

## Literaturverzeichnis

- Anz, Thomas. *Franz Kafka*. München: Beck, 1989.
- Beicken, Peter. *Franz Kafka. Leben und Werk*. Stuttgart: Klett, 1986.
- Corngold, Stanley. *Franz Kafka: The Necessity of Form*. Ithaca: Cornell UP, 1988.
- Franz Kafka. *Gesammelte Werke in acht Bänden*. Hg. von Max Brod. 8 Bde. Frankfurt: Fischer, 1992.
- . "Brief an den Vater." *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*. Bd. 6 der *Gesammelte Werke in acht Bänden*. 8 Bde. 1992.
- . *Der Prozeß*. Bd. 2 der *Gesammelte Werke in acht Bänden*. 8 Bde. 1992.
- . "Ein Bericht für eine Akademie." *Erzählungen*. Bd. 5 der *Gesammelte Werke in acht Bänden*. 8 Bde. 1992.
- . *Tagebücher 1910-1923*. Bd. 7 der *Gesammelte Werke in acht Bänden*. 8 Bde. 1992.
- Koelb, Clayton. *Kafka's Rhetoric: The Passion of Reading*. Ithaca: Cornell UP, 1989.
- Kraus, Wolfgang. "Schuld- und Sinnfrage in Kafkas Prozeß." *Franz Kafka: Symposium 1983*. Hrsg. Wilhelm Emrich and Bernd Goldmann. Mainz: v. Hase & Koehler, 1985. 201-214.
- Mill, John Stuart. *On Liberty*. Classics of Moral and Political Theory. Ed. Michael L. Morgan. Indianapolis: Hackett, 1992. 1044-1115.
- Ries, Wiebrecht. *Transzendenz als Terror. Eine religionsphilosophische Studie über Franz Kafka*. Heidelberg: Schneider, 1977.
- Wagenbach, Klaus. *Franz Kafka in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1964.
- Weltsch, Felix. *Religion und Humor in Leben und Werk Franz Kafkas*. Berlin-Grünwald: Herbig, 1957.



GÜNTER KUNERT. *Baum · Stein · Beton. Reisen zwischen Ober- und Unterwelt*. Munich: Hanser, 1994. 207 pp. DM 36.00.

---. *Schatten entziffern. Lyrik, Prosa 1950-1944*. Ed. Jochen Richter. Leipzig: Reclam, 1995. 247 pp. DM 19.00.

The travelogue, or *Reisebeschreibung*, has long enjoyed genre status in German-language literature, and among contemporary writers Günter Kunert has long been one of the most prolific practitioners of that form. He has chronicled his travels in volumes like *Der andere Planet* (Aufbau, 1974), an account of his one-semester stint as guest professor at the University of Texas in 1972, and *Ein englisches Tagebuch* (Aufbau, 1978), which describes his 1975 stay as writer-in-residence at the University of Warwick in England. These works, which are half diary and half travelogue, are predated by a number of short *Ortsbeschreibungen* in a 1970 Aufbau collection entitled *Ortsangaben*. In the lead text of that volume, "Exkursion in die Geschichte," Kunert's fascination with and utilization of the genre is explained: he observes that almost without exception people regard the present as unhistorical. Only after some 50 or 60 years have passed do events assume an historical dimension, as though only that with which one no longer has a direct, personal connection may be considered "History."

Yet there is a phenomenon associated with traveling that makes a foreign setting seem less bound up with the present than one's home territory—perhaps because the traveler has no subjective relationship with the unfamiliar surroundings, or because the geographical distance lends an objectivity akin to that afforded by the passage of time. Whatever the cause, the result is evident to Kunert: "Wer ins Ausland reist, langt immer in der Vergangenheit an." This is the key to understanding Kunert's propensity for the travelogue. Indeed, it also provides a key to an understanding of his work in general: Kunert has devoted much of his writing to exposing the dangers of forgetting the lessons of the past, and has developed a number of formal and stylistic devices to express this theme. In the 1970s the travelogue was one oft-utilized approach.

*Baum · Stein · Beton* marks Kunert's return to the genre in question. Throughout these 22 *Reise-* and *Ortsbeschreibungen* he reaffirms the sentiments expressed over two decades earlier in *Ortsangaben*, but the contemporary texts are marked by a greater sense of urgency and foreboding. Nowhere is this more evident than in "Vorwärts in die Vergangenheit," a text describing a visit to Morocco. "Wer es leid ist, der Vergangenheit nur in Museen zu begegnen," begins Kunert, "der kaufe sich ein Ticket nach Marokko und begeben sich auf Zeitreise" (112). While urban centers like Tangier and Casablanca threaten to become as uniform and paved-over as any modern city, the 20th century seems like "ein obskurer Traum" when one ventures into more rural areas. Kunert describes the hard, bare existence played out in the less developed areas of Morocco and marvels at the primacy of the life those people scrape out of the desert. In the Moroccan bazaars he sees a marketplace much as it must have been in medieval Europe. This in turn triggers memories of a more recent past: the immediate postwar years in Germany, which Kunert experienced as a teenager in Berlin. In this manner, the apparent timelessness of rural Morocco becomes symbolic for Kunert, representing both where western civilization came from and where it is headed:

Insofern mag einem solche "Vergangenheitsreise" wie das Schließen einer Kreisbahn vorkommen: die uralt erscheinende Ödnis und Menschenarmut als Ausgangspunkt unserer Entwicklung und zugleich als ihre Endstation. Als bliebe uns nach dem zu erwartenden ökologischen Desaster nichts anderes mehr übrig, als mühselig die unfruchtbare Erde im Schweiß unseres Angesichts aufzukratzen, um ihr kärgliche Nahrung abzugewinnen; als frierend morgens die Sonne zu begrüßen; als mit einem Bündelchen Brennmaterial zwischen abweisenden Felsen unseren Weg zu suchen, zu einer stockfinsternen Behausung, in der all hochfliegenden Träume ausgeträumt sind. (117)

Kunert sees little change in the dangerous, ahistorical mindset he identified over 30 years ago. Because people so willingly forget the mistakes of the past, they are, as Santayana observed, condemned to repeat them. By the end of the 1970s Kunert was convinced that humanity was teetering on the edge of the abyss; now he seems convinced that we have toppled in. In the above example and elsewhere

in *Baum · Stein · Beton*, the sense of urgency gives way to open resignation, making for a dark reading experience despite frequent injections of Kunert's dry wit.

Approximately half the texts in *Baum · Stein · Beton* have foreign settings ranging from Finland to Italy to California, but Kunert's real genius lies in his ability to cast the same critical eye on his home territory as he does on less familiar locations. He opens the volume with "Fensterblicke," a description of the world(s) he sees through the nineteen windows of his country home in Schleswig-Holstein. In "Schleswig-Holstein im Konjunktiv," the phrase "Was wäre gewesen, wenn . . ." is the point of departure for an exploration of how our *Heimat* determines who we are. Kunert then ties the determining influence of geography with that of history to call attention to how much our lives are shaped by the times in which we live—again demonstrating his commitment to revealing the historicity of the present. Other regionally oriented texts offer Kunert's insights on the Lüneburger Heide, the Sachsenwald, Hamburg's St. Pauli district, and of course Berlin, the city that Kunert considered home until 1979, when at the age of 50 he left the GDR and resettled in Schleswig-Holstein.

From Goethe's Italy to Kafka's Prague to Kunert's Berlin, the *Reisebeschreibungen* in *Baum · Stein · Beton* are not just an ersatz Baedeker for the especially literate; rather, they are opportunities for reflection on what was and what might be. If a didactic function may be assigned to these travelogues, it is to provide a model for how we can transfer the critical view we have in foreign settings to our own *Heimat*. Kunert's texts are devices through which we can learn to strip the veneer of familiarity from our own surroundings and regard the historical implications of the present.

Kunert's vast *oeuvre* includes so many first-rate texts that it would be easy to second-guess Jochen Richter's selections for the anthology *Schatten entziffern*. Many of the texts included here have been anthologized numerous times, leading this reviewer to wish that some lesser-known gems might have been included in their stead. In light of the choices made, however, there would be little point in fault-finding. The selections achieve the presumed goal of an anthology: to provide an overview of an author's life work. This Richter achieves by organizing the texts by theme instead of merely chronologically.

Yet within each theme the various poems, short prose texts, and essay-like observations are organized chronologically, permitting the reader to trace the evolution of an idea and its literary expression.

The themes around which the texts are organized are well-chosen. "Ich – Berlin" includes texts that explore Kunert's sometimes troublesome relationship with his home city and its role in his identity formation. Similarly, the selections in "In fremder Heimat" chronicle Kunert's relocation to Schleswig-Holstein and, more generally, the difficulty of retaining an accurate image of one's origins over time. "Lehrpfad" and "Laß uns reisen!" call attention to the typically didactic tone of Kunert's texts as well as predominance of texts that include themes of traveling or being "unterwegs." These themes are important not just for the reasons discussed in conjunction with *Baum · Stein · Beton*, but also for Kunert's negative conception of historical progress, which very early in his career set him at odds with East German cultural politics. Many of the poems grouped in "Für Stammbuchhalter" document Kunert's conflicts with GDR authorities.

Arguably the dominant concern addressed in Kunert's literature is our understanding of history. That seemingly ordinary people are capable of devising and carrying out the Holocaust is distressing enough for Kunert; just as bad is the ease with which succeeding generations are able to forget such atrocities. Texts that explore these problems and the methods Kunert uses to combat them are included in "Erschreckenswürdigkeiten," "Galileis Enkel," "Aus dem Sternreich," and "Spuren." However, Kunert doubts that his literature (or any other) really has the power to effect change, for society is not very receptive to the painful truths he is offering. Thus "Wenig Hoffnung," the volume's final thematic grouping, includes texts that trace Kunert's slide from skepticism to cynicism, from doubting that people could ever really change for the better to despairing that they definitely will not.

The overall tone of this collection is negative, which is an accurate reflection of Kunert's world view, but there are moments of levity, including the expressions of love and eroticism that comprise a surprisingly large part of Kunert's work. Even in the darker texts, however, Kunert's mastery of style makes for fascinating reading. Even those who know Kunert's literature well will appreciate this volume's organizing principles and handy format, but Richter's anthology is especially recommended as a starting point for those read-

ers who might be less familiar with the work of this important author.

Washington and Jefferson College

J. Gregory Redding

---

ZSUZSANNA GAHSE. *Übersetzt: Eine Entzweigung*. Berlin: Aufbau, 1993. 83 S. DM 20,00.

Zsuzsanna Gahse wurde 1946 in Ungarn geboren und kam als zehnjährige mit ihrer Familie nach Deutschland, wo sie seitdem lebt. Die Autorin hat seit Anfang der achtziger Jahre eine Reihe von Erzählungen veröffentlicht. Um nur einige ihrer bisherigen Prosa-bände zu nennen, seien hier folgende angeführt: *Zero* (1983), *Berganza* (1984), *Abendgesellschaft* (1986), *Hundertundein Stilleben* (1990) und *Essig und Öl* (1992). Ihr neuestes Werk *Übersetzt: Eine Entzweigung* wurde vom Literarischen Colloquium Berlin und dem Berliner Künstlerprogramm des DAAD herausgegeben. Es handelt sich dabei um einen Band aus der Reihe *Text und Porträt*, der sowohl eine von Gahse geschriebene Geschichte als auch einen Fototeil beinhaltet, worin Bilder von der Autorin in ihrem Arbeitsumfeld gezeigt werden.

Der Titel *Übersetzt: Eine Entzweigung* deutet schon an, daß es sich nicht um eine Anleitung für Dolmetscher oder eine linguistische Arbeit handelt, sondern um die Beschreibung eines Zustandes: nicht nur den der übersetzten Wörter, auch den des übersetzenden Menschen—jemand, der von einer kulturellen und sprachlichen Umgebung in eine andere "hinübersetzt" wurde. Die Entzweigung findet hier im Übersetzer statt, der die Kultur und Sprache von mindestens zwei Ländern kennt und mindestens einem davon Gedanken des anderen zu vermitteln sucht. Gahse beschreibt den Zustand, die Zweifel und Probleme des Übersetzers, der sich bewußt mit zwei Sprachen und deren unterschiedlichen Systemen, Begriffen und Strukturen auseinandersetzt. Doch geht sie an diese Aufgabe nicht auf traditionelle Weise heran. Sie behandelt eine Bandbreite verschiedenster Themen in kurzen, teilweise unzusammenhängenden, aneinandergereihten Absätzen.

Gahses Auseinandersetzung mit Kunst, nationaler Identität und Sprache findet in einer Art Bewußtseinsstrom statt, der sich durch lange Sätze, Wortspiele und Neologismen auszeichnet. Sie entwickelt neue Wörter und Wortkombinationen wie "Kopfgefühl" (27), "die Nacht durchteuern" (29), "Verlangsamungsglas" (37) und "Entsprachung" (61). Die gedankliche Flut wird inmitten des fortlaufenden Textes von Einschüben in Form von umrandetem Text unterbrochen, der in unregelmäßigen Abständen eingefügt wird. In diesen Kästchen entwirft Gahse neue Ideen oder knüpft an vorher erwähnte Themen an, listet Wörter in Wortgruppen oder vertauscht die grammatikalische Struktur deutscher Sätze. Dem Leser wird so ein Einblick in die gedankliche Tätigkeit des Übersetzers ermöglicht. Die Autorin jongliert mit Wörtern, schiebt sie hin und her, um die bestmögliche Vermittlung eines Gedankens von einer in eine andere Sprache zu erreichen.

Der rote Faden des Buches ist sowohl der Akt des Übersetzens als auch die Beziehung und Auseinandersetzung der Ich-Erzählerin mit der Kunst ihres deutschen Freundes Peter sowie ihres ungarischen Bekannten Kelemen. Die Erzählerin begleitet den bildenden Künstler Peter auf einer Ausstellungsreise nach Holland. Sein Name taucht ab und an in der Handlung auf, aber es wird kein anschauliches Bild von ihm entworfen. Der ungarische Familienvater Kelemen gibt ihr Aufträge für Übersetzungen aus dem Ungarischen ins Deutsche. Es gibt keine detaillierte Charakterisierung der erwähnten Personen. Die Erzählerin benutzt diese Figuren, um über verschiedene Arten von Kunst zu reflektieren, und sie beschreibt, welche Unterschiede und Ähnlichkeiten sie zwischen bildender Kunst und Schriftstellerei sieht. Die Erzählerin sieht sich als "Kunstübersetzerin" (11). Sie behauptet, daß die Ungarn zwischen diesen und den "Werkübersetzern" (ibid.) unterscheiden. Letztere seien für Geschäftsbriefe und Sachliteratur verantwortlich, während die Kunstübersetzer mit Belletristik arbeiten, bei deren Übersetzung sie selbst schöpferisch tätig sein können.

Interessant ist darüber hinaus, daß Gahse die These unterstützt, daß das Übersetzen "weibliche Arbeit" sei (31), weil es sich dabei um eine dienende, helfende Aufgabe handle, bei der die Übersetzerin immer im Hintergrund bleibe. Gahses Betrachtungen über die Tätigkeit des Übersetzers werden durch weitere Thesen illustriert. Sie behauptet, daß Sprachen durch Übersetzungen verändert werden können, daß jedes Wort eine Übersetzung sei und daß Übersetzungen

Lügen seien. Am merkwürdigsten erscheint ihr aber, daß bei einer guten Übersetzung versucht werden müsse, Aspekte der fremden Sprache in die bekannte Sprache so zu übersetzen, daß sich das Fremde möglichst bekannt und natürlich anhöre, so als hätte es eben auch in der bekannten Sprache geschrieben werden können. Auf diese Art und Weise werden Unterschiede verwischt, die ansonsten in Erklärungen zu kulturellen Andersartigkeiten der Übersetzung beigefügt werden müßten. Zsuzsanna Gahses Vorteil als bilinguale Schriftstellerin ist, daß sie deutsche Ausdrücke genauer analysieren kann, da ihr eine Vergleichsmöglichkeit mit einer anderen Sprache zur Verfügung steht. Die Lektüre ist insofern aufschlußreich, weil Gahse neue Perspektiven hinsichtlich übersetzter Literatur ermöglicht, und sie ihre Überlegungen dazu in eine Geschichte einbettet, die den Hintergrund für ihre Auseinandersetzung mit Sprache und Kunst bietet.

University of Cincinnati

Britta Kallin

---

ERICA FISCHER. *Aimée und Jaguar. Eine Liebesgeschichte, Berlin 1943*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1994. 352 S. DM 39,80.

Dem Titel nach schildert das Buch die Liebesbeziehung zwischen der nicht-jüdischen Lilly (Aimée) und der jüdischen Felice (Jaguar), die in Berlin 1943 begann. Lilly Wust, verheiratet mit einem nationalsozialistischen Frontsoldaten, Mutter von vier Kindern, die nicht alle denselben Vater haben, lernt über ihre Haushaltshilfe deren Geliebte Felice Schrader (Schrageheim) kennen. Lilly und Felice beginnen langsam eine Beziehung, die für Lilly zum sexuellen und beziehungs-mäßigen Erwachen wird. Nach einiger Zeit des Zusammenlebens gesteht Felice Lilly, daß sie ein "U-Boot," eine untergetauchte Jüdin, ist. Lilly steht trotz der Gefahr zu ihr und will sie beschützen. Sie läßt sich von ihrem Mann scheiden. Nach einem Landausflug im Sommer 1944 erwartet die Gestapo Felice in Lillys Wohnung und

nimmt sie fest. Es gelingt ihnen noch, zunächst durch Lillys Besuche im Gefängnis, dann durch Briefe nach Theresienstadt, Kontakt zu halten. Als Felice dann nach Christianstadt und von dort nach Auschwitz verlegt wird, verliert sie Lilly aus den Augen. Lillys jahrzehntelange Nachforschungen bleiben erfolglos. Offizielle Stellen und Holocaust-Überlebende teilen ihr wiederholt mit, daß Felice höchstwahrscheinlich in Auschwitz umgebracht worden ist. Lilly zieht sich immer mehr in ihre Erinnerungen (und Souvenire) zurück.

Diese Inhaltsangabe ist nur ein Aspekt des Textes, der in der Überschrift *Wiederholung* findet. Es wird keine kontinuierliche Geschichte erzählt. Erica Fischer sammelte Interviews, Briefe, Gedichte, Tagebücher, Aussagen, Erinnerungen einer Reihe von Menschen aus Lillys und Felices Umfeld. Daraus entstand eine multiperspektivische Collage; die Stimme der Erzählerin bleibt verglichen mit den anderen Stimmen meist berichterstattend neutral. Sie stellt die private Geschichte dem historisch-faktischen Hintergrund gegenüber. Nur gelegentlich kommentiert sie, erst im Nachwort nimmt sie zum Gesamttext Stellung (vielleicht auf Anraten des Verlages?). Schon auf den ersten Seiten zeichnen sich Widersprüche ab: es geht um die Existenz bzw. Nichtexistenz eines Hitlerbildes in Lillys Wohnung, ob sie eine "Nazisse" war oder nicht. Schon hier wird die Subjektivität und Voreingenommenheit der einzelnen Aussagen deutlich. Der Leser/die Leserin wird aufgefordert zu vergleichen, abzuwägen, zu beurteilen und seinen/ihren Standpunkt zu finden.

Durch die Multiperspektivität der dargestellten Ereignisse entsteht unter anderem auch ein Bild deutscher Vergangenheitsverdrängung durch Idealisierung bzw. Ignoranz der Tatsachen. Lilly neigt in ihren Erinnerungen zu einer dramatisierenden Selbstdarstellung, sie scheint mir als Erzählerin nicht verlässlich oder sehr naiv zu sein. Sie behauptet zum Beispiel, unpolitisch gewesen zu sein, von Hitlerbildern will sie nichts wissen. Dabei kommt sie aus einem politischen Elternhaus, der Vater war Kommunist und freute sich, wenn Gäste Hitlers Bild, das unter dem Fußabstreifer versteckt war, mit den Füßen traten; ihr Halbbruder war der Sohn eines Rabbinen. Ihr Mann wollte der NSDAP beitreten, wurde aber während des Beitrittsstops 1933 abgelehnt. Lilly betont immer wieder, eine ganz normale Deutsche gewesen zu sein, den *Völkischen Beobachter* "hatte man eben," damit hat sie wahrschein-

lich sogar recht. Die Art, wie sie ihre Beziehung zu Felice darstellt, scheint glorifizierend. Sie erklärt Felice als größte, ewige Liebe ihres Lebens, gleichzeitig hat sie aber nach ihrem wahrscheinlichen Tod noch eine weitere Beziehung zu einer anderen Frau und heiratet noch einmal. Erst danach konzentriert sie sich vollständig auf den kurzen Zeitraum mit Felice.

Zum Zeitpunkt des Interviews von Erica Fischer mit Lilly zeigt Lilly sich als deutsch-verachtend, das Judentum weniger durch Kenntnis, als durch Stereotypen bejahend, alte, bittere und sentimentale Frau. In ihrem Nachwort formuliert auch die Erzählerin/Fischer ihre Zweifel an Lillys Glaubwürdigkeit: ihre Erinnerungen formulierte sie, wie auswendig gelernt, immer im selben Wortlaut. Ich suchte nach Ehrlichkeit hinter Lilly, derselben Ehrlichkeit, die ich bei anderen Deutschen der Generation suche. Fischer ist zufrieden, als Lilly am Ende des Interviews erklärt: "Irgendwie bin ich auch schuldig geworden" (290)—für mich klingt aber auch das an der Stelle mehr wie eine gutklingende Entschuldigungsformel, als wie reflektierte Selbstkritik. Lilly erscheint durch die Art ihrer Aussagen, die Photos und in den Darstellungen anderer als eine eher biedere, wenig extrovertierte, naive, unreflektierte Frau—ganz im Gegensatz zu der weltgewandten, witzigen, gebildeten Felice. Als Leserin frage ich mich, was Felice an Lilly fand, schenkt man den abgedruckten Liebesbriefen Glauben—ein Gedanke, den nicht nur die Erzählerin, sondern auch andere Stimmen im Text mit mir teilen. Es scheint jedoch mehr gewesen zu sein, als ein möglichst sicherer Unterschlupf für Felice. Man wird nie ganz schlau aus Lilly, somit wird sie zur interessantesten, zentralen Figur des Buches. Die von mir hier angeführten Beispiele lesen sich vielleicht als vorschnell aburteilend, so sind sie nicht gemeint, sie spiegeln nur die vielen vagen Informationen, die dem Leser/der Leserin geliefert werden, wider. Am Ende der Lektüre bleibt ein unbehaglicher Gedanke: ob Lilly vielleicht die Tatsache, daß sie sich selbst durch Felices wahrscheinlichen Tod in der Gaskammer eine Opferrolle geben kann, ausnutzt und so auf eine gewisse Weise Felice zweimal zum Opfer, diesmal der deutschen Vergangenheits-"bewältigung" wird?

JEANNETTE LANDER. *Überbleibsel. Eine kleine Erotik der Küche*. Berlin: Aufbau, 1995. 158 pp. DM 29.90.

The most recent autobiographical novel by Jeannette Lander presents itself like a rich table overflowing with a variety of enticing dishes that seduce the eye and entice us to indulge. The book deals with food, eating, and recipes, with the pleasures of tasting as well as cooking. In its flexible scaffolding, its moving back and forth from one memory to another, from one experience to the next, it mimics both the curiosity of the nibbler and the various stages of a meal's preparation. Time and space are here highly entangled, and yet they give rise to a new experiential and imaginative dimension that escapes both chronology and physical movement. The author, an impassioned gourmet and cook as well as a writer, follows the flow of thoughts and memories that literally unfolds when she mixes and rolls the dough—the fundamental ingredient of bread, and metonymically, of life. The main character's narrative develops according to the rhythms of her hands' kneading, and the text/texture she is writing (and that we are reading) coincides with the meal she is actually cooking for her guests. The time span of the novel, is two days, starting the day before the dinner party and continuing until the moment right before the guests arrive. Besides the coincidence of cooking time and narrative time, the author is definitely suggesting a correlation between the acts of production and consumption on a literary plane (i.e., writing and reading) and on a culinary plane (i.e., cooking and eating). These culinary acts are no less meaningful and significant than their more overtly signifying literary counterparts. She elaborates on this affinity, which in a way remains concealed in the narrative structure of the book, with an explicit reference to the complementarity of writing and cooking. One art compensates the other and each art needs the other: when the author feels she is too deeply entangled in the labyrinths of the text, in the meanderings of a self-consuming thinking, she resolves to put her hands to a different use: she plunges them in the sensual materiality of food. This way she restores to the complications of the mind the sensuality of the body, in an attempt to reconcile the dichotomy that has informed Western culture: mind and soul versus body, reason and logic versus pleasure and satisfaction.

The author, however, indulges only momentarily in the illusion of overcoming this duality, which actually becomes one of the most prominent topics of the book. *Überbleibsel* opens with this ancient question but places it in the context of the existential contradiction which befalls a great number of women living today in consumerist societies. The author starts by analyzing her desire for food, her longing for the satisfaction and pleasure food can grant, as well as her guilt feeling as it is expressed in her anxiety of complying with social norms of slenderness. While disserting about the feishistic pleasure taken in cooking and eating, but also in "voyeurizing" the food magazines especially packaged for and sold to women, she actually highlights the utilitarian logic concealed in language itself and consequently critiques language as purporting a dominant logic requiring constant acts of separation. She writes: "Ich knete und knete, wickele den Teig in Butterbrotpapier und lasse ihn ruhen. Ich ruhe nicht. Ich wehre mich, wehrlos, gegen den Zwiespalt in mir. Nach der Lust leben? Nach der Vernunft? Warum nur ist Lust nicht vernünftig? Ist nicht frei nach der Lust zu leben, das einzig Vernünftige überhaupt? Nach Herzenslust!" (7). In search of confirmation, she looks in the dictionary to see if she can find the term "Herzenslust," but she is not satisfied with what she finds. The dictionary offers her only one alternative to the rational lifestyle: hedonism. Lander does not feel comfortable endorsing the mere pursuit of pleasure as her philosophy. In her opinion, this would simply mean overindulging in one's pleasure without reflection. Hedonism would lead to the erasure of "reason" from the frame of pleasure; and, according to Lander, pleasure is such when it is consciously perceived as such and is inscribed within the context of a reasonable "Measure." This discourse is taken up once again when the author deals with the strict rules of poetics which she associates with the limits imposed on the cook by "matter." In her opinion, one is truly free and inventive only when one recognizes or sets boundaries to one's own enterprise, in poetry as well as in cooking. Lander adopts the ancient precepts of classicism in the same way in which they were elaborated by the first gastrosophes of the early nineteenth century: from Grimod de la Reynière to the famous Brillat-Savarin and the German art historian and critic von Rumohr. The aesthetic frame, once applied to the arts of cooking and of sharing a meal with others, becomes an ethics; and eating, in all its stages, serves as a model for the formation of a socially

responsible subject who learns how to enjoy him- or herself while at the same time being an active participant in an elaborate cultural texture. Furthermore, food serves to counterbalance the loss of sensuality from modern Western societies.

Lander's discourse starts out with the exploration of what often represents in contemporary women's literature one of the most crucial relations to "originary matter," and that is the relation to the mother's matter (matter/*Mutter*), her world and the traditions of this world. To mention a couple of seminal examples in which the mother-daughter relation brings about a consideration of food or vice versa, the reader is reminded of Karin Struck's *Die Mutter* and *Klassenliebe*, or Christa Wolf's *Störfall*. In Lander's narrative the memories of the mother's world are brought about by the ancient hand-gesture of kneading. What is of interest here is that the author counteracts the separation from her mother by gradually and almost imperceptibly shifting her narration from the description of her own kneading and writing to the mother's kneading and storytelling. The author's narration seems at times to conflate the mother's almost orthodox Jewish world with the daughter's independent and secular lifestyle and, in other instances, instead it seems to focus on the strong confrontation between their two undoubtedly different yet intertwined lives.

The mother figure then becomes in Lander's novel the indirect addressee around which she organizes the discourse of food and identity, which she considers both from the cultural perspective of her relation to the strict Jewish culinary prescriptions and prohibitions and the history of her particular family. The relationship between mother and daughter highlights from a Kleinian psychoanalytical perspective the same historical and philosophical issue of the separation of knowledge from sensuality as described above. At the same time, Lander, who situates the relation to her mother at the center of her narrative, also attempts to situate her mother's and father's story within the historical context of Jewish immigration to America at the beginning of the century. Lander then constructs her own "otherness" from within the frame of non-belonging, on the one hand, and assimilation, on the other, which had already informed the lives of her parents. When writing about her own story, she overtly states that she is a "Fremde" wherever she goes or decides to live. Lander has actually decided to live in Germany and writes in German, despite

having been born in the United States. From the account she gives in her book, however, her move to Germany is depicted as both a going away from and a return to the origin, since Europe and Poland in particular was home for her parents. She appropriates for herself the label of "foreigner" and lives it to the extreme: by leaving for Europe and breaking her family bonds at a very young age, she consciously reproduces and reappropriates in an absolutely conscious way the otherness she saw being passed down in her family. But she does so in reverse: her entire "emotional and sensual" journey moves from the new to the old, from America as the country of practical reason and supermarkets to Europe (more specifically, Berlin) through Asia (Sri Lanka), as the site of rediscovery of the mother's language, the language of her kneading hands.

Food clearly represents here the site where Lander manages to renegotiate her subjectivity as being at once bound up with her mother's story and yet completely her own. She in effect stresses that her way to food was like a journey, the same journey taken by her life. Her love for food and cooking, which she considers an art and, as such, requires cultivation, was not innate. She discovered it in "der Fremde" abroad, when she left what she perceived as the "limitations of her Jewish family background." Her journey becomes a true "éducation alimentaire," which leads her to true autonomy. Through her alimentary "Bildung" Lander shows how she managed to assert her own subjectivity as partaking of her family and cultural heritage as well as being highly her own, distinctive, open, other. In the otherness of her self, her language, which also distinguishes her cuisine, she finds her freedom. However, at the same time that she adopts her mother's language of cooking as the language of caring, responsibility, and love, while rejecting the religious framework observed by her mother and her sister, she also makes the language of the father her own: she becomes a writer, whose career started with a poem in Yiddish dedicated to her father. Lander's writing, however, lends itself to a dual reading, for it is through her writing in German (which no matter how close to Yiddish it is, still is not the language of the father) that she lets the mother's and her "food world" speak. Once again we witness the conflation of two spheres considered both in psychoanalysis and in Western philosophy to be non-contiguous, both spatially and temporally. As Lander explicitly writes in her book, she is opposing her own Oedipus: eating and food, in which one both

retains and preserves the tastes of the world of childhood and the mother while at the same time one constantly experiences new tastes (given the impossibility to repeat and/or exactly reproduce the same dish or pleasure). This reminds the subject, and in this case the writer as well, of the pleasures of orality, which she conceives of not only as a stage in human development, but also as a constant in daily social life. In the act of eating every individual accomplishes his or her anti-Oedipus. Lander writes: "Will man ein reifer Mensch werden, muss man mit den Eltern brechen und alles überwinden, was sie einem Über-Ich eingebläst haben, als man noch Kind und formbar war. Ich hab das noch nie verstanden. Ich will das nicht. Soll ich unreif bleiben. Mir schmeckt das Fleisch so, wie es Mama und so viele jüdische Frauen über alle Zeiten und in der ganzen Welt zubereitet haben. Das will ich weiterhin genießen" (56).

Orality, as expressed in the food discourse, represents in Lander's book the "remains" she evokes in her title. This leads us back to the major recurrent metaphor in the novel. Remains are the memory traces of childhood, the traces of lost tastes, the ruinous buildings she encounters when she first disembarks the boat that brought her to Holland in the early Fifties; and a leftover is the sensuality attached to food and life. Even in her need to "ausreissen" in order to experience the new, as she puts it (127-128), a trace of one's own origin, a trace of one's own heritage remains. Leftovers themselves embody the resistance to "assimilation" as a process of homogenization and incorporation, which erases difference and uniqueness. Furthermore they represent the link, both physical and temporal, between the present space/body and the past. According to Lander however, "Überbleibsel" do not preclude change or novelty. On the contrary, the art of cooking with leftovers is as inventive as dream-work with its mnemonic traces, as a writing that finds at its outset a bunch of sensual and sensible ruins. From within this framework, the art of leftovers serves the writer both metaphorically and existentially as well as in practical terms to remain creative in a personal way and yet to be rooted in the culture of food. It is thus that she reconciles her mother's teachings about leftovers with her subscription to the fancy American magazine *Gourmet*. If the magazine offers her the possibility of indulging in the vicarious pleasure of looking at food, on the other hand, it flattens everyone's tastes by making them accessible at any time. Her trace of identity allows the writer to criticize, although in

a somewhat banal way, the conformism and the commonplaces of consumerist societies. We witness her critique of supermarkets, of the fragmentation of time, of certain new technological innovations. On the other hand, she sometimes romanticizes the exoticism of Morocco or Sri Lanka. In her defence, however, one should add that Lander often subjects her own "exotic fantasies" to doubts and criticism, which she speaks herself or expresses indirectly in the speech of her lover.

In conclusion, one may say that reading Lander's *Überbleibsel* is a rewarding experience: the narrative flow is smooth and the net of associations spans a great variety of reflections, which are also accompanied by an invaluable amount of information. The innumerable topics and the various levels of criticism the writer adopts to deal with them remind the reader of her multiplicity of interests and approaches to culture. In addition to having established herself as an author of fiction (*Ein Sommer in der Woche der Itke K.*; *Auf dem Boden der Fremde*; *Ein Spatz in der Hand*; *Die Töchter*; *Ich, Allein*; *Jahrhundert der Herren*), Lander has published essays, feature articles, has worked for both radio and television, and has collaborated on television and documentary films. Her vast experience definitely widens the horizon of her most recent novel whose only disturbing element lies in a moralizing tone emerging here and there in the narrative—one, however, which she often manages to counterbalance with her own witty or sarcastic comments.

University of Chicago

Cecilia Novero

---

THOMAS KLING. *nacht. sicht. gerät*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993. 83 pp. DM 28.00.

Thomas Kling was born on June 5, 1957 in Bingen, and his childhood and youth were spent primarily in Düsseldorf. Although Kling has lived in Vienna and enjoyed a longish sojourn in Finland, he currently resides in Cologne. Prior to the publication of his first volume of poetry *Erprobung herbststärkender Mittel* (1986), Kling enjoyed a certain



notoriety in poetic circles in and around Cologne, as well as in Vienna. By attending poetry readings and performing his poetry in cafés and performance halls, Kling managed to develop a small and very faithful following. So it was not as a complete newcomer to the world of poetry that he published *Erprobung*. He followed his first volume of poetry with *geschmacksverstärker* in 1989 and *brennstabm* in 1991. The opinions regarding Kling's brand of poetry are divided; however, whatever the opinions, they are seldom ambivalent or ambiguous. Scathing reviews notwithstanding, Kling has received a series of literary prizes and awards, not the least of which is the Rolf Dieter Brinkmann-Stipendium der Stadt Köln in 1990 and the first Else-Lasker-Schüler-Preis für Dichtung der Else-Lasker-Schüler-Stiftung Wuppertal in 1993.

Kling's latest offering, as well as his previous ones, assaults the reader with new word creations, deleted letters, quasi-phonetic spelling, non-existent capitalization, words and phrases from other languages and dialects, vulgar slang terms, lines that end and begin in the middle of a word, and fragments of images and memories. Kling seems to be challenging the limits of language and poetry, to be examining the ever-so-thin line between experimentation and disintegration of language and meaning. Whereas some of these techniques when first presented to an audience by such notable poets as Stefan George, Hugo Ball, and Ernst Jandl (to name only a few) were novel and powerful, Kling's implementation of them comes across as heavy-handed and overdone, as if he were himself a burned-out magician trotting out a bag of borrowed tricks, none of which will delight or fascinate a more sophisticated literary audience. It could be (and has been) asserted that Kling presents the reader with a fractured view of reality, like so many shards of glass, thereby symbolizing the human condition in a modern world—which is to say that it represents the impossibility of creating and maintaining a unified and continuous perception of reality. If this is so, then Kling's poetry reflects one of Expressionism's legacies to modern literature and thinking; one needs only to read some of the Expressionist prose from Gottfried Benn, Carl Einstein or Georg Heym, to name a few, in order to see that the Expressionist view of reality was a fractured and splintered one. Or it could, perhaps, be asserted that Kling is picking up where the Dadaists and their concept of anti-art left off.

Kling has created something like an MTV music video in lyrical form that bombards us with words, sounds and images in split-second

montages and sound bytes. Because of word, image and line fragmentation, phrases from slang, dialect and other languages, quotes from history, art and literature, and Kling's word creations, non-standard spelling and orthographic manipulations, it is nearly impossible for the reader's mind to settle on any one item in order to establish a complete, cohesive and lasting image. This is very much the same effect created by today's music videos, and the critics in this country are just as divided on music video's artistic value (or the lack thereof) as are German critics on Kling's.

Literary history's evaluation of Thomas Kling's poetry is difficult if not impossible to predict. Those of us who study literary history as well as language know full well that literature well received by contemporary audiences and readerships has not always stood the test of time to take its place in the canon. Conversely, some of the literature not well received in its own time has proven itself timeless and, therefore, universal. So far, the word "timeless" does not seem applicable to Thomas Kling's poetry.

Vanderbilt University

Susan E. Hunnicutt

---

REINHARD JIRGL. *Abschied von den Feinden*. München: Hanser, 1995. 328 S. DM 39,80.

Was von den gelehrten Herren in den Rechtschreibkommissionen seit mehr als hundert Jahren diskutiert wird, hier wurde es endlich zur literatursprachlichen Praxis gemacht: Schreib wie du sprichst. Was dabei herauskommt, sind selbstgefällige Banalitäten wie "Asfalt," "Atmosphäre," "Emfase," "Triumpf," "1zige," "2mal," "1klang"; sind interessante Variationen zur orthographischen Norm wie "Wir hier=untn"; ist das Ersetzen der Konjunktionen von "und" und "oder" durch bedeutungstragende Schriftzeichen wie "u," "od," "u:," "+" oder "&," und dergleichen; sind aber auch wahre Entdeckungen, wie die von der "Wicht-Igkeit" der deutschen Beamten. Zu diesen Richtig-Schreib-Experimenten gesellen sich auf lexikalischer Ebene Begriffe

wie "Paroxysmus," "Exerzitionen," "Aposiopese" oder "polymorph-perverser Rückphallzwang." Der Vorgang des Lesens wird so zum Erkunden der eigenen Sprache, zum Befragen der Gewohnheiten, des alltäglichen wie achtlosen Umgangs mit dem auf mehr als einer Ebene bedeutungstragenden Kommunikationsmedium Sprache. Gesprochene wie geschriebene Sprache ist ein Zeichensystem—ein alter linguistischer Lehrsatz bekommt hier eine zusätzliche semantische Dimension. Fast wie in der lyrischen Sprachsetzung wird jedes Wort, jedes Idiom auf seine gewöhnliche Verstümmelung hin untersucht und neu mit Bedeutung beladen. Emotionen in den Fugen und an den Rändern der Wörter werden gesucht und zerstört—um schließlich Neues zu entdecken. "Das Auge wird zu den Stätten seiner Betrügereien zurückkehren" (5). So ist es, als Zitat des Sinnzerstörers Beckett, dem Text als Motto vorangestellt. Durch die auf freien Assoziationen beruhende, *stream of consciousness*, und zugleich bewußt, so möchte ich behaupten, komplex strukturierte Erzählweise werden außer Beckett auch die Altmeister der literarischen Moderne John Don Passos, James Joyce und Alfred Döblin zitiert.

Hinzu kommt bei diesem Roman, daß nicht schlechthin der Punkt und das Komma als Satzzeichen nicht mehr existieren, sondern daß grundsätzlich alle Interpunktionsregeln aufgehoben sind. Das Frage- und Ausrufezeichen findet sich meist (gar immer?) am Satzbeginn oder vor intonatorisch akzentuierten Worten. Es soll dort, so erfährt der Leser im Anhang des Textes, als eine Art "Notenschlüssel" für den jeweiligen Folgesatz wirken. Weiter lesen wir: "Da es sich bei Textgebilden auch um die Darstellung von Sprech-Gesten und -Gebärden in deren körperlicher Entsprechung handelt, soll, was physisch, im 'Erscheinungs'-Bild des Satzes, zusammengehört, von einer sturen Grammatik nicht zerrissen werden. Oder was physisch voneinander getrennt ist, sollte durch die Interpunktion im Satzbau keine 'Zwangsgemeinschaft' erleiden" (328). Löbliche Absichten. Ob dies zum Sinn Gewinn auf der inhaltlichen Ebene beiträgt, bliebe zu untersuchen. Auf den ersten Blick gibt sich dieser Textkorpus auf der Ebene des Satzspiegels (was von Druck-Setzen kommt) wie ein über dreihundert Seiten fortlaufendes, reimloses Gedicht. Gedichtet wurde hier. Auch auf der inhaltlichen Ebene. Dicht ist vieles. Allein aufgrund der Fülle des Stoffes: des historischen Stoffes, wie des Lebensstoffes.

Was aber trägt die Form zum Inhalt bei, zu dessen Aufladung mit Bedeutung? Fast wäre ich gewillt zu sagen, dies war zuviel des Guten.

Die Fabel allein gibt bereits genug her. Sie ist gemacht aus einem historisch-tragischen Stoff wie bei Shakespeare, im Stile eines tragischen Bruderkonflikts wie aus Schillers Jugendzeit und in einem erdrückend defaitistischen Umgang mit jüngster Vergangenheit und Gegenwart wie bei Heiner Müller. Ein am Bruderkonflikt gezeichneter Entwurf der letzten Jahrzehnte deutsch-deutscher Geschichte. Alles, was in der erst kürzlich vergangenen Deutschen Demokratischen Republik an Undemokratischem wachsen konnte, genauso wie jenes, was sich scheinbar zwangsläufig im jüngst vereinigten Deutschland an Doitschem ergeben mußte, hat Eingang in diesen Roman gefunden.

Auf der Folie einer Brudergeschichte ist die Geschichte der beiden vierzig Jahre lang verfeindeten Deutschländer gezeichnet. Leben zerfetzende Selbstschußanlagen an der Grenze, gewalttätige Stasimitarbeiter in schlechtriachenden und farblosen Anzügen, Fluchten ins andere Deutschland, in der Psychiatrie verendende Patienten, traumhaft-traumatische Wiedergänger in den längst verfallenen Öfen der Kinderstube, aus dem Beischlaf hervorgehende Mordversuche, Blut, Kot, Sperma, Erbrochenes, grün-schillernde Schmeißfliegen—die Requisiten des dekadenten Endzeitromans sind allgegenwärtig. Das Ende der einen Republik kam vor nicht allzulanger Zeit. Das Ende der neuen Republik ist nicht ausgeschlossen. Oder?

Die neue Zeit brachte in der östlichen Provinz—dies wird an einem alten, von den Brüdern einst begierig gelesenen Jugendbuch über die Eroberung Südamerikas durch die spanischen Conquistadores parabelhaft gezeigt—gleichsam nur Gewalt, Bierseligkeit, prügelnde und brandschatzende Neonazis, "Siegheil & Blutundehe grölende Hosenscheißer" (84), und grell-bunte Fassaden der Marktwirtschaft, "Potjomkinsche Wände, die wie alle Masken, Nichts verbergen, aber Alles enthüllen" (88).

Die Fabel: zwei Söhne einer am Suff und an der Stumpfsinnigkeit des Lebens in der DDR gescheiterten Ehe—der Vater flieht in den frühen Sechzigern in den Westen, die Mutter kommt wegen vorgeblicher geistiger Umnachtung in eine psychiatrische Anstalt, wo sie später zugrunde geht—wachsen nach einigen Jahren des Aufenthalts in einem staatlichen Waisenheim bei Adoptiveltern, verarmte und selbst in der neuen Heimat verachtete Umsiedler aus Rumänien, auf. Die frühzeitige, politisch motivierte Republikflucht des älteren Bruders wiederholt, indem auch er eine Frau zurückläßt, zwanghaft und banal das Leben des damals verdammten Vaters.

Erfolglosigkeit im sozialen Leben, scheinbar "natürlich" geschuldet dem Elternhaus und dem republikflüchtigen Bruder, sowie im Versuch, die Frau des großen Bruders mehr als nur im Bett zu erobern, machen den jüngeren, in der DDR bleibenden Bruder zum willfähigen Informellen Mitarbeiter des Staatssicherheitsdienstes. Auf allen Ebenen sind familiäre und zwischenmenschliche Beziehungen verkommen und abgetötet. Man ist sich Feind.

Der Erzählanlaß ist eine fünf Jahre nach der deutsch-deutschen Vereinigung vom großen Bruder unternommene Heimkehr in die Orte der Vergangenheit. Dennoch ist dies kein Wende-Roman, sondern ein Roman voll von Geschichten um Liebe, Korruption und Verrat. Erzählt wird die Reise aus der imaginären Perspektive des Ich-Erzählers, hier des jüngeren Bruders, erzählt. In zwei Kapiteln des Romans wird diese Perspektive umgekehrt und der Leser erfährt, wieder aus dem Munde eines Ich-Erzählers, dieselbe Geschichte aus der Perspektive des älteren Bruders. Komplementäres Erzählen ergibt so das komplette Bild einer Familien- oder zumindest einer Brudergeschichte.

Die Heimkehr des älteren Bruders an den Heimatort—am Ende ein nicht mehr existenter, physisch verfallener Ort, ein "blinder Fleck"—wird zur Erkundungsfahrt einer damals zurückgelassenen Vergangenheit sowie der neuen Kolonialterritorien der westdeutschen Eroberer, man nennt sie offiziell "fünf neue Bundesländer." Der Feind steht also, nach wie vor, im eigenen Land. Einst durch die Grenze deutlich zu lokalisieren, jeweils auf der anderen Seite. Heute im Land, in der eigenen Familie, in der eigenen Lebensgeschichte. "Der größte Feind sind wir=selber. Wer damit begonnen hatte, Totes auf Totes zu häufen, der muß weitermachen mit Töten. Nur solange lebt er" (55). Gelingt der Ausstieg aus diesem fatalen Kreislauf? Ist die von Heiner Müller vor Jahren beschriebene Suche nach der "Lücke im Ablauf," nach dem das Aufleuchten des Utopischen ermöglichende Augenblick des Stillstands erfolgreich. Die Suche der beiden verfeindeten, einst um die eine Frau verstrittenen Brüder nach diesem Augenblick ist ein Beginn. Ein hoffnungsverheißender? Ich will es lieber bezweifeln. Der Text sollte uns Lesern diese Pflicht nicht abnehmen.

Der Titel, "Abschied von den Feinden," verheißt nicht Friedvolles. Mit den Feinden verschwinden auch immer die Freunde. Nach dem Zerstören des Feind(bild)es, so es dazu kommen sollte, bleibt dem Ich nur die Selbstvernichtung. Ob der Abschied vom Bruder-Feind

gelingt, ob es ein zweites Abschied vom Anderen oder ein Verabschieden von den eigenen Feindbildern ist, und was danach kommt, dies hat der Leser zu erkunden.

Der Autor, Jahrgang 1953 und Theatermitarbeiter seit 1978, hatte im Jahre 1990 im Aufbau Verlag Berlin (Ost) mit seinem großartigen teilweise autobiographischen *Mutter Vater Roman* debütiert. Es folgten drei weitere Romane, bevor er für diesen jüngsten Text sowohl den Alfred-Döblin-Preis als auch den Literaturpreis der Stadt Marburg erhielt.

University of Wisconsin-Madison

Thomas Jung

---

HANS MAGNUS ENZENSBERGER. *Diderots Schatten: Unterhaltungen, Szenen, Essays. Übersetzt, bearbeitet, und erfunden von Hans Magnus Enzensberger.* Frankfurt: Suhrkamp, 1994. 398 pp. DM 42.00.

For the reader who pages through *Diderots Schatten* and expects to encounter either the putative subject of the work (Denis Diderot) or the putative author (Hans Magnus Enzensberger) let me offer a bit of advice: invest your analytic capital in the metaphor of the shadow. The realm of shadows is where the French Enlightenment philosopher and the current intellectual pope of Germany coexist in this literary collection of *Hörspiele*, scenes and essays spanning over thirty years of Enzensberger's career. Clear lines of demarcation between truth and falsehood, reality and fantasy, beginnings and endings, artist and con-man, between intellectual and parasite, the eighteenth century and the twentieth century, the Enlightenment and Postmodernism, and finally Diderot and Enzensberger are not forthcoming. In fact, one should resist the urge to follow any one trail.

For those, however, who prefer not to follow such advice, I direct you to the unlisted *Nachwort* following "Der Menschenfreund" (381-389). Here Enzensberger himself admits to a Diderot "obsession" which led him first faithfully to translate, later freely to rework, and

finally "respectfully to destroy" Diderot (389). Enzensberger confesses to a ruthless plundering and embedding of Diderot's life and work—recalling Thomas Mann and his work on such novels as *Lotte in Weimar* and *Doktor Faustus*—so that only an expert would be able to make clear distinctions between the historical figure Diderot and the author Enzensberger (388). Hence, it is best to embrace the imagery and metaphor of shadows and enjoy the literary ride.

Despite this delicious ambiguity it is possible to delineate a few major themes: 1) Diderot as the first (and subsequent model) for modern European intellectuals who embrace paradox and constantly strive to erase their own tracks (387), 2) a reevaluation of the Enlightenment through the figure of Diderot, 3) the elastic and dialogic relationships between the author, narrator, listening (or reading) audience, and characters, and 4) the genre of the *Hörspiel*.

The first two themes are articulated in the opening piece *Diderot und das dunkle Ei: Ein Interview* where a twentieth-century visitor, replete with tape recorder, cassette, and microphone, appears in eighteenth-century France to interview the great philosopher. In a less than subtle way, the interviewer discovers the famous Enlightenment figure to be somewhat different from the rational, mechanistic tyrant that has informed much of twentieth-century critical thought. As the Diderot character himself states: "Im übrigen bedenken Sie bitte, daß das Licht, welches Sie in eine Sache bringen, immer auch einen Schatten wirft" (36). Diderot is not portrayed as a slave to scientific optimism but rather prone to the irrational, absurd, and aesthetic. In fact, Diderot comes across as more postmodern than most contemporary artists who have embraced this appellation.

This theme continues in the following literary pieces: *Das unheilvolle Porträt; Eine Mystifikation, Herzlose Liebschaften; Ein wahres Hörspiel, Madame de la Carliere oder Die Wankelmütigen; Eine Unterhaltung im Nebel, and Jakob und sein Herr: Ein Radio-Roman*. Accompanying this view of Diderot are ruminations as well as examples of the transgressive, dialogical, and playful nature of reality and of aesthetic endeavor. The highpoint occurs in *Jakob und sein Herr* (1771-1778/1963-1979). The dates listed after this *Hörspiel* refer to the years Diderot spent on *Jacques le fataliste* and the years Enzensberger spent on reworking the same piece (all the works

included in this volume have such designations). In the midst of multiple stories and anecdotes from the narrator, the narrator's audience, and the characters themselves, the reader is lucky to make it through the 100-page *Hörspiel* knowing which end is up. Surely, this was the first hypertext and Diderot the first postmodernist.

Enzensberger places Diderot and these themes, for the most part, in the genre of the *Hörspiel*. The clearest articulation of this genre and Diderot's relationship to it is found in *Das unheilvolle Porträt: Eine Mystifikation* (1768/1981). In a conversation between two characters, the claim is made that not only did Diderot write primarily *Hörspiele*, but furthermore was the greatest *Hörspiel* writer who ever lived (52). This, even though he lived 150 years before the invention of the radio and the *Hörspiel*. Diderot's works *Rameaus Neffe* und *Jacques le fataliste* are cited as examples of the *Hörspiel* par excellence because they fulfill the basic criteria of the genre: they are not monologues (89) but rather allow the whole world (including the listener) to speak (53).

The reader will find neither the definitive Diderot nor the definitive Enzensberger in *Diderots Schatten*. Critical literature concerning Diderot and his anti-Enlightenment impulses abound, while Enzensberger has articulated his ideas elsewhere—for example, those concerning the intellectual's role in modern society—in a much clearer and rigorous fashion. Perhaps the most intriguing (and more concrete) aspect of this work is the reflection on the *Hörspiel* genre. Enzensberger has had an abiding interest in this genre throughout his career, and this work, as well as his pedagogical endeavor *Die Suche*, seem to suggest a crystallization of thought.

Although one could not consider this work as significantly breaking new ground, it does represent a creative and playful prism through which the reader can view both Enzensberger and his "obsession" Diderot. One cannot read *Diderots Schatten* without feeling compelled to investigate both writers more fully. Although shadows provide no clarity, they do provide us with a multiplicity of nebulous openings and closings—and that is exactly in what Diderot and Enzensberger revel.

JOSEF HASLINGER. *Opernball*. Frankfurt am Main: Fischer, 1995. 473 S. DM 48,00.

“Ein Roman entsteht aus der Lust, die Wirklichkeit zu bezwingen” (169) stellt der Ich-Erzähler in *Opernball* fest. Die Wirklichkeit des Textes entspricht insofern jener außerhalb des fiktiven Raums, als daß sie die momentane Befindlichkeit vor allem der westlichen Welt spiegelt. Der nicht-authentische Anschlag auf das österreichische gesellschaftliche Großereignis reflektiert die Stimmung der Angst, die durch Oklahoma City, die Attentate auf die Pariser und die Tokioter U-Bahn sowie den kontinuierlichen Briefbombenterror in Österreich erzeugt wurde. Nicht zuletzt aufgrund dieses Umstandes wurde *Opernball* zum Bestseller. Dies ist ein Grund, weshalb es sich hier um einen Zeitroman handelt; darüber hinaus wird durch die Perspektive des Erzählers, eines Journalisten, die Dominanz vor allem der visuellen Medien und ihre Bedeutung für das politische Klima und die Wahrnehmung der Realität als Zeitphänomen fokussiert. So erlebt er den Giftgasanschlag auf die Gäste des Balls als Zeuge am Monitor und verfolgt den Erstickungstod seines Sohns Fred, eines Kameramanns, in vielen Wiederholungen. Das Attentat ist Kulminationspunkt der privaten und politischen Geschichte, die der Text erzählt, und es hebt eben diese Unterscheidung auf. Hier bricht die Distanz des Erzählers, die seinen kühlen Ton ermöglichte, und er wird vom vermeintlich neutralen Berichterstatter zum Betroffenen, der Position bezieht.

Mittlerweile in London ansässig, kehrt er aus beruflichen Gründen in die Stadt seiner jüdischen Vorfahren zurück. Wien ist aufgrund seiner Nähe zum Balkan und den liberalisierten Staaten Osteuropas die neue Wirkungsstätte des Journalisten. Zunächst scheinbar unbeteiligt, gelingt schließlich über den Ortswechsel eine Annäherung an die eigene Vergangenheit und der Aufbau einer Beziehung zu seinem heroinsüchtigen Sohn Fred. Die Reaktion auf das Attentat dokumentiert nicht nur den Schock angesichts der Erkenntnis über gesellschaftliche Zustände, sondern auch über persönliches Versagen. Mittels Bandaufnahmen von Zeugenaussagen werden die Ereignisse, die zum Anschlag führten, rekonstruiert. Dieser Kunstgriff des Autors ermöglicht neben der wiederholten Betonung der Bedeutung der Technisierung von Kommunikation die Zeichnung eines breiten

gesellschaftlichen Spektrums: Es kommen unter anderem ein Fabrikant, ein Polizist, eine Hausfrau und ein Ingenieur zu Wort, wobei ihre monologhaften Darstellungen wesentliche Bestandteile des jeweils vertretenen Weltbildes preisgeben. Das stilistische Mittel der wiederholten Änderung der Erzählperspektive bedingt die verschachtelte Struktur des Romans, die vor allem dem Handlungsstrang um den “Geringsten,” rekapituliert durch den Ingenieur, zugute kommt. Dieser scharf eine kleine militante Anhängerschaft um sich, die “Entschlossenen,” deren Ideologie einem Konglomerat aus Chauvinismus, Xenophobie und sektentypischen Ritualen entspricht. Dem Staatswesen gelingt es nicht, diese kriminelle Energie einzudämmen, so daß es nach singulären Delikten zum großen Anschlag kommt. Das Sterben Tausender, für den Erzähler zuvor, etwa in Bosnien, nur Gegenstand seiner täglichen Arbeit, wird durch den Tod seines Sohns zum Motor des Aufklärungsversuchs. Wie sich für den Leser der Hintergrund der Opernballtragödie mosaikartig zusammensetzt, begreift der Erzähler langsam die Macht des Gewaltpotentials dieser subversiven und dabei durchaus charakteristischen Gruppe und ihrer verworrenen Mitglieder. Grotesk sind jedoch nicht nur sie und ihre Ideen, sondern vor allem die politische Führung Wiens. Die faschistoide Rhetorik des Polizeipräsidenten entlarvt ihn als menschenverachtenden Agitator, der, gleich vielen historischen und aktuellen Parvenüs, irrationale Ängste nutzt und mittels eines starken Staats eben diesen gefährdet. Die Ernennung eines den Terroristen nahestehenden zwielichtigen Militärs zum neuen Sicherheitschef ist die zynische Schlußpointe des Romans.

Haslingers literarischer Thriller faßt die Bedrohung, die von militanten extremistischen Gruppen ausgeht und begreift das Phänomen im internationalen Kontext; gleichzeitig ist angesichts des politischen Aufstiegs eines Jörg Haider, der sich als “radikaler Rechtspopulist” bezeichnet und nach einem Gerichtsurteil als “politischer Ziehvater des rechtsextremen Terrorismus” bezeichnet werden darf, ein Kommentar zur spezifischen politischen Situation in Österreich. So ist der Versuch, mittels Literatur die Wirklichkeit zu bezwingen, nicht etwa nur programmatisch für Haslingers Prosa, sondern wird als eigentliche Ursache des Kriegs in Bosnien genannt: der eingangs zitierte Satz bezieht sich auf Karadzic, der eben Schriftsteller sei, nicht Politiker, und nur seine eigenen poetischen—

und also auch politischen—Regeln akzeptiere.

Freie Universität Berlin

Branka Schaller

MICHAEL KLEEBERG. *Barfuß*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1995. 149 S. DM 29,80.

Arthur K., der Held in *Barfuß*, ist ein Fremder in seinem eigenen Leben. Auf die Unmöglichkeit beständigen Glücks verweist bereits das Aragon zitierende Motto: "Il n'y a pas d'amour heureux." Der erfolgreiche Mann, jung, verheiratet und zukünftiger Vater, Mitarbeiter in einer Pariser Werbeagentur, beendet abrupt seine Bilderbuchexistenz. Über seinen Computer findet er scheinbar zufällig Zugang zu einem sadomasochistischen Service. Von Neugierde und spielerischer Abenteuerlust getrieben, kommuniziert er schließlich mit einem anderen Mann im Netz. Noch glaubt K., "daß er in einer Gesellschaft gelandet war, die mit den Schleiern von Schein und Sein zu spielen verstand" (26f). Tatsächlich gerät er jedoch sofort in den Bann Daniels, dessen Wohnung er schließlich, barfuß durch die Straßen von Paris eilend, aufsucht. Was K. zunächst für ein einmaliges sexuelles Experiment hält, löscht am Ende seine gesamte Existenz aus. Alle Versuche, sich dem Sog zu widersetzen, scheitern. Nachdem es K. weder durch räumliche Distanz noch durch die Besinnung auf seine Beziehung zu seiner Frau gelingt, den Kontakt zu Daniel abzubrechen, entschließt er sich, nichts als dessen Leibeigener zu sein. Ohne Erklärung verläßt er sein bisheriges Leben und katapultiert sich in einen Zustand absoluter Abhängigkeit, der dadurch, daß er sich auf eine einzige Bindung reduziert und konzentriert, eine unrealistische, aber ersehnte Vereinfachung der Existenz bedeutet: Vergangenheit und Zukunft werden innerhalb dieser Ausschließlichkeit für K. irrelevant, der Last der Verantwortung für die Gegenwart entledigt er sich.

Der Bruch in der Person des Protagonisten ist von stupender Radikalität. Den verstörenden und extremen Plot relativiert Kleeberg auf äußerst sublimale Weise. So entlarvt der auktoriale Erzähler durch

Allegorien, wie etwa den kämpfenden und sterbenden Katzen, sowie durch die Verwebung scheinbar nebensächlicher Informationen zur Vergangenheit K.s dessen Dilemma. K. hat seine früheren literarischen Ambitionen aufgegeben, sein Leben ist bestimmt vom Leichten und von der Unmöglichkeit, sich mit dem Schweren unmittelbar zu konfrontieren; darin besteht "die Tragik . . . , das Kuriosum seiner Existenz" (33). Diese über Jahre genährte Spannung entlädt sich in dem plötzlichen Entschluß, nichts mehr zu sein als Masochist. K. wechselt vom einen in das andere Extrem, der Balance unfähig. Der nun erreichte Schmerzgrad findet seine endgültige Klimax in der Kreuzigung K.s durch Daniel, welche die ostentativ christliche Metaphorik der Barfüßigkeit ergänzt. K.s sadistisch geschundene Füße schreiten unbedeckt über den Asphalt der Metropole, was nicht nur Teil des tendenziell exhibitionistischen und zugleich märtyrerhaften Gestus des Helden ist, sondern auch eine Reflexion des Verhältnisses von Körper und Zivilisation. Wie der Autor selbst betonte, ist die Großstadt als Nährboden für K.s Entwicklung ein zentraler Faktor der Novelle, dergestalt, daß sie individuelle neurotische und manische Tendenzen forciert.

Kleeberg faßt seine Erzählung in die strenge Form der Novelle, und nur in diesem Rahmen kann sich die Textidee völlig entfalten. In der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur sind nicht nur Novellen klassischer Prägung eine Rarität, sondern auch die von Kleeberg demonstrierte Stimmigkeit von Stil, Prosaform und Thema. Da es sich bei der Novelle um eine typisch deutsche Art der Erzählung handelt, ist *Barfuß* auch vor diesem Hintergrund zu einem Rekurs auf die literarische Tradition geraten, von der an Kleist orientierten Schilderung des Einbruchs des Chaos in die erzählte Welt bis zur kafkaesken Eingangssequenz und der gleichfalls an Kafka orientierten Zeichnung des Helden, eines dreißigjährigen K., der sich plötzlich, alte Bindungen lösend, in völlig veränderten Lebensumständen findet.

Derartige Versatzstücke und Reminiszenzen sind jedoch nicht nur dem Traditionsbewußtsein des Autors, sondern auch seiner Ironie geschuldet. So stirbt K. mit einem Lächeln, "das alles gutheißt, sich mit allem einverstanden erklärt" (146). Am Ende des Textes steht ein idyllisches Tableau, das K.s kleine Tochter an einem Sommertag in einem Garten in der Bretagne zeigt—beschützt von einer Katze.

Freie Universität Berlin

Branka Schaller