

KARLHEINZ BARWASSER. *Mutterkorn*. München: A1 Verlag, 1996. 152 S. DM 28,00.

Mutterkorn - ein seltsamer Titel? Mitnichten, nicht seltsam aber hinterhältig. Mutterkorn, so teilt der Verlag dem Leser mit, ist ein hochgiftiges Dauermyzelgeflecht der Roggenähre und wird wegen seiner Alkaloide zur Einleitung von Geburtswehen verwendet. Außerdem enthält Mutterkorn als natürlichen Bestandteil Lysergsäure, von der Lysergsäurediäthylamid (LSD) ein Abkömmling ist. Schon geringe Dosen rufen bewußtseinsverändernde Wirkungen hervor. Von solchen wird auch Georg Wander, der Ich-Erzähler des Romans, geplagt, der die Nachricht vom Tod seiner Mutter zum Anlaß nimmt, über Elend und Schrecken einer scheinbar unauflösbaren Mutter-Sohn-Beziehung zu reflektieren. Für Wander, das wird schnell deutlich, bedeutet Mutter nicht einfach Mutter, sondern - Gift: "eine Mutter, die einfach abstoßend und anziehend zugleich ist, giftig wie Mutterkorn."

Die lebenslange Verstrickung mit seiner Mutter, der Autor spricht von "Lebenshaft," besteht für Wander aus einer Kette von Erniedrigungen, enttäuschten Erwartungen und einer schmerzhaften Ambivalenz: Einerseits will er der Mutter so nah wie möglich sein, andererseits - und das wird Wander zur schmerzhaften Lebensaufgabe - möchte er sich durch eine sozusagen zweite Ent-Bindung endgültig von ihr lösen. Was ist das für eine Mutter, die Wander derart in Bann hält, daß er ihr nur mit einer beunruhigenden Haß-Liebe begegnen kann? Nun, zum einen erscheint sie als "normale," wenn auch unkonventionelle Frau, die jeder als Mutter akzeptieren könnte. Zum anderen aber - und das ist die Mutter, die Wander schon als kleiner Junge im wahrsten Sinne des Wortes zu spüren bekommt - ist sie eine mental außer Kontrolle geratene Furie, die in ihrer rasenden Lust zu quälen nicht nur ihre Kochlöffelsammlung über dem Kopf des jungen Wander zusammenschlägt. Gleichzeitig ergeht an den Sohn die drohende Aufforderung: "Daß du mich ja bloß liebst!"

Im Prinzip handelt *Mutterkorn* von den drei Tagen zwischen der Todesnachricht und dem Begräbnis; von einer chronologischen Abfolge der Ereignisse kann allerdings keine Rede sein. Der Roman fällt förmlich aus der Zeit, denn Karlheinz Barwasser springt virtuos



zwischen der Schilderung von Wanders Kindheit und Jugend, den Begräbnisvorbereitungen und den alptraumhaften Wahnvorstellungen seines Protagonisten (so stellt sich Wander bis ins kleinste Detail vor, seine Mutter wie ein totes Tier auszustopfen) hin und her. Dennoch, und das ist das Erstaunliche an *Mutterkorn*, sind diese zeitlichen Brüche kaum spürbar, da die nicht gerade stringent zu nennende Handlung von Barwassers atemlos-gehetzter Sprache unbarmherzig vorangetrieben wird und der Leser in einen faszinierenden Mahlstrom aus Worten gerät.

Am Ende hat Wander (scheinbar) mit der Mutter auch seine destruktive Haß-Liebe zu Grabe getragen. Es liegt nicht allein an diesem Hoffnungsschimmer, daß der Roman kein den Leser anödender Betroffenheitstext geworden ist. Barwasser, geboren 1950, schreibt nicht nur ungeheuer intensiv - wobei er sich teilweise einer recht drastischen Sprache bedient -, er beherrscht auch, was sich bei jüngeren deutschen Autoren (leider) selten findet: den Einsatz von Ironie (die in *Mutterkorn* freilich eher als Sarkasmus daherkommt). So läßt er Wanders Mutter auf das "Geständnis" des Sohnes, daß er schwul sei, bar jeder Vernunft reagieren: "Frauen mit kleinen Brüsten kriegen keine Homos!" Und mit beißendem Spott entlarvt Barwasser die am Grab der Mutter zur Schau getragene "Trauer" als pure Heuchelei. Schonungslose Offenheit, genaue Beobachtung und schwarzer Humor - mit *Mutterkorn* ist Barwasser ein fulminantes Stück moderner deutscher Literatur gelungen.

Ludwig-Maximilians-Universität
München

Alexander Gross

ELAZAR BENYOËTZ. *Brüderlichkeit: Das älteste Spiel mit dem Feuer*. München: Hauser, 1994. 88 pp. DM 28.00.

This slim volume of polyphonic modern poetry with the problematic of human coexistence as its theme is its author's fifth literary work in the German language. It has been well received by the press in Zurich. Elazar Benyoëtz, who migrated from Vienna to Jerusalem

at the age of two in 1939, whose fluency in German has been lauded, addresses in an elegantly beautiful series of aphorisms, poetological images, analytic passages, and reflective citations, the archetypal dialectic of brotherly love and murderous hate, which in his self-understood linguisticity, yearns in an untranscendent love, that is ever-conscious of its constitutive anti-thesis.

The volume unfolds into six polyphonic chapters bearing titles: "Vor," "Kain oder: Woche der Brüderlichkeit," "In Erinnerung gedacht," "Skrupel," "Das älteste Spiel mit dem Feuer oder: Credo," and finally the "Zitatnachweis," which painstakingly acknowledges the writers whose words were woven into the previously encountered divisions of poetry. These titles interpret his thinking in each division.

On the backcover of *Brüderlichkeit* Benyoëtz expresses the view that he should be a pure organ of language, and this means to him, thinking in ways that in a magical language game, keep out the will to power, thereby seeming to allude to Wittgenstein's paradigm of language as game and to Nietzsche's notion of power. In his spiritual-poetic reflections, even the recent history of the Jewish people in Germany is prefigured in the Biblical archetype of Cain and Abel. Thus he seems to allude to the experience of Judaea in Christian Germany in four pithy lines of poetry: "Maschiach Christianisiert/und Christus entmenschensohnt:/die Bibel verdeutscht/und das Deutsch entmendelssohnt" (13). In an abstract analytic passage he begins citing what seems to be an ancient Sanskrit mystic's cognition of the archetypal historicity of being: "Was wir vorhatten,/Liegt weit hinter uns/Sahadutha" (18).

Benyoëtz' writing has not been limited to philosophical, religious poetry. He has already made several contributions in the areas of biography and literary criticism. This particular work is replete with reference and acknowledgment of important writers and writings, and of thinkers and thoughts in the German humanist tradition. It is profound in its understanding of the contributions of the Jew to humanism in Europe. His *Brüderlichkeit* ends in the note of his religiosity, which recognizes the proof of God in the prayer of humans. Benyoëtz' spiritual home in the Jewish religion and belief in the immortality of God is the recourse from the problematic that is his theme.

Brüderlichkeit establishes its author's importance in the annals of world poetry and is valuable reading for American scholars whose pursuits take them to modern German poetry, Judaic culture, and the mystic and religious poetry of the world.

University of Cincinnati

Joseph Vincent

MARCEL BEYER. *Flughunde*. Frankfurt: Suhrkamp, 1995. 301 S. DM 38,00.

Die Prosa in Marcel Beyers erstem Roman *Das Menschenfleisch* (1991) scheint gelegentlich stark an gesprochener Sprache orientiert. Kapitelweise fehlen Kommata, und Beyer thematisiert Sprache beispielsweise in assoziativ verknüpften Sprachreflexionen. Schon im Erscheinungsjahr von *Das Menschenfleisch* stellte Beyer einen Teil der *Flughunde* in Klagenfurt beim Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb vor und erhielt dafür den Ernst-Willner-Preis. In *Menschenfleisch* reflektiert Beyer unter anderem sein eigenes Schreiben, das er wegen des Nacherzählens und Zitierens "parasitäres Schreiben" (*Menschenfleisch*, 59) nennt. In *Flughunde* ist die gesprochene Sprache zum Thema geworden. Auch die Erzählperspektiven sind schon in Beyers erstem Buch "erprobt" worden. In *Flughunde* kommt der Autor im wesentlichen mit zwei sich abwechselnden Perspektiven aus. Sie sind das entscheidende Kompositionsprinzip, so daß der Roman sicher auch ohne die Kapitelmarkierungen auskäme, die aber noch einmal neun Handlungseinheiten voneinander trennen. Die erste Perspektive gehört dem Protagonisten und Ich-Erzähler Hermann Karnau. Er versetzt die Leser monologisierend in den Oktober des Jahres 1940. In die Beobachtungen Karnaus, aus denen sich eine durchaus kontinuierliche Handlung ergibt, ist im Monolog häufig eine Folge von tiefen Reflexionen und Bildern integriert. Letztere prägen sich stärker ein, so daß der Monolog auch an einen "stream of consciousness" erinnert, und zwar dann, wenn Karnau über sein Thema in Begeisterung gerät, die Sprache schneller wird, und er Ellipsen bildet.

Karnaus Ausdrucksweise ist gewählt und sein Abstraktionsniveau sehr hoch. Er betreut die Beschallungsanlage in

dem Stadion, in welchem der Propagandaminister des Nationalsozialismus, Joseph Goebbels, später eine Rede hält. Sogar die mitgebrachten Taubstummen sollten mit der Rede erreicht werden: "Wenn sie nicht den Sinn der Töne auffassen können, so wollen wir ihnen die Eingeweide durchwühlen. Wir steuern die Anlage aus: Die hohen Frequenzen für die Schädelknochen, die niedrigen für den Unterleib. Tief in die Dunkelheit des Bauches sollen die Geräusche reichen" (14). Nicht nur, daß Karnau seine Arbeit dämonisch ernst nimmt und "sein Handwerk versteht," er ist besessen von der Idee, eine "Karte aller Stimmfärbungen" (29) der Menschen anzulegen und macht deshalb häufig heimliche Aufnahmen von Menschenstimmen. Er untersucht in seiner Wohnung, ebenfalls heimlich, Tierschädel, um Ohr, Zunge und Kehlkopf, den akustischen Apparat zu studieren. Karnau weiß, daß er für seine Idee "selbst die extremsten Äußerungen nicht scheuen" (29) darf. Er meldet sich freiwillig zum "Entwelschungsdienst" (83) nach Straßburg, denn im Rahmen der "Eindeutschung" sollte Welsches (Welsch = Französisch, Romanisch) aus dem Sprachgebrauch entfernt werden, weil die "Klanglandsschaften zu Hause" (ibid.) schon "ausgekostet" (ibid.) sind. Er nimmt es während der Aufnahmen in Kauf, Grausamkeiten mit anzusehen: "Verhöre, furchtbar, Prügelstrafe bis aufs Blut" (84).

Karnaus Reflektionen über seine Umwelt, seine Abneigung gegen bestimmte Stimmerscheinungen, die menschliche Stimme, die Sprachentwicklung und die Vernarbung der Stimmbänder sind ein Vorgeschmack auf die poetische Hochleistung in Beyers Passage über die Tonaufnahmen von sterbenden Soldaten: "Die Stoßseufzer in ganz verschiedenen Tonfärbungen, das Ächzen, Gurgeln, das Erbrechen in Dreck und Finsternis. Klangfarben, in denen sich Dunkelheit in mehreren Schichten abgelagert hat und die aus dem Dunkel ihrer Umgebung heraus entstanden sind. Jetzt kehren sie zurück an ihren Ursprung, die Sterbenden, da sie die Stimme nicht mehr halten können und sich die Schreie einen Weg bahnen nach draußen. Nur noch animalische Töne, sie werden jetzt nicht mehr geformt im Kehlkopf, und werden nicht gedämpft im Hals, sie erfüllen den gesamten Rachenraum. Und Lippen, Zunge, Zähne können diese ungewollten Laute auch nicht mehr im Zaum halten, aufhalten und zum Verstummen bringen noch im Mund" (114/115). Ähnliche Ausdrucksstärke findet sich häufiger, so auch während eines

Menschenversuchs (!) in Metaphern von Karnaus Begeisterung: "Der schwache, keineswegs gefährliche Stromstoß läßt den Kehlkopf zusammensucken. Jagt jetzt die Stimme hoch? In oberste Regionen? Nein, kippt vorher. [...] Sehr schöne Schatten, dann, langsam, erst kaum erkennbar, zeigt sich ein rötlich schwarzer Schimmer, dann mattes Blauviolett, das sich verdichtet zu einer leuchtend blauen Stimmfärbung. Schattet der Himmel bereits ab? Sinkt der Kehlkopf unter gleichzeitiger Entspannung, wird die Stimme tiefer und rauher und zeigt eine immer deutlicher werdende Neigung zum Vibrieren. [...] Das Blut nimmt hier und dort einen Lichtstrahl auf, leitet ihn dünn, diffus und flackernd weiter und webt ein Muster in die Nacht hinein" (159). Das Grausame erscheint plötzlich "ästhetisch," und damit ist ein sehr gefährliches Terrain erreicht.

Bei Beyer steckt die sprachliche Präzision auch in einzelnen Formulierungen wie: "doch der Verwundete läßt sich nicht stoppen, heftig verzerrt er das Gesicht, die Augen unbeweglich, entscherten (!) Blicks und Hellbrandt übersetzt nicht mehr" (105). Grausames ist so oft nur erahnbar und wirkt dadurch noch ergreifender. Nachdem Karnau auf einem Kongreß mit nationalsozialistischer Thematik einen Vortrag gehalten und in Begeisterung ausgesprochen hat, was nicht in seinem Manuskript stand, ist der Begleitarzt des "Reichsführers SS," Professor Stumpfegger, ebenfalls begeistert und will, daß Karnau eine Sonderkommission leitet, die Menschenversuche mit dem Ziel macht, den akustischen Apparat zu untersuchen und zu verändern. Hat sich Karnau bisher "nur aus Versehen" in Straßburg eine Denunziation zu schulden kommen lassen, treibt ihn sein Forschergeist nun zu viel größeren Verbrechen.

Goebbels ist von der "gigantische[n]" (46) Beschallung im Stadion begeistert und will den Tontechniker Karnau zur persönlichen Verfügung haben. So kommt Karnau mit Goebbels sechs Kindern Heide, Hilde, Holde, Hedda, Helmut und Helga zusammen. Der achtjährigen Helga gehört die zweite Erzählperspektive, die sich in den ersten zwei Dritteln des Buches ständig mit Karnaus abwechselt. Allerdings drängt sich auch zuweilen die Perspektive der Mutter oder eines der Geschwister in den Vordergrund. In Helgas Monologen sind Reflexionen und Bilder ihrem Abstraktionsvermögen entsprechend gering vertreten, und die Erzählhandlung steht im Vordergrund. Diese Perspektive ist zweifellos leichter zu lesen als die komplexe Sicht

Karnaus, nimmt etwas Tempo aus dem Text, ist aber nicht langweilig. Es sind, wie auch bei Karnau, innere Monologe; Helga sagt, "daß ein Kind in zwei Welten lebt, zwei Stimmen hat, zwei verschiedene Sprachen benutzt" (233). Helga gibt Einblick in ihr Inneres, damit aber zu einem großen Teil auch Einblick in ihr Familienleben. Hier erleben die Leser den Demagogen Goebbels, der unzählige Menschen in den Tod getrieben und den verbrecherischen Nationalsozialismus mit seiner Propaganda wesentlich unterstützt hat, als zwar verschlossenen, aber auch liebenden Familienvater. Daher ist dem Buch auch ein Zitat aus Goebbels Tagebüchern vorangestellt: "Ich höre die süßen Stimmchen,/die mir das Liebste auf der Welt sind./Welch ein Schatz, Welch ein Besitz!/Gott erhalte ihn mir!" (5). Ein deutlicher Kontrast zu dem Haß, den der Politiker Goebbels so oft gezeigt hat. Deshalb ist die Sicht der Tochter auf den Vater eine schwer nachvollziehbare Sehweise, die für sich allein einer Verklärung gleichkäme. Mit dem Kriegsverlauf entfremden sich die Mutter und vor allem der Vater von ihrer ältesten Tochter, weil diese deren Lügen mit zunehmendem Alter leichter durchschaut. Beyer zeigt aus der Kinderperspektive die Doppelmoral des Funktionärs, der in der Öffentlichkeit dafür spricht, daß ausländische gegen deutsche Wörter getauscht werden sollten und dessen Kinder Privatunterricht in Englisch bekommen; oder der gegen Leute redet, die sich auf Kuren ausruhen, obwohl seine Frau oft zur Kur fährt. (Vermutlich handelt es sich um die Rede im Berliner Sportpalast nach der Niederlage in Stalingrad am 18.2.1943). Solche Entlarvungen wirken eben durch die Kinderperspektive nicht plump aufgesetzt, sondern sind wie nebenbei und natürlich in den kindlichen Denkvorgang integriert. Beyer will keine Sympathie für den diabolischen Rhetoriker Goebbels erreichen, obwohl dessen Greuelthaten zunächst hinter der Rolle als Familienvater zurückzustehen scheinen, und er vor allem von der Tochter naiv geschildert wird, die von seinen Verbrechen nicht einmal ahnt. Das anfangs heile, später angespannte Familienleben und die zentrale *post-Stalingrad-Rede* werden durch die Grausamkeiten des Karnau'schen Forschungstriebes kontrastiert, während der *post-Stalingrad-Rede* sogar in perspektivischer Verschränkung mit Menschen- und Tierversuchen Karnaus. Durch die Kontrastierung wird die Sicht der Tochter relativiert. Beyer zielt bewußt auf Goebbels "Janusköpfigkeit." Die Liebe zu den Kindern wird aus dieser Sicht als

absurd und hochgradig zynisch herausgestellt. Beyer experimentiert aber auch mit der Groteske: Goebbels ist der "Saubermann" an der Windschutzscheibe des eigenen Autos, - er entfernt mit Spucke Fliegenblut.

Beyer macht nach etwa zwei Dritteln des Romans einen Zeitsprung in das Jahr 1992. In diesem Jahr wurde in Dresden im städtischen Waisenhaus ein Schallarchiv gefunden. Ist es das gleiche, an dem der imaginäre Karnau mitgearbeitet hat? Der Name Karnau ist der einer Person der Zeitgeschichte, nämlich der eines Wachmannes des Führerbunkers in Berlin. Beyers Karnau gibt sich nach dem Krieg also nicht zufällig als Wachmann aus. Nicht erst hier, sondern schon im Bereich der Familie Goebbels tritt das ein, was Beyer in *Menschenfleisch* programmatisch vorweggenommen hat: Poetische Fiktion überlagert die historischen Fakten und "wir unterscheiden jetzt nicht mehr genau zwischen fiction und non-fiction" (*Menschenfleisch*, 17). Beyer bemüht sich nicht um eine möglichst wahrheitsgetreue Abbildung einer wahrscheinlichen und vergangenen Realität, sondern um eine wahrscheinliche Vermittlung seiner Fiktion der Vergangenheit.

Karnau hat zuviel Fachwissen, das er während einer Begehung der Räume in aufkommender Begeisterung erkennen läßt. Durch eingblendete Berichte der Untersuchungskommission wird klar, daß man ihm die Rolle des Wachmannes nicht abnimmt. Karnau flieht und hört an einem unbekanntem Ort noch einmal nachts Tonaufnahmen an. Er will dem Rätsel um den Tod der sechs Kinder, deren einzige Vertrauensperson er bis zu deren Tod war, mit Hilfe seiner Schallplatten auf die Spur kommen. Im letzten Drittel des Buches scheint Helgas Perspektive zu überwiegen, welche die letzte Zeit im Führerbunker in Berlin erzählt, in dem auch Karnau arbeitete. Hier werden die zwei Perspektiven aber noch durch die einiger zum Tod der Kinder befragter Zeugen erweitert. Helga ist kurz vor ihrem Tod fünfzehn Jahre alt. Allerdings hat sich ihr Reflexionsgrad seit ihrem achten Lebensjahr nur wenig erhöht. Eine Unaufmerksamkeit des Autors? Der versucht diesmal eine größere Groteske. Sie deutet sich mit der Diätköchin Adolf Hitlers an, mit deren Perspektive die von Karnau ein einziges Mal erweitert wird. Professor Stumpfackers letzter Patient ist Adolf Hitler, der große Mengen Schokolade isst, der Sekretärin sein Testament diktiert und dabei ständig in Wörterbüchern

nachschlägt. Mit ihm sind offenbar Untersuchungen gemacht worden, möglicherweise sogar Versuche. Karnau sollte Hitlers Stimme konservieren, doch der "Redner ist erloschen" (212) - wie so viele andere. Hitler wird verbrannt und Karnau ist Zeuge - wie auch die *historische Vorlage* Karnau. Nicht nur das Projekt der Sonderkommission ist gescheitert, sondern auch Karnau selbst, weil er nicht begreift, warum er, "der Schallmensch" (286), nichts vom geplanten Tod der Kinder aus den Stimmen der Täter herausgehört hatte.

Beyer gibt der Person Karnau seinen persönlichen Erfahrungshorizont mit, der sich in zwei wichtigen Motiven von Beyers Sprachreflexion konkretisiert. Erstens dem Motiv des "Sich-Einschreibens" oder "Einzeichnen." Es wird in Überlegungen Karnaus zum Aufzeichnen von Schall sinnfällig. "Jedes Aufbrausen zeichnet sich in die überdehnten Stimmbänder ein, das narbt sich immer weiter fort, und solch ein Mal läßt sich nie wieder zum Verschwinden bringen, die Stimme bleibt markiert bis an das Lebensende" (15). Später konstatiert er, daß "jeder von diesen Stimmausbrüchen nun auch geprägt [war], sie hatten die Kehle aufgerauht und sich in die Stimmbänder eingezeichnet als verhängnisvolle Narben, die keine noch so fein arbeitende plastische Chirurgie je wieder hätte unkenntlich machen können" (232). Karnaus Überlegungen zur Aufzeichnung von Schall reflektieren in Analogie zur Sprache die paradoxe Gewaltstruktur des Aufnahmeverfahrens, wenn er schreibt, daß man "die Verletzung der Oberfläche [braucht], um Geräusche einzufangen, es braucht das Auskratzen des Tonspeichers mit dem Schneidstichel, als erfordere die flüchtigste Erscheinung gerade die härteste Vorgehensweise, als könnte das verletzlichste Phänomen nur mittels einer verletzenden Prozedur fixiert werden" (24). Übrigens sind die Flughunde (große Fledermäuse) wegen ihrer besonders guten Hörfähigkeit Titel und Leitmotiv des Romans und Symbol für das Unerreichbare, die Ultraschalltöne, "die nur die Tiere kennen" (180). Vor deren Hintergrund zerfällt Karnau die Stimmgebungskarte "unter den Händen." Der Text ist gerade in den Monologen Karnaus sehr anstrengend, aber insgesamt hervorragend geschrieben.

HANS CHRISTOPH BUCH. *Traum am frühen Morgen*. Berlin: Volk & Welt, 1996. 132 S. DM 26,00.

Vielfach ist die Existenz *des* deutschen Geistes von Ideologen verschiedener Couleur behauptet worden. Buch, dessen literaturtheoretisches Werk immer noch schwerer wiegt als dessen literarisches, sprach sich schon vor gut zwanzig Jahren für eine Veränderung der allein theoretischen Sicht auf die Welt aus, hin zu einem politischen *und* ästhetischen Engagement in der linken Literatur, weg vom politisch Feststehenden: "Literatur, die ihre ästhetische Autonomie preisgibt, wird auch politisch wirkungslos" (*Kritische Wälder* 88). Dabei ist es bis heute geblieben. Mag man dem Klappentext des Erzählbandes glauben, bliebe ein deutscher Geist auch in Hans Christoph Buchs *Traum am frühen Morgen* außer Frage. Die These hinter den sechs Prosastücken läßt sich so formulieren: Vom siebzehnten Jahrhundert bis in die Gegenwart besteht ein Kontinuum von Todessehnsucht des deutschen Geistes. "Am Stiefel die Kokarde /Das Bajonett am Hut/Mars zupft die Mandoline/Macht noch den Toten Mut" (5). Im Prolog wird unter anderem mit diesen Zeilen der unbedingte Wille zu Kampf und Tod als roter Faden gespannt, an dem die Protagonisten aus Literatur- und Weltgeschichte aufgereiht werden.

Der Aufbau ist simpel: Jede der sechs Erzählungen handelt von einer Persönlichkeit, die in Zusammenhang mit geschichtlich besonders relevanten Ereignissen steht. Die Erzählungen folgen chronologisch aufeinander. Solch relevante Ereignisse sind der Dreißigjährige Krieg (1618 - 1648), der Siebenjährige Krieg (1756 - 1763), der Abzug der letzten französischen Truppen aus Mexiko und der Kampf Kaiser Maximilians gegen die Liberalen unter Juárez um 1867, der erste Weltkrieg und der zweite Weltkrieg. Schließlich folgt noch ein *Rückblick und Ausblick*. Es gibt innerhalb jeder einzelnen Erzählung einen kontinuierlichen, aber unter den Erzählungen keinen zusammenhängenden Handlungsablauf. Die Persönlichkeiten stehen im Vordergrund des Erzählerinteresses, sollen jedoch durch individuelle Lebensläufe ein allgemeines Geschichtsbild abgeben. Daher können die Texte sicher zur Gattung der historischen Erzählung gerechnet werden, obwohl die Handlung nicht rein fiktiv, sondern

eine Mischung historischer Fakten und poetischer Fiktion Buchs grundlegendes Schreibprinzip ist. In der ersten Erzählung, die dem Buch seinen Titel gibt, verschläft ein namenloser General im Dreißigjährigen Krieg den größten Teil der entscheidenden Schlacht.

Immer wiederkehrend ziehen sich die schablonenhaften Bilder aus dessen Träumen durch die folgenden Erzähltexte. Während die Vermischung historischer Fakten und poetischer Fiktion eine erste Ebene bildet, vermischen sich auf der Handlungsebene Traum und Realität zu einer Rätselhaftigkeit des Phantastischen. Grausame Ereignisse werden bewußt, ehe sie in der ironischen Distanz des Erzählers untergehen. Erfolgreich hat gerade der General die "Insubordination," die Verweigerung der Unterordnung eines Soldaten verhindert: "Das Beispiel des sterbenden Soldaten, der bis zum letzten Atemzug die Befehle seines Vorgesetzten befolgte, schien ansteckend zu wirken; eine wellenförmige Bewegung lief durch die Reihen der Toten und Verwundeten, die sich innerlich einen Ruck gaben, als müßten sie auf dem Kasernenhof zum Appell antreten; durch die plötzliche Bewegung wurden die Totenvögel aufgescheucht, die in Erwartung eines Festschmauses an den noch warmen Leichen ihre Schnäbel gewetzt hatten und krächzend aufplatterten" (16). Hinter der literarisch sorgfältigen Komposition wird leider nur blitzlichhaft der Untertanengeist und mit ihm der Wille zur Macht aufgerufen. Ob er in Buchs Sinne als Bestandteil des deutschen Geistes gelten soll, bleibt offen. Obwohl die chronologische Reihung eintönig ist, die Beispiele zum deutschen Geist selbst sind dagegen originell und individuell ausgesucht.

Buchs Beispielsammlung wird mit Christian Ewald von Kleist fortgeführt, der hinter seinem Neffen Heinrich von Kleist an Bekanntheit deutlich zurücksteht. Christian Ewald läßt erahnen, was den Autor auf ein so weites Thema gebracht haben dürfte. Buch will die "ästhetische Autonomie" (*Kritische Wälder* 88) der Literatur. Er stellt dabei regelmäßig ein subjektives Moment in den Vordergrund. Diesmal hat ihn wohl seine Liebe zu den Dichtern aus der Literaturgeschichte auf den Plan gebracht, den deutschen Geist als verbindendes Element zwischen den Persönlichkeiten aus Literatur- und Weltgeschichte und gleichsam zur politischen Wirksamkeit seiner Literatur einzusetzen. Es geht Buch aber nicht um eine theoretische Behandlung des Abstraktums *deutscher Geist*. Er gibt auch einer anders

differenzierten Auseinandersetzung mit dem ideologisch mehrfach beschlagnahmten *deutschen Geist* keine Chance, sondern versucht, das ganze Phänomen durch einen Aspekt vorstellbar zu machen. Kleist leidet an "unheilbarer Schwermut" (25) und "Melancholie" (25), später sogar zu "immer schwärzerer Schwermut" (29) und "Weltschmerz" (29) gesteigert, und kann schon nicht mehr dichten, bis er endlich in Diensten Friedrichs des Großen den Marschbefehl bekommt und nicht mehr untätig herumsitzen muß. Mit der Marschorder findet er zur alten Poesie zurück, indem Buch den Kleist von einem Spaziergang mit dessen Freund Lessing träumen läßt und darauf einen poetischen Text Kleists zitiert. Trefflich politisiert Buch den Kleist im Wechselspiel zwischen historischer Wahrheit und eigener Fiktion. War Kleist nur dann Dichter, wenn er kämpfen und töten konnte? Er kann plötzlich so verstanden werden. Sein Wunsch, fürs Vaterland zu sterben, wird schnell erfüllt: Vom Pferd gestürzt, wie der General im Krieg zuvor, erliegt er wenig später seinen tödlichen Verletzungen. "Als Soldat kenne er keine Krankheit außer dem Tod" (31), hatte Kleist schon vorher leitmotivisch gewußt. Auch fortan bleibt es den Lesern überlassen, aus solchen und ähnlichen Mosaiksteinchen - hier Schwermut und Tod - einen deutschen Geist zu konstruieren. Diese beiden verbinden nämlich Kleist auch mit August von Goethe, der mit dem Freund seines Vaters, Eckermann, eine Italienreise unternimmt. August ist lethargisch, "träge" (54) und "schweigsam" (54), kurz: dumpf brütend. Vor allem aber stirbt er an den Belastungen der Reise. Es ist unübersehbar: Die Zusammenstellung dieser Geister ist eine Verbindung des kleinsten gemeinsamen Nenners, des unbedingten Todeswunsches, der immer in Erfüllung geht.

Ausdauernd hält Buch Leitmotive und wiederkehrende Bilder dagegen, um ein Größeres zu suggerieren. Als wolle er den im Hintergrund "Schlafenden" nicht selbst aufwecken, schreibt er lieber nichts vom deutschen, sondern nur vom Geist. Es bleibt diffus, was Buch unter dem deutschen Geist verstanden wissen will. Ein Vergleich zwischen historischem Material - in der Geschichte um August von Goethe sind es die Aufzeichnungen des Johann Peter Eckermann (*Gespräche mit Goethe*) - und dem poetischen Text Buchs lohnt sich, um die Umsetzung des Buch'schen Schreibprinzips zu erfassen. Eckermann schreibt beispielsweise von seiner Abreise aus Northeim und seiner Ankunft in Göttingen: "Abends am Table d'hôte, als der

Wirt hörte, daß ich aus Weimar sei und dahin zurück wolle, äußerte er in gemüthlicher Ruhe, daß doch der große Dichter Goethe in seinem hohen Alter noch ein schweres Leid habe erfahren müssen, indem, wie er heut in den Zeitungen gelesen, sein einziger Sohn in Italien am Schläge gestorben sei" (20. November 1830). Bei Buch ist der Ort der Handlung auf Northeim zurückverlegt und das Geschehen durch Fiktion angereichert und lebendig gemacht: "Eckermann erhielt den gräßlichen Bescheid am 20. November gegen sechs Uhr abends auf der Durchreise in Northeim, als er an der Table d'Hôte Platz nahm, um das Nachtmahl zu bestellen. 'Wissen Sie schon, welches Unglück den alten Goethe getroffen hat,' fragte der Wirt, in der Zeitung blätternd, in gleichmütigem Ton seine Gäste: 'Sein einziger Sohn ist in Rom am Schlagfluß gestorben'" (57).

Es geht fort durch die Geschichte. Stilistisch ist die Erzählung über Kaiser Maximilian von Mexiko am interessantesten. Auch er ist melancholisch und nach eigener Aussage tief denkend. Er unterliegt den Truppen seines Gegners Juárez, wird gefangen genommen und läßt sich hinrichten; denn "ein Habsburger flieht nicht" (79). Fleißig ironisierend beginnt der Erzähler, sich lustig zu machen, und nicht allein Maximilian gelegentlich ins Lächerliche zu ziehen. Buchs Begabung für die Grotteske erreicht einen Höhepunkt. "In der Tiefe des Raums flackerte eine Kerze, neben einem Tisch, auf dem der Kaiser aufgebahrt war; er hielt ein Buch in Händen, Thomas a Kempis *Nachfolge Christi*, in dem er im Tode zu lesen schien; sein wächsernes Gesicht, über das der Kerzenschein unruhige Schatten warf, strahlte eine überirdische Ruhe aus. 'Meine Bewacher,' sagte der Kaiser lächelnd und klappte das Buch zu, 'haben noch keine Zeit gehabt, ein Zimmer für mich herzurichten. Man hat mich deshalb in diese Gruft verlegt'" (82).

Die Prosasammlung hat ihren literarischen Gipfel nach zwei Dritteln des Textes fast schlagartig hinter sich gelassen. Nicht nur die Hinweise auf den vom Leser zu imaginierenden deutschen Geist, sondern auch die Wirksamkeit der Stilmittel nimmt ab. Franz Marc hat während des Ersten Weltkriegs zwar am "Soldatspielen" (94) gar kein Interesse, aber den Tod als die Lösung seiner Probleme mit der Malerei anzubieten. "Am Ende wird es keinen Sieger, nur Besiegte geben" (102); daher fragt er sich, ob nicht der Tod die beste Lösung, - ergo die feindliche nicht eine freundliche Kugel sei. In der letzten

Geschichte kann der Geist auch so deutsch schon nicht mehr sein. Die italienische (!) Prinzessin Mafalda pflegt den Steinadler Adolf Hitlers im Zoo des Konzentrationslagers Buchenwald gesund und stirbt selbst kurz darauf. Die Ironie ist ausgereizt, weil sie dem historischen Material *Konzentrationslager* nicht angemessen ist. Sie trifft bei Buch Täter und Opfer. Außerdem wirkt ein Lagerarzt, "der im Zivilberuf Tierarzt war" (118) eher grausam als lächerlich; auch spöttisch klingt dieser Nebensatz nicht. Wegen der angedeuteten Grausamkeiten im Lager wird man dieser Ironie schnell überdrüssig. Ähnlich wenig leistet die Grotteske, weil das Komische hier zu konkret und daher fast sofort grausam ist. Es kommt gar nicht mehr zu einem Zusammenspiel zwischen dem Komischen und dem Grausigen - nur die scheußlichen Fakten bleiben. Das Entsetzen folgt nicht der Komik, sondern geht ihr voraus und ist somit nicht kathartisch. Das Lächerliche schlägt eben nicht ins Entsetzliche um, weil es nicht lächerlich ist, oder die Lächerlichkeit nicht stark genug ist, das Grauen zu übertönen. Beispielsweise wird die Prinzessin nach dem Angriff eines britischen Bombergeschwaders verletzt im Lagerbordell untergebracht, wo sich die Prinzessin gestört fühlte, "weniger durch das Kommen und Gehen der Freier als durch das benachbarte Kino, aus dem Tagsüber laute Filmmusik und nachts das gedämpfte Poltern der Genickschußanlage herüberdrang" (116).

Auch der verbindende Geist, egal ob deutsch oder nicht, ist immer schwerer zu imaginieren. Die Prinzessin singt zwar hohe, "ätherisch reine Töne von durchscheinender Klarheit und Zartheit," um "die Ahnung einer anderen, besseren Welt" zu den "durch den täglichen Schrecken des Lagerlebens abgestumpften Gemüter[n]" (122) zu bringen, aber es ist nicht auszumachen, in welcher Beziehung ein solches Tun zum deutschen Geist steht, und schließlich stirbt die Prinzessin. So ist der deutsche Geist endgültig auf den Tod zusammengeschrumpft. Doch Buch schreibt weiter: Quasi resümierend schließt er mit drei kleinen Prosastückchen im Stil der Nachrichtenparaphrase ab. Wieder Melancholie und Schwermut? Ganz im Gegenteil: Zwei Angeklagte verkehren ihre Taten ins Gegenteil. Der Lagerkommandant des Konzentrationslagers Buchenwald, Koch, will plötzlich kein Mörder gewesen sein, weil er einen jüdischen Häftling nicht erschossen hatte, obwohl dieser es wollte. Koch hatte zuvor dessen Frau und zwei Kinder getötet. Auch der Stasi-Major B.

meint, bei seiner Arbeit eigentlich seinen Unmut über die DDR ausgedrückt zu haben und hält die Stasi für die "effektivste und am besten organisierte Oppositionsgruppe in der DDR" (128). Die realistische Grotteske gerät Buch auch in diesen zwei 'Nachrichten' - die den *Rückblick* bilden - wieder zu konkret und ist eigentlich nur grausig. Er steigert sie im *Ausblick* sogar noch zur phantastischen Grotteske: Ein Auszubildender ist durch einen Arbeitsautomaten, eine Art Roboter, getötet worden. Der Bericht der Untersuchungskommission gipfelt in der Aussage, daß die Einführung von Arbeitsautomaten im Vergleich zu dem Gesellschaftssystem, daß die Gewerkschaften fordern, ein "Beitrag zur Humanisierung der Arbeitswelt" (132) sei. Es geht in diesen Beispielen sicherlich zuerst um die Strukturgleichheit der Argumentation. Warum meint Buch, sich diese unsensible Gleichsetzung des Nationalsozialismus und der Stasi mit dem kapitalistischen Wirtschaftssystem der Zukunft leisten zu können? Sein Wunsch, "die Verwurzelung des Faschismus im ökonomischen System des Kapitalismus" (*Kritische Wälder* 123) zu zeigen, hat ihn auf den Minimalkonsens "gleiche Argumentation" gezwungen. Der Bezug zu den früheren Beispielen ist außer Sichtweite. Auch eine Verbindung von Todeswunsch und der Antizipation von Entwicklungen ist nicht herzustellen. Der deutsche Geist entlarvt sich als Hilfskonstruktion. Und damit ist alles wieder beim Alten: Er ist ein Phantom.

Universität Hamburg

Ralf E. Werner

MARTIN GRZIMEK. *Von einem, der verzweifelt versucht, sich zu verlieben.* München: Hanser, 1995. 143 S. DM 28,00.

Ein fünfundfünfzigjähriger Geschäftsmann freut sich auf seinen wohlverdienten Urlaub mit seiner Frau auf einer Karibikinsel. Dort sieht er sich unerwartet mit den Verführungskünsten einer jungen Deutschen konfrontiert, die er wohlwollend zur Kenntnis nimmt,

und dabei fatalerweise nicht bemerkt, daß seine Ehefrau inzwischen ihr eigenes kleines Verhältnis angefangen hat. So könnte man den Inhalt der ersten von insgesamt acht Kurzgeschichten zusammenfassen, die Grzimek in seinem neuen Erzählband präsentiert. Kein hoherotisches Abenteuer wird hier geschildert, sondern der kleine Fehltritt zweier letztendlich Zusammengehörender.

Der Erzählband handelt jedoch keineswegs - wie es der Titel vermuten ließe - nur von der Schwierigkeit, sich zu verlieben. Die zwischen 1986 und 1994 entstandenen Kurzgeschichten decken ein weites Feld zwischenmenschlicher Beziehungen ab, wobei der Autor sein Figurenensemble aus allen erdenklichen gesellschaftlichen Richtungen bezieht. Da ist bspw. der junge Familienvater, der sich, alleingelassen mit dem fünfjährigen Sohn, einen Hexenschuß zuzieht und sich plötzlich mit der Situation konfrontiert sieht, lediglich auf die Hilfe eines Kindes angewiesen zu sein. Etwas tiefgründiger präsentiert sich die Geschichte des bereits pensionierten Bahnbeamten, der von seinem Balkon aus verschiedene Züge beobachtet, die in den nahegelegenen Tunnel einfahren, aus diesem jedoch nicht wieder hinauskommen. "Am Ende einer langen Reise" - der Bahnbeamte begibt sich schließlich selbst in einen der Züge und entdeckt auf dieser Fahrt seine Vergangenheit neu - findet ihn seine Frau von Schlag getroffen tot auf dem Balkon. Erklärungen seitens des Autors für diese merkwürdige Erzählung werden nicht angeboten, der Rezipient wird hier gleichsam mit mehreren Handlungssträngen konfrontiert, deren verschiedene Ebenen es zu verknüpfen gilt.

Die Titelgeschichte des Bandes bildet gleichzeitig die längste Erzählung und handelt von einem jungen Mann, der sich tatsächlich etwas schwer tut, das andere Geschlecht kennenzulernen, bzw. für sich zu gewinnen. Dieser an sich nicht besonders originelle Gedankengang gewinnt einen positiven Anstrich durch den Wendepunkt der Geschichte, wenn der Possenreißer und Hobbykomponist Uli seine einzige Liebe schließlich in einem Damenfahrrad entdeckt und zu eben diesem Fahrrad eine Beziehung entwickelt, in der er "jenen Grad glücklicher Zufriedenheit [erreichte], den man normalerweise frisch Verliebten nachsagt." Da bedarf es einer tatkräftigen Frau, die ihn nicht nur aus dem Zustand "höchster Verwirrung" reißt und wieder zurück zur Musik führt, sondern auch anderweitig dem ewig Suchenden helfen kann.

Zum Schluß sei hier noch auf die Erzählung "Der Lügner" eingegangen, das vielleicht gelungenste Stück dieser Sammlung. Die aus der Ich-Perspektive eines Lexikographen präsentierte Geschichte beschreibt den rapiden Auf- und Abstieg des begabten Philosophiestudenten Langenthal, der nach seinen akademischen Höhenflügen schließlich bei Bier und der Husserlschen Theorie der Retention seiner Einsamkeit zu entfliehen versucht. Auch diese Entwicklung wäre nicht unbedingt ungewöhnlich, wäre da nicht eine geheimnisvolle Vergangenheit, die Langenthal mit sich herumträgt. Die gleichsam als Montage eingefügte, von Langenthal selbst erzählte Geschichte eines Mannes, der nach einem mißglückten Vergewaltigungsversuch vier Finger verliert - das reaktionsschnelle Opfer klemmt sie ihm in der Autotür ab - und dann von der Bildfläche verschwindet, begründet ihren makabren Charakter weniger dadurch, daß Langenthal von einem seiner Zuhörer als Lügner bezeichnet wird, sondern schlechthin durch die Tatsache, daß dem Erzähler selbst vier Finger fehlen. Diese Erkenntnis trifft nicht nur den ehemaligen Studienkollegen Langenthals und Ich-Erzähler wie ein lähmender Faustschlag, auch der Leser kann sich des unheimlichen Gefühls nicht erwehren, daß Langenthal ein weit dunkleres Geheimnis birgt, als es aus diesem Text ersichtlich wird.

Grzimek erweist sich mit diesem Erzählband erneut als virtuoser Geschichtenerzähler, dem es immer wieder gelingt, ein Stück Alltäglichkeit in ein ungewöhnliches Geschehniss umzuwandeln. Auf weitere Texte dieses oftmals gegen den Strom schwimmenden Autors darf man gespannt sein.

University of Florida

Susanne Hill

THOMAS HETTICHE. *Nox*. Frankfurt: Suhrkamp, 1995. 160 pp. DM 32.00.

Thomas Hettche had his début as a writer in 1989 with his novel *Ludwig muß sterben* where he showed an inclination for obscenity. Born in 1964 near Gießen, Hettche studied *Germanistik* and Philoso-

phy in Frankfurt on the Main. In 1992, he published a collection of twenty stories entitled *Inkubation*. Hettche was living in Berlin in 1989 when the East German government suspended border controls and, de facto, opened the Wall. His latest novel, *Nox*, takes place in Berlin during the night of November 9, when the borders from East to West Berlin were opened.

The brief description inside the dust jacket proclaims that *Nox*, Latin for "night," portrays physical lust and violence with documentary exactitude. *Nox* is said to depict the story of a quest resulting from a general helplessness in the face of an uncertainty itself originating from the sudden end of an historical epoch. It does so by following a young female murderer into a night of excess and debauchery. The aforementioned woman does not, however, tell her own story. The first person narrator is instead her male victim. He begins with a minute description of his being killed. From the beginning, he possesses insights into his murderers' mind. He shares her emotional perception even before his own death. With his death he gains an even greater power of observation.

At the time of his death, a German shepherd, a watch dog of the Eastern German border patrol, breaks loose and escapes across the border. Dog and woman meet, and hence, the former pursues the latter with the narrator following both. The dog witnesses the woman having half-wanted, violent sex with several reappearing males and females on numerous occasions. Immediately after the murder, for example, the woman wanders around aimlessly until she stops at an almost empty café. There she undresses and places herself on a table occupied by a woman with red hair, later identified as Lara Marten, and her male company, David. The latter reacts by taking off his clothes, as well, displaying his mutilated genitals before he starts masturbating. What follows are vivid descriptions of increasingly bizarre sexual performances ranging from more traditional positions to rather perverse and often masochistic practices. An act of bestiality exalts the end of the second to last chapter when the dog jumps on top of the woman. Despite the fact that this final form of intercourse is only alluded to vaguely, *Nox* is an explicit novel which is not timid in the use of vulgar language. The main question of what the function of this graphic explicitness might be remains unanswered - assuming that the writer intends to do more than shock his reader occasionally.

With the introduction offered by the dustcover in mind, one is gently pushed to explain the function of the perverse sexual acts by linking them to the historic moment of their occurrence. A possible explanation would be that the characters, who are unexpectedly confronted with and thus unprepared for a so-far-unknown freedom, are unable to find any other outlet for both their joy and their confusion, save by having orgiastic sex. Yet, the masochistic way in which sex is performed is not born out of the sudden changes and is therefore not a result of the immediacy of a unique historical moment. This becomes especially clear with David, the character who is covered with severe scars, especially on his penis. These scars are not the result of a spur-of-the-moment reaction to what would lead to Germany's unification. This particular character's sexual preferences, like the milder versions of others, are by no means a newly developed desire that could be linked to the opening of the borders and its possible and, at the time, unforeseeable ramifications. These are old scars to which new ones are perpetually added - regardless of what is going on in Berlin or elsewhere in the world.

One could argue that the message lies precisely in the fact that nothing has changed. In identifying the characters' fate with Germany's - as the dust jacket does - one would have to conclude that the patient was sick before and will remain sick afterwards. But does the novel actually focus on Germany?

The novel does not fail to stress scars and wounds repeatedly as violent metaphors for both the city of Berlin and the characters depicted living there. Although great efforts are undertaken to parallel those two sides, the links between the city with its historically unique status and the psychopathograms of individual characters are not very strong, nor are they self-explanatory. The fact alone that the locus where the story takes place happens to be Berlin in the night of November 9 does not suffice to elevate the historical event to the level of a cause of the characters' grotesque behavior. This appears to be even more of an inappropriate exposition because the novel never touches on any of the problems that could possibly have been foreseen by Berliners at that time - problems that, by hindsight, turned out to be the hot issues that would trouble Germany in the process of unification. *Nox* neither deals with nor mentions any of the historical-political dimensions behind the fall of the Berlin Wall.

Furthermore, the woman's motive for her killing the narrator also remains virtually unexplained. She meets her later victim, who happens to be a writer, on the occasion of one of his public readings. Afterwards, filled with sexual desire, she follows him outside to ask whether he could be as brutal as the characters he creates. When he rejects her for the moment, he sees something in her face which remains undefined but appears to have been the disclosure of her true self. This exposure, as we are later told, is the sole reason for the murder. Yet again, there is no apparent connection between this scene after the reading and the specific historic moment.

Despite the mentioned shortcomings and one's possible distaste for the novel's graphic descriptions, Hettche manages to hold the reader captive by means of his narrative technique. The story is told in small, disconnected episodes with the various encounters between the woman and other characters disrupted by several flashbacks of the narrator in which he remembers his first meeting with his later killer. The disjointed sequences and the objective, impartial (sachliche) narrative style is, one can assume deliberately, reminiscent of Alfred Döblin's *Berlin Alexanderplatz*. The structure consisting of a series of short, almost dissected scenes further reinforces the novel's content by becoming itself an example of something wounded, something severed. Visually, this is supported by chapter breaks often consisting of more than three entirely blank pages. It should be conceded, however, that this fact could also be interpreted in a way that would throw suspicion on both the editor and the author. Also taking into consideration the larger font size as well as the remarkably narrow page justification, the book's layout could be read as a not-so-subtle attempt to stretch the book's format to the outermost limits.

Thus, Hettche's latest work might be called controversial in both its format and its content. Instead of telling one story in which the lives of a city and its inhabitants parallel and reflect one another, he brings together two stories. In the first, Hettche successfully recaptures the atmosphere of an epoch-marking event. In the parallel story, he confronts the reader with disturbing pictures of self-estranged individuals in a decadent society who are trying to convince themselves of their own existence by means of ever-increasing forms of physical stimulation - that is, mainly by sex combined with violence. Whereas the city's wound was about to be closed, even if by plastic surgery,

the female protagonist and her many acquaintances of that night carry psychological wounds and scars that were neither caused by the politico-historical circumstances nor, as Hettche suggests, will they be healed in the wake of the events following the night of November 9.

University of North Carolina at Chapel Hill Christoph Prang

UWE KOLBE. *Nicht wirklich platonisch*. Frankfurt: Suhrkamp, 1994. 103 pp. DM 28.00.

The fifth and most recent collection of Uwe Kolbe's poetry, entitled *Nicht wirklich platonisch*, presents itself to the reader unfamiliar with the author's work as the laborious process of one "coming to terms" with oneself and reality. Though not as well known as some of his peers and mentors, most notably Fühmann, Kolbe, born in 1957 East Berlin, dwells on the outskirts of the literary circles. He refrains from an overt political voice, though detected political undercurrents resulted in a publication ban of his poetry in the early 1980's. Kolbe keeps faithful to common themes in his writings, confining the topics of his poetry to the simple and mundane. The object itself is not glorified or "poetized" but rather addressed at the level of "the thing itself." The problematic theme of life, for example, which functions without roots or destinations in Kolbe's philosophy, is by definition an endless journey.

Visually, thematically and stylistically, the poetry encompassed in this latest collection offers few surprises or distractions. It tends, indeed, to adhere to traditional forms from which the author effectively deviates on some occasions. The book is divided into seven sections, each including on the average twelve poems, with two exceptions.

Kolbe advances the predominant theme, around which all others connect to a greater or lesser extent, in the first stanza. The bitter truth of the poem "Kleine Empfängnis" confronts the reader with the issue of physical and mental homelessness: "Einer oder der

anderen Stadt oder / einem oder dem anderen Land zugehören / oder nur oder gerade / dem schlechten Gewissen gehören" (9). These words poignantly enlighten the reader to the author's autobiographical perspective; a dismayed individual who is suddenly expected to integrate an unconnected past as an outsider. Noticable words such as "Ich bin außer Landes" (96), "ortlos" (97), and "nicht heimisch" (9) issue a feeling of impending demise: "Wir sind was dumpf am Stumpfe des Jahrtausends" (19). This is the first line of a poem entitled "Zentralviehhof" in which the author compares the behavior of humans to animals: as cattle driven into the slaughter house, humans surge toward the end with little foresight, a common post World War II analogy. The author's words offer no sign of hope; the fact that the author arranged the poetry into seven sections carries its own symbolic and apocalyptic overtones.

As the previous paragraph hints at the author's critical stand opposite of society, Kolbe effectively conjures up familiar, romanticized notions of home by means of implicit and implied reference to German folksongs, such as in "Daheim 1," included in a section which emphasizes simple life and nature. The concept of "home" has lost functional and aesthetic use in today's dissarayd world and can no longer carry the same connotation for the individual or the society. The idealized image lies deconstructed by the author's ironic depiction of his subject freely detached from any nostalgic longing for home. Certainly, the ambiguities inherent in Kolbe's poetry stem from the physical, mental and psychological constraints set up by a schizophrenic environment.

The author assumes the passive attitude of someone who makes the best of a situation, which is perhaps the manner the author finds fitting for a poet. Kolbe consciously refrains from attaching moral attributes to any subject matter. He prefers, instead, to state things in the objective: the act of living without love is not bad, but just "lieblos" and "Nicht schlimm, ohne Liebe nur" (11). In a principle poem the author elaborates on the frailty of the human condition: "Wen du nicht liebst noch haßt, / den kennst du nicht" (58); or, words reminiscent of the preachings of Elie Wiesel, who condones the greatest of all evils as indifference.

Unable to work out the odds with the environment, the individual stands aloof, canopied under a tent of solitude. The words "Allein sein und deutsch sein / in Rom, ein Krieg in dir selbst" (26) portray the inner multi-layered struggles the individual faces. Noteworthy is the author's interest in Zen, a topic not new to this collection. Based on a conversation with Yang Lian, the six page poem entitled "Schweigen" leaves the reader curious regarding the author's intent. The author works with construed notions of time and numeric and linguistic paradoxes such as the concrete word "Gipsplatte" as an adjective for the abstract concept of "Zukunft" (59).

Kolbe succeeds in creating a strange range of feelings in many domains. There was a time when Germans could take flight from their own country, yet keep their heritage firmly established. This is the reference point from which Kolbe creates the opposite; to live as a foreigner in your own land as a relatively new but widespread phenomenon and hence an argument for the title. In the sixth section of the book, in prose rather than verse, the author makes the comment that "Schriftsteller sein ist Abstand halten, rundrum" (82), which applies to the seemingly objective tone driving Kolbe's voice. His poetry is not of a reconciliatory nature, but on the contrary seems to deepen the abyss. If the poetry lacks passion, the reader may have cleaved onto the author's intent. The emphasis on the individual draws strength for its own sake as it disembodies from the world "nur noch sich und sich gehören, / nirgendwo mehr hin gehn" (98). Thus this collection of poetry is led to its final stanza.

University of Florida

Veronica Freeman

HERMANN LENZ. *Zwei Frauen*. Frankfurt und Leipzig: Insel, 1994. 200 pp. DM 36.00.

In *Zwei Frauen*, the ninth novel in Hermann Lenz's series of autobiographical novels, the reader once again encounters Eugen Rapp, the enigmatic writer and main character from the earlier novels. Here too, the theme of coming to terms with one's personal past dominates

the plot and character development. In *Zwei Frauen*, which is set in the late 1980s, Rapp returns to the place of his childhood, *das Hohenlohische* in northern Württemberg. In the course of this road novel through the past, the reader follows Rapp as he strolls through the villages and wanders in the woods with sunken, inwardly directed eyes and with thoughts that meander from impressions of nature, to thoughts of his wife, to reflections on things past, and to Gertrud and Elsbeth, the two women referred to in the title. On this short vacation in the country, Rapp visits Gertrud whom he has known since childhood and has seen occasionally throughout the years at writers' conferences (Gertrud is a translator). Through her he meets Elsbeth, a high school teacher. The two women are not only represented in Rapp's thoughts, they assume a central role in the text. Indeed, Rapp's character gradually disappears being replaced by chapters devoted to Elsbeth's and Gertrud's lives. The frequent change of perspective that Lenz adeptly creates by varying the narrative perspective between the omniscient third person and a first person stream-of-consciousness for each of the main characters illuminates the numerous ways to confront one's past.

Eugen, Gertrud, and Elsbeth each set out on individual journeys through the countryside. Gertrud goes by car; Eugen and Elsbeth use public transportation. Page after page the reader follows them on their separate travels. They occasionally cross each other's path, but only reluctantly acknowledge each other's presence. Each has his or her own attitudes and approaches to life, but their passion for the past and their restlessness about the future attract and unite these three lonely figures.

Eugen and Elsbeth appreciate and fondly look back on the past. Eugen derives pleasure from taking the local bus to various towns in search of things past. He looks for Johann Präg, the shepherd whose peaceful nature had always impressed him, only to learn that he has died. He is repeatedly drawn to the village cemeteries, where he contemplates the lives of the people whose tombstones he reads. Eugen comments on the hillsides and fields which are in bloom in their early summer splendor and which Lenz describes with extremely close, and at times overzealous, attention to details about vegetation and wild-life.

Lenz best succeeds in evoking a longing for the past through Elsbeth. As she surveys the large new building with concrete balconies, she remembers the town square as it was in her childhood with its chestnut trees and weekly livestock market, where the farmers used to promenade with their horses. She tries to convince herself that this progress is good, but her voice betrays her longing for the past. Elsbeth's nostalgia for the past is coupled with her regrets about it. She reproaches herself for becoming a teacher and not having done something more adventurous with her life. Her greatest excitement comes from reliving an affair she had with a married man. On her day off she nervously returns to the town and inn where they had their secret meetings.

Elsbeth is different from Gertrud in her positive relationship with younger people. She enjoys the respect of her students and of Gertrud's two adult children, Wolfgang and Eva. In seeming contradiction to her impression that she leads a boring life, Elsbeth conceals a package containing illicit drugs for Wolfgang. She unquestioningly accepts her part in this illegal transaction as a natural extension of her role in fostering positive relationships with younger people. Through them Elsbeth gains access to a vicarious world of adventure, a past she never had.

Gertrud is Lenz's most complex and multi-layered character. Instead of trying to relive a past that has irrevocably disappeared or to create a fictional past, like Elsbeth does, Gertrud struggles to obliterate her past. Her active and care-free lifestyle in Stuttgart that she shared with her writer husband has been replaced by what should be a tranquil life in a small house in the country. But her husband died shortly after they moved from the city and this loss consumes her. She is haunted by visions of her deceased husband that appear in the most unexpected of places—in rain puddles and in the roofing on her house. The reader becomes privy to Gertrud's past through her comments about her children, about the eccentric artist Patzek and his female East German companion, and about the businessman with whom she is having her latest in a long line of affairs. But all these current events help in no way to alleviate the memories of her husband that have plagued her for seven years. The novel concludes with Gertrud accepting her son's offer to follow him to New Zealand:

"Adieu und keine Rückkehr" (200). Gertrud flees from her past, leaving everything but two suitcases behind.

Zwei Frauen offers the reader accustomed to the hectic time of the 1990s to reflect on each character's relation to the past and the personal changes each one undergoes in accepting or denying their past. Eugen, Gertrud, and Elsbeth retrace their steps in the idyllic countryside, which itself exudes its own confrontation with the past. They reflect on the castles that have been left as ruins and serve as reminders of the past. They reflect on those that have been renovated and suggest perhaps new ways to deal with the past. In *Verlassene Zimmer* (1966), the first novel in the cycle, Hermann Lenz began Eugen Rapp's journey at the beginning of the twentieth century. In *Zwei Frauen*, Eugen arrives at the end of this century. The narrative which at times painstakingly emulates the slow pace of the countryside gives the reader ample opportunity to contemplate one's own personal history.

Washington University in St. Louis

Jane Sokolosky

MONIKA MARON. *Animal Triste*. Frankfurt: Fischer, 1995. 240 pp. DM 36.00.

Monika Maron's latest novel, *Animal Triste*, serves as an apt canvas on which Maron paints with dexterity and deftness her portrait of psychological obsession and consuming passion. Maron seems to have found her forte here; creating an entangled web of memory and remembrance in the mind of a woman who is only able to define her existence in terms of the one meaningful affair of her life. The book envelopes its reader in an emotional whirlwind; one is swept up, along with the never-named narrator, in a journey of pathetic mania, rationalized dependency and lingering unfulfillment.

Animal Triste is the story of a woman living in East Berlin who, by the late 1980s, finds herself married with a grown daughter. The narrative, as told by the woman herself, is a patchwork of hazy memories; the narrator cannot seem to remember any part of her life with any clarity. She does not quite remember her husband or her

daughter or even in what profession she herself was involved, though she seems to believe it is paleontology. This is just the point; that her life was so meaningless that there was nothing worth remembering. "Ich hätte, wenn ich mich recht entsinne, bis dahin ein ziemlich durchschnittliches Leben geführt" (19). That is, until that fateful day after the fall of the wall, in 1990, when in a museum in Berlin, in the shadow of a Brachiosaurus skeleton, she meets the man destined to shape her destiny. The narrator calls this man Franz, although, since this is a relatively minor detail to her, she is not positive if that is indeed his correct name. What is important is only the passion that is ignited between the two. She remembers her husband must have left her after the affair began and that Franz was himself married at the time, but this does nothing to alter their love. This is all told from the narrator's perspective as she is now - an old woman, holding on to memories. At present, all she has to live for is remembering, which she does sporadically until speaking of what she and Franz experienced.

Their relationship is highly sexual and involved, though he leaves her in the middle of each night to go home to his wife. She is enthralled with him, though she simply does not know why, and her life seems to finally have a purpose; something which to the narrator's mind, her life lacked before the affair. Even the Berlin Wall fell purposefully for the two of them. "Nachträglich scheint es mir, als ergäbe mein ganzes Leben vom Tag meiner Geburt an nur einen Sinn, wenn ich es als ein einziges langes Warten auf Franz verstehe. Manchmal glaube ich sogar, daß auch die Mauer in Berlin nur eingerissen wurde, damit Franz mich endlich finden konnte" (51). Yes, Franz finds her, but Franz is, in reality, immaterial to the narrator except for the fact that he provides her with someone tangible on whom to obsess and with whom to experience desire. Hers is a completely selfish journey and she concerns herself only with her own emotions and her own insatiable emotional appetite, though she blames all of this on Franz. "Ich dachte den Namen Franz vor mich hin wie andere den Namen Gottes; für Glück, Unglück, Erlösung hatte ich nur noch dieses eine Wort: Franz. So ist es bis heute geblieben" (149). Though she emphatically proclaims she was not looking for a "Franz" in her life, or even expecting one, it is clear that this is simply not the case. She was

indeed searching for an erotic love to give her life some meaning and some tangibility.

The narrative is interspersed with scattered fragmented memories of her childhood and youth. Her father came back from the war, but she never believes he was indeed her father. She sees women around her clamoring for attention from the men they so greatly outnumber and she becomes sickened by femininity and women's bodies, including her own. She is determined to hide the femininity of her body as she matures, wearing men's sweaters and starving herself, as to stave off her feminine maturity, which she observes to be something twisted and used for personal gain. "Ich ekelte mich vor Weiberfleisch, auch vor meinem eigenen" (74). The exception is when she is with Franz. Then everything in her world changes, becoming less fragmentary but remaining just as insecure: "Für mich ist die Zeit mit Franz eine zeitlose, durch kein Zählwerk geordnete Zeit geblieben, in der ich mich seitdem befinde wie im luftigen Innern einer Kugel" (126). Emotional stability still alludes her.

Her ability to remain satisfied possessing Franz on a transitory basis begins to wane for the narrator when she begins to covet his sexual relationship with his wife. It is no longer enough for her, after some years, to share Franz (keeping in mind that the use of time as a reliable indicator is lost in her narrative, as it is secondary to this passionate love which is the only thing that has true meaning, any claims by the narrator with regards to time cannot be taken seriously). This calls into question whether or not the experience of erotic love is truly paramount for her, for if it were, she would feel no jealousy for anything else when it comes to Franz. She does indeed become slowly obsessed with Franz's wife and their relationship, even stalking them over the phone during a trip to Hadrian's Wall. The obsession culminates with the narrator finding her way to Franz's apartment and confronting the wife with the disclosure of their affair. This does nothing to sate the narrator's thirst for wholeness and, inevitably, Franz leaves the narrator for good. She reveals the following about Franz: "Er könne seine Ehefrau nicht verlassen, weil sie so wenig für ein Unglück trainiert sei" (97).

Once Franz is gone, the narrator (she states that it has been many years now, as she is at present ninety or one hundred years old) spends her life remembering this time of love and passion. She has

nothing else to live for and nothing else to remember. She has cut off all relations with people, outside of her bank where she occasionally goes to withdraw money. This affair has justified her life, and since it has ended she need not live for anything or anyone else, and her life is again meaningless.

Monika Maron's declaration of love and remembrance is a haunting but beguiling one. The narrator forces us to consider what exactly is human rather than animal in our relationships - why indeed was it not enough for her to possess Franz sexually? This fact in itself differentiates us from the rest of the animal kingdom. It sets the narrator apart but at the same time causes her great psychological distress. It is the age-old paradox of fulfillment in love that Maron tackles here, and she does it with great skill and perceptiveness.

University of Cincinnati

Tonya M. Hampton

GERHARD RUDOLF SCHADE. Ed. Richard E. Schade. *Verse eines Amerika-Deutschen: The German and English Poetry of Gerhard Rudolf Schade*. New York: Peter Lang, 1996. 188 pp. \$52.95.

The New German-American Studies series has published a volume of poetry by Gerhard Rudolf Schade (1906 to present) that provides a unique insight into the experiences of a German immigrant in the United States.

Verse eines Amerika-Deutschen is a collection of poems and other writings of the German-American poet and New Hampshire schoolteacher, who came to the United States from Silesia in 1926. The poems, which Schade produced hectographically earlier in his life, include the 1936 collection "Verse eines Amerika-Deutschen," followed by "Gedichte von Gerhard Schade (1945)" and then "Vierte Folge (1957-1960)." (A third volume of poetry was apparently not collected). The last sequence of poetry, "Die Neue Heimat," is a collection of poetry in English and German with America as subject in

chronological order. This, in turn, is divided into the subjects, "New Hampshire," "Amerika," "Europa und die alte Heimat," "Personen," and "Betrachtungen."

The poetry is followed by prose writings. These include "Haltet an eurer Muttersprache fest!" a call for German immigrants to practice their native tongue, published in 1931 in the New York German-language newspaper *Staatszeitung*; a portion of a play written in verse (in English); and an essay, "Germans and their Descendants in the Manchester, New Hampshire Area." The book also includes a note from the author and an introduction by Schade's son, Richard E. Schade, a professor of German at the University of Cincinnati, who edited the volume.

Schade's poetry spans a varied range of styles from the 1920s to the 1980s, borrowing heavily from the forms of his favorite German and American authors, past and contemporary. In "Verse eines Amerika-Deutschen" we see a mimicking of the *Empfindsamkeit* and *Sturm und Drang* poetry of Klopstock and Goethe. Indeed the first poem in the sequence is a variation on Goethe's "Mignons Lied." In the same collection is "Vergänglichkeit," a poem that proceeds from symbolist poet Stephan George's "Komm in den totgesagten park und schau." There are odes to Wagner and Goethe, as well as a poem written in English, "First Impression of New York in 1926."

The second sequence, "Gedichte von Gerhard Schade, Zweite Folge," was first collected in 1945 when the author lived in Concord, N.H. This collection is devoid of much of the elevated and archaic language we see much of in "Verse." The language is more sparse, more simplistic, although the author stays true to traditional forms of rhyme and meter. This holds true for the "Vierte Folge," poems written from 1957 to 1960, which includes several more poems in English than before. In "Die Neue Heimat" Schade's poetry owes particular thanks to U.S. poets Carl Sandburg (1878-1967) and Robert Frost (1874-1963). As Richard Erich Schade writes in the book's introduction, "[G.R. Schade's] Gedichte sind deutlich an Stefan George, an Nietzsche und Rilke, an Hofmannsthal, an Expressionisten und Romantikern, an Carl Sandburg und Robert Frost geschult" (xv).

More interesting to this reviewer than matters of borrowed formal attributes, however, is the content of Schade's poetry. His primary themes are his experiences as a German immigrant to the United

States and his impressions of his new homeland, both of the New England where he still resides and of other locales to which he traveled, including Canada and Mexico.

Schade, born in the Kurort Bad Charlottenbrunn in Silesia, succumbed to the *Wanderlust* of the Youth Movement in the early part of the century and left for America following completion of the Abitur in 1926. In 1933, he married Louise Wilhemine Grass, a woman from an immigrant family of German heritage in New York. Schade studied Romance languages at Columbia University, earning a master's degree in 1932 and writing a thesis, "Nietzsche as a Critic of French Literature."

This highly interesting life has spawned poems such as "Deutsche Einwanderer 1963," in which the author contrasts the German immigrants of the 1960s — with their "Kleidung[en] vom besten Schnitt" and their "Koffer von Qualität" — to those of earlier migrations, who wore "Kopftücher" and carried "Säcken/über der Schulter" (xvi). But the collections include many remembrances and thoughts on Schade's Silesian homeland and on Germany in general. There are also poems that investigate historical topics (Europe and revolutionary America, for example) and plenty of observations of nature, such as the *Dinggedicht* on a birch tree, "Die Birke."

University of North Carolina at Chapel Hill

David H. Bryan

BERNHARD SCHLINK. *Der Vorleser*. Zürich: Diogenes, 1995. 207 S. DM 34,00.

Am Anfang des Romans *Der Vorleser* steht eine - fast - gewöhnliche Romanze: Der fünfzehnjährige Michael Berg verliebt sich in Hanna, eine Frau von Mitte dreißig, die bei der Straßenbahn arbeitet. Als Hanna das Werben des Jungen erhört, hält er die Beziehung - Hanna ist die erste Frau, die er begehrt - wegen des Altersunterschieds vor seinen Eltern und Freunden geheim. Im Lauf ihres Verhältnisses wird

zum Ritual, was Hanna bereits früh von Michael verlangt hat: Vor jedem Liebesakt muß er ihr aus Romanen, Theaterstücken oder Erzählungen vorlesen.

Mit der Zeit muß Michael erkennen, daß die isoliert lebende Hanna nicht nur eine gute Liebhaberin und ZuhörerIn ist, sondern auch ein äußerst nervöser, reizbarer und zu Gewalttätigkeit neigender Mensch. Während eines gemeinsamen Ausflugs schlägt sie Michael mit ihrem Gürtel, da sie den von ihm geschriebenen Zettel, daß er gleich zurückkommen werde, nicht "finden" konnte - Hanna dachte, Michael habe sie allein gelassen. Allein jedoch ist einige Zeit später Michael: Ohne eine Nachricht zu hinterlassen, ist Hanna urplötzlich verschwunden, nachdem es tagelang ausgesehen hatte, als würde sie unter einem gewaltigen Druck stehen.

Jahre später, Michael ist inzwischen Jurastudent, sieht er Hanna wieder - als Angeklagte im Gerichtssaal! Als Michael erfährt, wessen Hanna beschuldigt wird, erleidet er einen Schock. Er, der Hanna nie vergessen konnte, wird mit der Ungeheuerlichkeit konfrontiert, daß er als junger Mann der Liebhaber einer Verbrecherin gewesen ist: Hanna hat während der Zeit des Nationalsozialismus als KZ-Aufseherin "gearbeitet." Unvermittelt sieht sich Michael ganz persönlich mit einer Epoche konfrontiert, deren Verbrechen er bislang zwar interessiert - er möchte die Geschichte "aufarbeiten" - aber auch in distanzierter Haltung gegenübergestanden hatte. Nun ist es die einstige Geliebte, die diese Verbrechen personifiziert.

Im Verlauf der Gerichtsverhandlung - Hanna ist die einzige der Angeklagten, die nicht versucht, sich von aller Schuld freizusprechen - vermeidet es Michael, mit ihr Kontakt aufzunehmen. Durch ihr seltsames Verhalten vor Gericht erkennt Michael schließlich Hannas panisch gehütetes Geheimnis: Sie ist Analphabetin. Als solche konnte sie Michaels Zettel natürlich nicht lesen (und ließ ihn deshalb verschwinden), als solche wollte sie bei der Straßenbahn nicht in die ihr angebotene "Schreibposition" geraten (deshalb ihre überstürzte Flucht), als solche konnte sie den sie am schwersten belastenden Bericht (andere Verbrechen bleiben freilich bestehen) gar nicht verfaßt haben. Nach langem inneren Ringen beschließt Michael, sein Wissen um Hannas Analphabetismus nicht öffentlich preiszugeben. Hanna wird zu einer lebenslangen Haftstrafe verurteilt.

Der Vorleser bezieht seine Intensität aus überraschenden Wendungen und Michaels Gewissenskonflikt: Eigentlich möchte der

Vorleser sich unvoreingenommen mit der Geschichte des Dritten Reiches auseinandersetzen, was ihm seine frühere Beziehung zu Hanna aber unmöglich macht. Über die Gefängnisleitung nimmt Michael erneut Kontakt zu Hanna auf und wird - auf eine etwas andere Art - erneut zu ihrem Vorleser.

Bernhard Schlink, geboren 1944 und damit altersmäßig der Generation der 68er zuzurechnen, ist mit seinem in Deutschland kontrovers diskutierten Buch ein enorm spannender und - der düsteren Thematik zum Trotz - unterhaltsamer Zeit-Roman gelungen. Darüberhinaus thematisiert er das Motiv der Schuld aus ungewöhnlicher Perspektive. (Wie reagiert man, wenn man nicht mit abstrakten Zahlen, sondern mit ganz persönlicher Schuld konfrontiert wird?). *Der Vorleser* verdeutlicht, in welchem starken Maß deutsche Gegenwart noch immer von der Vergangenheit mitbestimmt wird.

Ludwig-Maximilians-Universität
München

Alexander Gross

CHRISTA WOLF. *Medea - Stimmen*. München: Luchterhand, 1996. 236 S. DM 36,00.

Medea ist keine Kindsmörderin. Sie ist eine verkannte Heilerin und strebt stärker dem Humanitätsideal zu als sonst eine literarische Figur. Medea wurde fälschlicherweise von Euripides, Ovid, Seneca, Corneille, Grillparzer, Hans Henny Jahn, Jean Anouilh und Heiner Müller in ihren Theaterstücken und von Cherubini in seiner Oper als Rächerin beschrieben, die ihre Söhne erschlägt. Diese Sichtweise ist ein Versehen der Menschheitsgeschichte. Viele Intrigen und politische Machtkämpfe führten dazu, daß die Nachwelt im Glauben lebt, Medea habe Unrecht getan. Christa Wolf stellt diesen Irrtum klar. Sie beschreibt, aus welchen Gründen heraus Menschen sich von Medea ein falsches Bild machten.

Der Mythologie nach soll Medea, die Tochter von König Aietes von Kolchis und Priesterin der Hekate, dem Anführer der Argonauten, Jason, gegen den Willen ihres Vaters verholten haben,

das Goldene Vlies zu erlangen. Dann soll sie auf ihrer Flucht mit Jason nach Korinth ihren Bruder getötet haben, um die Verfolger abzulenken. Nach Jahren glücklicher Ehe habe Jason die Tochter des korinthischen Königs Kreons, Glauke, zur Frau begehrt und Medea mitsamt ihren zwei Söhnen verstoßen. Medea habe schreckliche Rache genommen, indem sie Glauke und ihren Vater, König Kreon, durch ein vergiftetes Kleid tötete und anschließend ihre und Jasons Kinder ermordete. Mit Hilfe eines von Drachen gezogenen Wagens soll Medea durch die Lüfte entschwunden sein.

Laut Christa Wolf ist dies eine recht unglaubwürdige Geschichte. Wie Wolf schon durch ihre *Kassandra*-Bearbeitung und Neuinterpretation bewies, versteht sie es auch bei der *Medea*-Gestalt den LeserInnen eine verständlichere Version zu erstellen. Sie schreibt kein Theaterstück sondern einen Roman, indem sie verschiedene "Stimmen" sprechen läßt. Die Geschehnisse werden von sechs Beteiligten aus unterschiedlichen Perspektiven beschrieben. Medeas Stimme bildet den Anfang und das Ende des Romans.

Wolf verarbeitet alle von Seiten der mythologischen Geschichte hängen gelassenen Fäden. Sie versteht es wie keine Andere die machtpolitischen Hintergründe in der kolchischen und korinthischen Gesellschaft aufzudecken, die zum Verständnis einer Kindsmörderinnen-Geschichte notwendig sind. In einer kurzen Einführung beschreibt Wolf ihre Intention, Medea aus dem "Dunkel der Verkennung" (10) befreien zu wollen. Medea wurde verkannt, weil sie ihrer Zeit voraus war. Niemand hatte die menschliche Größe, sie zu verstehen, weil sie eine "wilde Frau" (10) war. Die Menschen der damaligen Gesellschaften waren nicht in der Lage, eine solche Frau zu verstehen. Die Frage ist, ob Medea wohl in die heutige oder eine andere Zeit passen würde, oder ob die Menschen noch immer kein Einsehen haben und lieber Lügen glauben wollen, als ihre Schwächen einzusehen und daraus zu lernen. Oft ist es für uns Menschen einfacher, die Lüge als die Wahrheit zu ertragen. Die Parallele zu Christa Wolfs Leben wird deutlich. KritikerInnen werfen ihr vor, daß Wolf versuche, sich durch dieses Buch zu rechtfertigen, indem sie sich durch die *Medea*-Figur selbst eine Statue setze und als Unschuldige, von allen Verkannte, darstelle.

Wolfs *Medea* flieht vor ihrem machthungrigen Vater, der ihren Bruder aus Angst um seine Stellung töten läßt, mit Jason und dem

Goldenen Vlies nach Korinth. Dort wendet sie entgegen der Interessen der dortigen Regierung eine Hungersnot ab. Sie lehrt die Korinther, daß das Essen von Wildpflanzen und Pferdefleisch nicht giftig ist. Sie versucht zu helfen, wo sie nur kann. Medea ist eingeweiht in die Lehre und Anwendung von Naturheilmitteln. Sie braut heilende Kräutertränke aus Pflanzen zusammen. Von seiten der Regierung wird ihr Zauberei vorgeworfen. Viele nennen sie zu diesem Zeitpunkt schon eine Hexe. Sie ist selbstbewußt und hat in den Augen der Korinther ein herausforderndes, vorlautes Wesen. Das ist der immer wiederkehrende Kritikpunkt.

Eines Tages folgt Medea nach einem Fest der traurigen, von ihrem Ehemann entfremdeten und von der Welt abgewendet lebenden Königin Idya. Medea entdeckt in einer Höhle das lang gehütete Geheimnis von Korinth: Die Königstochter Iphinoe wurde ähnlich wie Medeas Bruder von ihrem Vater aus der Angst heraus umgebracht, man könne sie vor seinem Tod auf den Thron setzen. Die offizielle Version lautete, daß Iphinoe von einem reichen, weit entfernt lebenden Prinzen entführt worden sei und glücklich mit ihm in seinem Reich lebe.

Die Regierung hört von Medeas Entdeckung. Diese Frau wird für die korinthischen Machthaber immer gefährlicher, und dennoch läßt sie sich nicht einschüchtern. Das Gerücht wird in Umlauf gebracht, daß sie ihren Bruder ermordet habe. Sie paßt sich als Fremde nicht den Bräuchen der Korinther an, die ihr Verhalten unverschämt finden. Beispielsweise trägt sie nicht wie korinthische, verheiratete Frauen ihre Haare hochgesteckt und läßt nicht die Männer für sie sprechen, wie es Brauch in Korinth ist. In Kolchis war es auch Sitte, daß die Frauen Astronomie betreiben, woran sie in Korinth nicht teilnehmen darf. Selbst einige ihrer eigenen Landsleute wenden sich von ihr ab, weil sie mit Neid erfüllt sind.

Zu Anfang ihres Aufenthalts in Korinth pflegt Medea die Schwester von Iphinoe, die Königstochter Glauke. Diese leidet an einer Art Fallsucht, die durch die Behandlung der ansässigen Ärzte verschlimmert wird. Medea weiß, wie sie Glauke mit Massagen, Meerbädern und therapeutischer Behandlung die Angst vor Anfällen nehmen und deren Selbstvertrauen steigern kann. Medeas Errungenschaften werden aber von den korinthischen Ärzten zunichte gemacht, weil diese ihr aus Eigennutz keine Anerkennung zollen

wollen. Außerdem ist das Aufrechterhalten von Glaukes kränklichem Zustand im Interesse ihres Vaters, König Kreon, der keine Nachfolgerin auf seinem Platz sehen will. Erst etwas später wird deutlich, daß Glauke ein traumatisches Kindheitserlebnis verdrängt, das der Heilung ihrer Krankheit hinderlich ist. Sie hatte gesehen, wie ihre Schwester zum Opferaltar geführt wurde und wie ihre Mutter, die seit demselben Tag Glauke nie wieder berührte, sich die Kehle aus dem Hals schrie und die Haare büschelweise vom Kopf riß.

Nach einem Erdbeben in Korinth werden die Leichen in den ärmeren Teilen der Stadt nicht ordnungsgemäß von der Regierung entfernt. Die Pest hält Einzug in die Stadt, und Medea wird zum Sündenbock gemacht. Etwas später geraten die Korinther in Panik, weil sie glauben, Medea habe die Stadt verwünscht und das Verschwinden des Mondes kündige das Ende der Welt an. Das Aufkommen der Mondfinsternis wird durch die Astronomen unter Androhung der Todesstrafe dem Volke vorenthalten. Sie wollen die Volksverhetzung gegen Medea schüren. Damit ist es noch nicht genug. Die aus dem Palast verbannte Medea geht eines Tages zum korinthischen Fest der Artemis, bei dem es zu Unruhen kommt. Das Volk fordert ein Menschenopfer und greift sich einen Gefangenen, der geopfert wird. Bei einem kolchischen Fest wird einem Korinther von kolchischen Frauen das Geschlecht abgeschnitten, wofür Medea, die ihn verbindet und vor dem Verbluten rettet, verantwortlich gemacht wird.

In einer Gerichtsverhandlung wird Medea auf Grund von Verleumdungen für schuldig befunden und aus der Stadt verbannt, was einem Todesurteil gleichkommt. Medea darf ihre Kinder nicht mitnehmen. Jason setzt sich nicht für Medea ein, sondern will auf der Machtwelle mitreiten und soll auf Wunsch des Königs dessen Tochter Glauke heiraten. Diese stürzt sich aber am Tage von Medeas Verbannung in einen Brunnen und begeht Selbstmord. Offiziell heißt es, daß Glauke von Medea ein vergiftetes Kleid erhalten habe und dadurch getötet wurde. Eine Menge aufgebrachter Korinther greift sich nach Medeas Verbannung deren beiden Söhne und steinigt sie.

Die meisten Kolcher werden in Korinth verfolgt und ermordet. Medea entkommt ihren Verfolgern, die ihr außerhalb der Stadt nachstellen. Sie flieht mit einigen anderen Frauen in die Berge, wo sie sich in Höhlen verstecken. Medea ist ausgebrannt und kann nicht

glauben, daß der Mord an ihren Söhnen ihr angehängt werden soll: "Sie sorgen dafür, daß auch die Späteren mich Kindsmörderin nennen sollen" (236). Durch die feministische Neubearbeitung der Medea-Gestalt hat Wolf altbekannte, überlieferte Traditionen berührt und gezeigt, wie einfach es ist umzudenken, wenn man nur den Mut dazu hat.

Man kann diesen Roman als Auseinandersetzung mit der innerdeutschen Ost-West-Problematik lesen. Die Neuen Länder wären identisch mit Kolchis, aus dem Medea vor Vater Aietes = Honecker flieht, aber auch in Korinth/Westdeutschland wird ihr das Leben von König Kreon = Helmut Kohl oder Reich-Ranicki und Anderen zum Alptraum gemacht. In Kolchis sind die Paläste aus Holz, während man in Korinth darüber lacht, wo der Wert eines Menschen nach dessen Vermögen, dem Besitz von Gold, gemessen wird. In Kolchis gab es noch den Traum, daß alle Menschen gleich viel Besitz haben. In Korinth regierte schon immer die Gier. Dabei handelt es sich aber um eine vereinfachte Gleichsetzung. Es gibt auch die Möglichkeit, in Kolchis die Türkei oder andere Länder zu sehen, deren Asylsuchende im Westen keine gerechte Aufnahme finden. Wolf hat wieder einmal ein sehr intensives Buch geschrieben, nach dessen Lektüre man noch lange von der Hauptfigur und ihren Ideen gefesselt ist. Medeas Vorstellungen vom Zusammenleben der Menschen beschreiben eine erstrebenswerte Utopie. Ob diese Utopie jemals Realität werden kann, liegt ganz allein an uns und unserem Willen, uns nicht mit falschen Erklärungen der Machthabenden abfinden zu lassen.

University of Cincinnati

Britta Kallin

