, like a bad family secret, but the memory of his morbid howling disturbs them nonetheless. Thus, Dorst portrays a dysfunctional family that is plagued by its own misunderstanding, violence, and guilt. Malthus' wife, Lil, is on the edge of insanity and doesn't leave the house. Jennifer, the daughter, is never happy at home: "Ich habe so ein mulmiges Gefühl, immer habe ich so ein mulmiges Gefühl hier zu Hause" (36).

But perhaps the greatest problem of the family is Malthus' own hypocrisy. Malthus' personal politics contradict the liberal, pacifistic ideology he brings to his work at the *Akademie für Erwachsenenbildung*. For example, shortly before Malthus discusses his latest speech, "die Harmonie und Gewalt in den Kulturen der Menschheit," he slaps his wife, Lil, across the face. Malthus preaches non-authoritarian rhetoric to his children, yet he mistrusts them. Jens is sickened by his father's counterfeit liberal optimism. He rebels by digging up graves and defacing them with swastikas. When confronted by his father, he only laughs at what he has done. This proves too much for Malthus, who jumps Jens and punches him to the ground. This and other beatings foreshadow Jens' later violent initiation into a nationalist group. After his head has been slammed into a wall numerous times by a fellow skinhead, Jens comments approvingly: "Das sind meine Leute" (40). Finally, Jens murders "der Schwarze" after a confrontation scene which parallels Malthus's earlier meeting with the black man. Dorst may be suggesting that Malthus and Jens together form a deadly spectrum of dealing with racial Others: on the one hand fetishizing them (what

Edward Said has called orientalism), on the other hand, threatening them with pure racial hatred.

Dorst gives us no more explanation than this. He does not offer tidy solutions. Nor does he portray a scene of recognition or reversal (in Aristotelian terms), where Jens discovers and changes his flawed ways. Yet, Dorst clearly illustrates our own hypocrisy, in how we disown the violent individuals who are the very products of our culture. Lil screams in the court: "Ich wollte ihn nicht haben! Ich wollte ihn nicht haben!" (59). However, Dorst implies that we all must take responsibility for the horror that we have created. Jens after all uses the knife, which Malthus gave him in a gesture of trust, to kill "der Schwarze."

The cycle of violence is completed in the last few scenes. Jens becomes a fugitive, running away from the law as best he can on two broken legs. Malthus loses touch with reality and lives alone in a filthy trailer next to a garbage dump. He is haunted by the ghost of "der Schwarze," with whom he now identifies and speaks. This last scene repeats the first one, only now the roles are reversed: "Komm endlich, Nigger!—Hey! Hörst du, ich sage Nigger zu dir! . . . hier gibt's keinen Teppich, komm nur her, Nigger!" says Malthus (83). He smears catsup on his bare feet and begins to dance, saying: "Sieh mal, ich habe auch blutige Füße! Nigger eins, Nigger zwei!" (84). While the white carpeting no longer separates them, Dorst is clear in making us see that the power relationship between blacks and whites has not changed a great deal. Malthus wants to call himself a "nigger," but he has no real wounds on his feet; he is not the victim of a racial hate crime. Because of his white privilege, catsup becomes an absurd substitute for blood. Moreover, the rhetorical gesture of Malthus calling "der Schwarze" a "nigger" is a power move that the black man cannot return.

The one critical flaw in the play is the underdevelopment of the character of Lil, Malthus' wife. Like many plays authored by men, *Die Schattenlinie* is so absorbed with the conflict between father and son that the mother disappears. Regrettably, we lose the character of Lil at the end of the play and hear of her only through other characters' exposition. At the beginning of the play, she also fits into the stereotypical characterization of yet another woman who has gone mad, although to Dorst's credit, she seems to regain her sanity once

she is rid of her husband. Yet, because we never see her again on stage, Lil is confined to the sidelights, allowing the dramaturgical space for the battle between father and son to take center stage.

Overall, Dorst's *Schattenlinie* is a powerful and important drama which problematizes racial violence—a topic which should be of real concern to Germany, given recent nationalistic hate crimes. Dorst is successful with his intent to wake his audience up, to get them to listen to “die Geräusche des Schreckens,” because to take such horrors seriously means, above all, to hear what one may not want to hear.

University of Washington

Katie N. Johnson

HERRAD SCHENK. *Am Ende*. Cologne: Kiepenheuer & Witsch, 1994. 189 S. DM 34,00.

An opinionated elderly woman desperately seeks to retain control over her daily life in the wake of her husband's stroke and her own deteriorating physical and mental health. In *Am Ende*, her fifth novel, Herrad Schenk (born 1948) synthesizes her training in the social sciences with the art of fiction. Schenk wrote her doctoral thesis on gerontology at the University of Cologne, has published several scholarly texts on this subject as well as on the women's movement, and was on the faculty at the University of Cologne from 1972 to 1980 before leaving academia to pursue a career as a freelance writer.

As in her novels *Abrechnung* (1979), *Unmöglich ein Haus in der Gegenwart zu bauen* (1980), and *Die Unkundbarkeit der Verheissung* (1984), Schenk uses a first person narrative to tell the life story of Elli and Paul. Memories of the past are intertwined with the everyday events of Elli's and Paul's present life in the last decade of the twentieth century. Elli proudly recalls her earlier life, when she and Paul lived on their own in the country. She tended the garden while he pursued a successful career in journalism. Now in a city apartment, Elli must satisfy her love of gardening with potted flowers on the

balcony and care for her invalid husband at the same time. But behind these banal descriptions of everyday life lies a lifelong tale of happiness, tragedy, and suffering. Elli's dreams and daydreams transport her back to her childhood, her early adulthood, and the more recent past. The reader learns of happy events: of her courtship with Paul, of his seventy-fifth birthday celebration, and of his journalism prize. Sporadic allusions to the tragic side of Elli's life—the miscarriage of her first child, the death of her eight-year-old daughter, and the death of her own sister during the war—pique the reader's curiosity about the details. But only late in the novel is Elli capable of revealing the whole story. The conclusion of *Am Ende* poignantly captures the essence of the deep love and pride which developed throughout Elli and Paul's lifetime together and which served them well in the trials of their later life.

Am Ende is more than a story about an aging couple's life together; it also addresses important questions about caring for the elderly. By including in the narrative Paul's daughter, his grandchildren, the housekeeper who is supposed to check periodically on Elli and Paul, and the civil servants who bring meals to the elderly, Schenk poses one of the central questions of aging: how does society help the elderly maintain their dignity and sense of independence without letting them harm themselves? Schenk sympathetically portrays Elli as struggling with incontinence, loss of sight, and a failing steadiness of hand, but as one who ignores her own physical weaknesses in order to care for her husband, her only remaining soul mate. Schenk effectively captures the mental state so typical of the elderly—the fear of leaving home, the suspicion of all helpers, and the acquiescent behavior they assume so as not to bother others. *Am Ende* does not trivialize the state of the elderly. Elli is a strong character who strives to continue her life without outside help, and who seeks in Paul a companion and supporter against the unfamiliar. She retains her pride and stoically faces the challenges of her changing life. She accepts the fact that she is growing old and laments only the passing of time: “Das wirklich Traurige am Älterwerden ist, daß nur noch wir selber wissen, wer wir waren und sind, und alle anderen um uns her es allmählich vergessen” (25).

Schenk's strength lies in her ability to convey Elli's three distinct worlds: her inner world, the world she shares with Paul, and the outer

world. Schenk cleverly follows Elli's decreasing ability to deal with the humdrum activities of everyday life while simultaneously creating an entrance into the inner thoughts and anxieties of her protagonist. She does so by interspersing first person with third person narrative, dialogue, and interior monologue.

Am Ende is an exceptional novel which covers unfamiliar territory as it represents the thoughts of an aging woman. In her writings on gerontology, Schenk has wrestled with the question of aging theoretically. *Am Ende* provides a different path, an insider's path to understanding the aging process.

Washington University in St. Louis

Jane Sokolosky



Contributors

CYNTHIA APPL completed a BA and MA in Germanic Languages and Literatures at the University of Kansas. She is currently at the University of Pennsylvania where she is writing a dissertation on Heinrich Schirrnebeck, a German author who has focussed on the relations of science and literature in the twentieth century. Her research interests include science and literature in the eighteenth and twentieth centuries as well as language pedagogy.

STEFAN JUX studied history and German Literature at the Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Université Paris IV-Sorbonne, and at the Pennsylvania State University. He is currently studying at the Christian-Albrechts-Universität Kiel. His major interests in German Literature are Klopstock as well as nineteenth and twentieth Century. His historical interests are focused on the French and German Revolutions and Nationalism as well as on the Weimar Republic.

GERHARD REICH is a doctoral candidate in the German Department at the University of Pennsylvania, where he is working on a dissertation about German exile writers in New York City during World War II. He earned his MA in German Literature at the University of Pennsylvania in 1994. He has a Magister in Philosophy from the Universität Hamburg.