



CHRISTOPH W. BAUER. *Wege verzweigt. Gedichte*. Innsbruck: Haymon, 1999. 112 S. DM 27,00.

Christoph W. Bauer entschied sich, seinem ersten Lyrikband die Form eines Filmszenarios zu verleihen. Das erste Gedicht heißt „vorspann“ und führt den Leser in die Welt des Autors hinein, „wie man sie aus filmen kennt“ (5). Das letzte Gedicht, „abspann,“ ist die Abschiedsszene des Lyrikers, der aus seiner Welt weggehen zu wollen scheint, „ohne einen blick zurück“ (109). Was dazwischen steht, sind fünf Gedichtzyklen: STUMMZONEN, REICHLICH SONNE TIEFBLAU, WEGE VERZWEIGT, BAJAZZO'S RACHE, IM SCHATTEN DES MÖRDERS. Schon ihren Titeln ist eine gewisse Krisenstimmung zu entnehmen, die in den Rahmengedichten als eine Überwältigung durch den Film, die Sprache und den Zwiespalt der Welt angedeutet wird.

Jeder der Zyklen wiederholt die äußere Struktur des Bandes: jeder hat seinen Vor- und Abspann. In STUMMZONEN sind es „(intro)“ und „*da capo al fine*,“ in REICHLICH SONNE TIEFBLAU dem Thema entsprechend, „morgens daheim“ und „abends daheim,“ in IM SCHATTEN DES MÖRDERS, hollywoodmäßig, „load the gun“ und „happy end.“ Bauer experimentiert mit der Sprache und der Schrift bzw. der Gedichtsausführung: italienische und englische Einschübe, plötzliche Kursive und, anstatt der geläufigen Konjunktionen &-Zeichen, stehen die Titel der Gedichte oft in Klammern und nicht vor, sondern nach dem Gedicht. Doch das alles sind keine freiwilligen Experimente, wie die Entscheidung, das Ganze als einen Film darzustellen. Die Welt Bauers fällt zusammen, und der letzte Versuch, sie festzuhalten, ist, ihr eine geschlossene und überschaubare Form zu geben, wo es einen Anfang und ein Ende gibt, wie in einem Film. Doch in jedem Zyklus tauchen die obenerwähnten Krisen-Motive wieder auf. Jedes Kapitel ist der Kampf zwischen Form und Inhalt, Struktur und Zusammenbruch, Realität und ihrer Abbildung.

In STUMMZONEN sind die Gedichte teilweise numeriert („1 *portrait*,“ „2 *autodidakt*,“ „3 *ins zerfurchte gegenüber*,“ „4 *körper rundwärts*“), teilweise typologisiert („stummzonen,“ „stummzonen II,“ „stummzonen III,“ „intermezzo,“ „intermezzo2,“ „intermezzo3“). Inhaltlich scheint der Zyklus eine Liebesgeschichte zu sein: „die frau von nebenan“ (17), „summer in the city“ (20), „blind date“ (24). Doch die Hauptmotive sind die existenzielle Zerrissenheit: „*wo durch ihr lächeln ein riss geht*“ (11) und die

Sprachkrise, die mehrmals thematisiert wird. Der lyrische Erzähler unterstreicht seine Unfreiheit von der Sprache, „der wir zufällig hineingeboren und in der die spielregeln längst ausgegeben“ (15) sind. Er beklagt die Unmöglichkeit einer Flucht aus der Sprache: „den kopf aus der sprache zu ziehen ist was *ich* nicht mehr kann“ und ist sich dagegen der Möglichkeit bewußt „doch noch zu ersticken an einem eigenen wort“ (23). Das ist eine ziemlich verzweifelte Situation, wenn man bedenkt, daß das Gedicht, ein Sprachprodukt sozusagen, am Ende des Zyklus doch als die einzige Rettung postuliert wird (29).

Der Versuch, sich mit dem Begriff *Heimat* in der nächsten Szene seines „lyrischen Films“ (siehe Umschlag) auseinanderzusetzen, mündet in die Vertiefung der existenziellen Krise und setzt das Thema eines Risses fort. Hinter den fast kitschigen Heimatlandschaften „zwischen friedhof und wirtshaus / die kirche auf dem berg“ (32) steckt die Realität einer unvermeidlichen Katastrophe, die in Form von einem gewaltigen Autounfall („im umkreis“ 37) einen Riss durch die Landschaft zieht. Die Heimat erscheint am Ende nicht nur als eine gewalttätige Stummzone: „ich hab das schweigen nie gelernt und doch / in diesem land die sprache verloren“ (42), sondern als eine vollkommen entfremdete Instanz: „heimat ist an worte verpfändet / die mir fremd geblieben“ (44).

Das nächste, zentrale Stück heißt wie das ganze Buch *WEGE VERZWEIGT*, enthält das gleichbetitelt Gedicht und schafft den Einblick in das gesamte Konzept des Werks. Die apokalyptische Stimmung findet sich auch hier. Der lyrische Held sieht sich am Ende seiner langen Reise „auf schnur / geraden strasse die sich hinter *seinem* / rücken in gegangene wege verzweigt“ (51). Offensichtlich führt die schnurgerade Straße in den Tod bzw. in einen Absturz, wie es im den Zyklus abschließenden Gedicht „ikarus/variation 98“ steht (69). Die ziemlich eindeutige Selbstidentifikation des Autors mit dem abgestürzten Rebellen liest sich wie eine Angstphantasie und verstärkt das allgemeine Bild des gescheiterten Daseins.

Auch in der Liebe findet man keine Rettung, worüber der Zyklus *BAJAZZO'S RACHE*, die ultramoderne Variation von Leonkavallos *Pagliacci*, berichtet. Bajazzo kämpft dafür, im Namen der Liebe die Larve seines Kostüms loswerden (73, 84) und seine Identität finden zu können (80). Seine Ideale werden aber durch das Bild eines mechanischen, anspruchslosen Liebesaktes verspottet: „wenn du meiner über / drüssig bist dann sei / ungeniert liebste & zieh / einfach den stecker mir raus“ („scherzo5“), (76).

Als Geisel des Kinematographischen zeigt sich der Dichter im Laufe des ganzen Buches. Er beruft sich auf Filme nicht als eine Abbildung der Realität, sondern als eine „Primärwirklichkeit“, aus der er seine Bilder schöpft und die er die „gangbarste alternative“ nennt (5, 19, 23, 36, 65). Im letzten Zyklus seines Buches erreicht die Herrschaft des Filmes bzw. der Filmklischees ihren Höhepunkt. Die Überschriften der Gedichte parodieren die Entwicklung des primitivsten Szenarios: „load the gun,“ „crossover,“ „standby,“ „pull the trigger,“ „happy end.“ Aber hinter diesen und anderen Titeln steckt die Erkenntnis der verhängnisvollen Komplexität des Seins. Das Leben läßt sich nur scheinbar so einfach zu einem Western mit Happy End schematisieren. Die Unruhe der zerrissenen Welt kommt unter anderem in „bericht“ zum Ausdruck, einem Gedicht über eine Frau, die sich und ihre Kinder nach einem „sorgenlosen“ Einkaufstag erschießt (94).

Das allerletzte Gedicht der Sammlung, „abspann,“ rekapituliert die vom Autor neben dem Filmischen durch das Buch gezogene Erkenntnis der Schwierigkeit, diese zwiespältige Welt in Worte zu fassen. Einerseits ist man nach der Bekanntschaft mit *WEGE VERZWEIGT* von dem starken Bezug des Autors zu Wort und seiner Ausdruckskraft überzeugt. Die Anspielung auf Bachmann: „Undine ging / und ist gegangen“ und Parallelisierung mit dem lyrischen Erzähler: „und gehst / rasch aus dir fort“ (109) lassen aber den Leser andererseits in bezug auf die weiteren lyrischen Projekte des Autors etwas verunsichert, denn Bachmann hat ja nun einmal aufgehört, Gedichte zu schreiben.

Zhenja Iosilevich  
Ohio State University

---

MICHAEL BRAUN. *Jericho oder Das feine Gesicht des Himmels*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1997. 272 pp. DM 20.00.

Journalist Michael Braun's debut novel is breathtakingly bad, offering its readers not only improbable and unsympathetic characters, but also highly problematic representations of race and nationality. Set immediately after German reunification, *Jericho* takes place almost entirely at Oxford University, where the gay German protagonist and narrator, Benjamin, is a stu-

dent. Aside from his ex-lover, his supportive mother, and minor characters living back in Berlin, Benjamin is the only German in a cast of international characters studying at Oxford. When the British confront him with anti-German prejudice, Benjamin reveals that he is the son of a NATO army engineer and Oxford alumnus, who fell in the line of duty as the only German to take part in the Falkland Island war. Braun uses the same strategy with homophobia, having British students harass Benjamin, the gay German-as-victim. While the jacket description suggests that the novel depicts Benjamin's coming of age and concomitant loss of innocence on the way to graduation, the point of the narrative is in fact to confirm Benjamin's (and the reader's) pride in his German identity, usually via contrast with other nationalities and ethnicities.

Benjamin begins a romantic relationship with Alfred, a native of the Bahamas. Alfred is as well-developed a character as we can find in the novel, a bourgeois student at the polytechnic institute. However, the character—the only black character in the text—is still problematically exoticized by the narrative. Benjamin dwells on Alfred's natural physical beauty, pleased that Alfred is unaware of it; the text thus portrays Alfred as a creature of childlike innocence, recalling both Kleist's *Über das Marionettentheater* and racist discourses equating Africans with children. Alfred's grasp of politics is also implied to be weak, as he declares to Benjamin that he would never visit Germany for fear of racist violence. Benjamin thinks, dismissively, "Was ist die Meinung eines Berliners wert, wenn sie der Ansicht eines Farbigen über Rassismus in Deutschland widerspricht?" (67). Alfred describes his island home as beautiful and "vollkommen ungefährlich," foreshadowing his untimely death, represented in graphic and gory detail. After Benjamin has a one night stand with another student (an Italian), Alfred dumps him and begins sleeping with Joshua, an exchange student from Mississippi. One night, after Alfred and Joshua become overly intoxicated, Alfred attempts to assume the bottom position in anal sex, with disastrous consequences: "Blut. Überall Blut [. . .]. Es sah aus, als hätte Josh ihm ein Gewehr in den Hintern gesteckt und abgedrückt" (254). Alfred dies in the hospital soon thereafter, because, as we learn for the first time, he is a hemophiliac. In this disturbing vignette we find a veritable palimpsest of AIDS iconography: Alfred is a gay, black, Caribbean hemophiliac killed by anal sex. However, here HIV is replaced by the American penis—the "gun"—as the killer that enters through the rectum. The symbolism coding America as the true threat to the black man is

reinforced by several references in the text to the film *Mississippi Burning*, which they watch, the narrative emphasizes, on a *black and white* television.

For all its opportunistic use of race, it is important to note that the novel is apparently conceived as anti-racist critique, both through its condemnation of other nations' racism and through fleeting moments of irony. (Braun's biographical sketch on the book jacket also emphasizes his putative *philosemitic* credentials by referring to his experience as a grapefruit picker on an Israeli kibbutz.) While in bed with Alfred, Benjamin thinks of their relationship in literary terms: "Und nun lag Alfreds Kopf auf meinem Arm—mein Hans Hansen war ein Neger" (154). Braun's allusion to the inter-ethnic homoeroticism of Thomas Mann's *Tonio Kröger* continues: "Vor hundert Jahren waren es die blauäugigen Nordländer, die braunäugigen Südländern die Gefühle verwirrten, *fatal attractions* der Gegensätze. Heute ziehen Schwarz und Weiß sich an, der Boris-Becker-Effekt" (154). Braun's substitution of media icon Becker for Thomas Mann suggests that the new interracial erotics are perhaps more a matter of fashion than genuine cultural change. Benjamin's friends use the term "Benetton-Sex" to describe his relationship with Alfred, alluding to Benetton's famous and controversial "multicultural" advertising campaigns. Alfred gives Benjamin a sweater from Benetton emblazoned with the company's slogan, "love sees no color." The sweater and its slogan appear once more, after Alfred's death, undermining the putative utopian moment of Benetton's advertising. Braun thus seems to critique the facile and banal commodity anti-racism of the "united colors of Benetton," but offers nothing as an alternative. This ambiguity points to a textual ambivalence that allows Braun to indulge in racism while issuing anti-racist critique. The novel ultimately resorts to the same critically indeterminate shock tactics used in Benetton's own controversial advertising, killing off its black character in a gruesome manner to facilitate the rehabilitation of post-unification German national identity.

Christopher Clark  
Cornell University

VOLKER BRAUN. *Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erst einmal am Ende. Äußerungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998. 180 S. DM 16,80.

Volker Braun, Lyriker, Essayist, Prosaautor, Dramatiker und Büchner-Preisträger 2000, ist einer der herausragenden Vertreter der Literatur der ehemaligen DDR. Als Befürworter des Sozialismus kehrte Braun der DDR nie den Rücken zu, übte aber offen scharfe Kritik, da das System seinem Ideal nicht entsprach. Die Wende, so schien ihm zunächst, würde neue Möglichkeiten für neue Formen eröffnen. Durch den tatsächlichen Verlauf und die Folgen der Wende um seine Hoffnungen betrogen, schlägt seine von sozialistischem Pathos geprägte Dichtung zunehmend in eine von tiefer Enttäuschung gezeichnete Form über.

Das Büchlein *Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erst einmal am Ende. Äußerungen* ist eine Sammlung von Texten, Äußerungen und Interviews aus der Zeit der unmittelbaren Wende bis zur Gegenwart des Jahres 1998. Obwohl vieles bereits in anderen Zusammenhängen oder selbständig veröffentlicht worden war, werden doch erst durch die chronologische Übersichtlichkeit der Zusammenfassung die gedanklichen Konzentrationspunkte Brauns und ihre Verwebung mit politischen Veränderungen erkennbar. Trotz seiner Trauer um den Zusammenbruch des DDR-Sozialismus, keimt zuversichtlich neue Hoffnung in Brauns Texten. Aus den Trümmern seiner Heimat schöpft er neue Kraft für neue Gedanken: „Wir aber Philosoph, gehn auf das Feld der Niederlage, wo unser Brot wächst“ (163).

Sein Traum ist der von einem gänzlich neuen Weg für Ost und West. Begierig beschäftigt er sich mit dem entstehenden Deutschland, einem „demokratischen Bund deutscher Länder“ (55). Sich gewiss, daß hier etwas von Grund auf Neues entsteht, formuliert er seine Vorstellungen von den Symbolen einer neuen Einheit und gesteht: „Den Namen Bundesrepublik zu prolongieren, ist mir ein unerträglicher Gedanke“ (55). Um so mehr enttäuscht ihn die völlige Übernahme der ehemaligen DDR durch das in seinen Augen selbstherrliche Westdeutschland. Schmerzlich wird ihm klar, daß kein Mittelweg gegangen wird, sondern die ostdeutsche Kultur, achtlos verworfen und aufgegeben, der Wiedervereinigung und dem Kapitalismus zum Opfer fällt. Er sieht, daß seine intellektuellen Ideale nicht kongruent mit den Wünschen der großen Massen sind, die von unmittelbaren Vorzügen geblendet sich selbst vergessen. „Die Utopien

sind eingerollt, die Pastoren blasen die Demonstrationen ab, [ . . . ] Ach! Der Menge gefällt, was auf dem Marktplatz taugt“ (57).

Mit scharfem Verstand verfolgt und seziert Braun die Wende und ihre Folgen. Früher von seiner Heimat mißachtet findet er sich nunmehr geachtet aber heimatlos. Diesem konsumverwöhnten kapitalistischen Land mit der neuen Einheit, dieser Einheit, die er „die erträumte Einheit, die zusammengenagelte, erpreßte Einheit, die Einheit der Uneinigen, Ungleichen, der Zerrissenen“ nennt, kann er keine Heimatgefühle entgegenbringen (57). Auch stilistisch bäumt sich Braun gegen die leichtkostverwöhnte Konsumgesellschaft auf. Seine Texte sind keine Leichtkost. Sie wehren sich geradezu dagegen, einfach konsumiert zu werden. Seine Sätze muß man mehrfach lesen, sie geradezu mühevoll zerteilen, um die komplex verdichtete Information zu entfalten. Wer sich jedoch diese Mühe macht, wird mit wertvollen Einblicken in Volker Brauns „Luftkoffer“ belohnt. „Mein Luftkoffer, mein politisches Gepäck enthält Erinnerungen und Erwartungen, unkontrolliert und subversiv, schwer zu tragen, aber die Schritte treibend“ (58).

Courtney St. Amund  
Universität Konstanz

VOLKER BRAUN. *Das Wirklichgewollte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000. 54 S. DM 28,00.

Die drei Erzählungen, die der mit dem Georg-Büchner-Preis 2000 ausgezeichnete Volker Braun (° 1939) in seinem neuesten Prosaband zusammenbringt, spielen im Gegensatz zu den meisten seiner Arbeiten nicht in Deutschland. Schauplätze der Handlung sind nacheinander Italien, Sibirien und Brasilien. Es scheint, als hätte der kritische Sozialist, der sich seit der Wende 1989 vom Weltlauf verlassen fühlte und seinen Existenzgrund entzogen sah, im Bereich der Fiktion sein Land verlassen. Der autobiographische Konfliktstoff des letzten Jahrzehnts ist jedoch in die Geschichten eingeflossen: dreimal handelt es sich um die enttäuschende Konfrontation auf gesellschaftliche Erneuerung Hoffender mit ganz anders

eingestellten Vertretern der jüngeren Generation. Die drei Geschichten haben einen offenen Ausgang: Wer Sieger wird und wer die Niederlage erleidet, bleibt unklar. Deutlich ist nur, dass der Status quo unhaltbar ist. Wer nach dem Zusammenbruch des Kommunismus mit Francis Fukuyama vom Ende der Geschichte redet, hat— so zeigen diese Erzählungen— die in der Welt gärenden und sich nach Lösung sehnenen Kräfte unterschätzt.

Die Titelgeschichte beginnt mit einem an Kleist erinnernden, eine Seite langen Periodensatz, der Idyll und Brutalität vereint. Der emeritierte Professor Giorgio Badini und seine Ehefrau Lucia stoßen bei der Rückkehr vom Abendausflug durch den Olivenhain ihres wunderschönen Landguts in der Toskana auf zwei junge Einbrecher, die sich in ihrer Küche, ausgehungert wie sie offensichtlich waren, voll gestopft haben. Badini beschwichtigt die fauchend autoritäre Frage seiner Frau „Was wollen Sie?“ mit einer ruhigen Geste. Er fasst den Jungen und das Mädchen bei der Hand, und einen Moment erstarrt die Szene zum Tableau einer neuen harmonischen Konstellation zwischen Jung und Alt, Eigenem und Fremdem. Die Einbrecher werden nach oben geschickt, am nächsten Tag wird auf dem Hof ein Bad für sie bereitet. Bei Tisch erweisen sich Luisa und Gjergj als albanische Flüchtlinge, und das alte Ehepaar scheint gewillt, sie als Gäste aufzunehmen. Auf einem wegen der schwierigen Verständigung fast wortlosen Spaziergang kommen sie einander näher. Lucia fühlt sich wie verjüngt, Giorgio durch das Mädchen erotisch gereizt. Am Nachmittag bei der Siesta überraschen sie das junge Paar beim Liebesspiel, was sie durcheinander bringt. Abends philosophieren die Badinis über die Vergänglichkeit, die Anziehungskraft der Erde auf Alte. Konfrontiert mit der harten Wahrheit— „Du stinkst und stirbst“ sagt Lucia zu ihm— schlägt Badini seiner Frau ins Gesicht. Wenn er am nächsten Tag Gjergj zu verstehen gibt, daß er fortgehen soll, sticht ihm der Junge ein Messer in die Schulter; zu Hilfe eilend bricht sich Lucia beide Arme. Nach einer Stunde schleichen die jungen Leute ins Zimmer der im Bett liegenden Hilflosen. „Das Ehepaar sah sie mit einem Gefühl der Erleichterung und des Entsetzens an, und Badini fragte: Was wollen sie?“ (24).

Der klassische Erzählstil und die zahlreichen symbolträchtigen Elemente lassen diese in gleichem Maße hoffnungsvollen wie tragischen Geschichte über den Bericht von einer spannenden Einzelbegebenheit hinauswachsen. Wie oft in Volker Brauns Werk, haben die scheinbar privaten Ereignisse geschichtsphilosophischen Charakter. Giorgio Badini ist nicht zufällig ein enttäuschter ‚linker‘ Geschichtsprofessor. „Sein Thema: *la*

*rivoluzione* war ihm abhanden gekommen, denn sie hatte stattgefunden, wo man sie nicht machte. [. . .] Er hatte das Interesse an Zeitaltern verloren. Wirft man dem Baum vor, daß er um die Wölbung des Steins herumwächst?“ (12). Die gesellschaftliche Befreiung hat sich in seinem Privatleben verwirklicht: „Er, der Sohn eines Maurers, lebte wie ein Fürst“ (ebd.). Das Landgut, auf dem er lebt, gleicht dem Garten Eden. „Man konnte hineinkommen, in das Paradies; wenn der Pächter gestorben war und seine Söhne/Knechte das Land verlassen hatten“ (16). Badini lebt im Stand der paradiesischen Unschuld, weil er hier nie gearbeitet hat. Seine Lebenshaltung setzt Einverständnis mit der Welt voraus, so lange er in seiner ‚Festung Europa‘ sein Luxusleben beschützen kann. Dennoch gibt es einiges, das ihn um seine trügerische Sicherheit, den Schein eines perpetuierbaren Glückszustands, bringt: sein Altern, und das Fehlen von Nachwuchs („Meinem Sohn, wenn ich einen hätte haben dürfen“ (seufzt) er (14)). Die Eindringlinge bestätigen ihn erst einmal in der ‚Wollust seiner Lage‘ (15), spiegeln ihm auch die Möglichkeit einer Verjüngung vor (eine Erzählellipse Seite 18 suggeriert einen Geschlechtsakt mit Luisa), erfüllen ihn aber zugleich mit Haß darauf, daß seinem Reich— schon allein durch den Lauf der Zeit— ein Ende gesetzt ist. Seine anfängliche Gastfreundschaft verkehrt sich, frustriert wie er ist, in mangelnde Solidarität. Gjergj und Luisa werden von ‚Zuwachs‘ zu bedrohenden Kräften, die er, wie die Vögel von seinem Weinberg, verscheuchen will. Was ihm als Reflex der Selbsterhaltung („seiner Habe sicher“ (19)) erscheint, wendet sich gegen ihn. Er verkennt die menschliche Gleichheit, die ihm die Harmonie der Liebe vorgeführt hat, und die Volker Braun im auffälligen Parallelismus der Namen Giorgio/Gjergj und Lucia/Luisa sinnfällig macht. Bestätigt wird, was Badinis Frau beim abendlichen Gespräch formuliert und ihn so gekränkt hat: „daß wir uns aushalten, daß die Natur uns, daß wir es aushalten. Sonst ist es die Hölle.“ (22)

Enttäuschung bestimmt von Anfang an die mittlere Geschichte des Triptychons, „So stehn die Dinge.“ Der Eisenbahningenieur Sachar Baschkin, keine fünfzig, ist mit seiner Frau Warwara vor mehr als 20 Jahren aus Piter nach Sibirien gezogen, um dort am Bau der BAM mitzuarbeiten. Nach Fertigstellung der Strecke ist er dekoriert und entlassen worden und seitdem arbeitslos. „Nach dem Ablauf des Sozialismus in den ungeheuren Gulli“ (27) lebt das Paar jetzt in ärmlichen Umständen in einem Waggon an einer aufgegebenen Bahnstation. Eine Bande junger Streuner, zu der auch sein Neffe Sergej gehört, treibt dort ihr Unwesen. Während seine

Frau ihn wegen der Aussicht auf ein warmes Bad mit Stepan, einem arbeitslosen und erbitterten Lehrer betrügt, sucht Sachar den Banditen Sergej auf, bindet ihm die Hände und geht mit ihm das Gleis entlang, um ihn vor ‚Gericht‘ zu bringen. Das Verhör, dem er den Asozialen unterziehen will, kehrt sich gegen ihn selbst. Sergej wirft ihm vor, sein Leben in den Dienst einer sinnlosen Sache gestellt zu haben. Die Strecke ist unnütz geworden. „Jetzt reist das Gesindel, die Mafia! Du hast ihm die Strecke gebaut. Idiot!“ (38). Der Junge weigert sich, so zu leben wie Sachar. „Werde ich satt davon? [. . .] Will ich leben wie du? Gibt mir das einen Rubel? Verdammter Alter, will ich so leben?“ (39) Die Geschichte endet in größter Verwirrung, ohne Punkt am Ende; Gewalt erscheint unabwendbar.

Die Gleise, die in eine bessere Zukunft führen sollten, verlieren sich im Nichts. Der ehemalige Spezialist für Havarien, immer Herr der Lage, ist aus der Bahn geraten, buchstäblich auf der Strecke geblieben. Braun beschreibt die Brache der Landschaft und die Sinnlosigkeit dieses Lebens in kurzatmigen, ständig durch Beistriche gebrochenen Sätzen, die er wie in seiner Lyrik ab und zu mit kursiv gedruckten Zitaten aus dem rhetorischen Fundus des kommunistischen Staates durchsetzt. Direkte Rede erscheint ohne Anführungszeichen, bruchstückhaft in den Erzählfluß geworfen. Auf den letzten Seiten wird die Verwirrung zwischen dem dialogierenden Angeklagten und dem Ankläger dadurch gesteigert, dass der Hinweis auf den Sprecher unterbleibt und die Vorwürfe austauschbar werden.

„Was kommt?“ ist die letzte, essayistischere Geschichte überschrieben— ein Titel, der genauso gut auf die ersten beiden Erzählungen zutreffen könnte. Ein wirbelnder Anfangssatz, in dem das Satzsubjekt irreführend wechselt, erzählt wie Borges, ein neunzigjähriger brasilianischer Architekt, „in einem rebellischen Überdruß“ (43) Jorge, einen verschmutzten Straßensjungen, in Rio aufließt. Autoritär zwingt er den schmutzigen Jungen, ein Bad zu nehmen, zieht ihn mit eigener Kleidung an, während dieser vor Scham mit den Tränen kämpft. Borges sieht ein, dass er den ‚Fang‘ nicht wieder fortschicken kann: „sie waren Zeitgenossen. Man konnte (dachte Borges großzügig) auf Dauer nichts aus dem Wege gehen. Man mußte nur die Nacht überleben“ (45). Der Junge fürchtet, dem Alten sexuell zu Willen sein zu müssen; das ist aber nicht der Fall. In seinem luxuriösen weltmännischen Apartment fragt ihn der Architekt, was das Schlimmste sei, was er je getan habe. Wenn der Junge antwortet, er sei seiner Mutter weggelaufen und habe die Unschuld seiner Schwester

verkauft, widerspricht ihm der Architekt, das größte Verbrechen sei, daß er nicht lesen und schreiben könne. Er schließt den Jungen ein, weil es, wie er denkt, ein Verbrechen wäre, ihn gehen zu lassen. Jorge weiß aber zu entkommen; er will sich nicht vom Alten seiner Straßensfreiheit berauben lassen. Enttäuscht über seinen Zögling resümiert Borges: „Das Jahrhundert hat, was sich denken ließ, getan. [. . .] es war alles probiert. Erfindungen, Pläne, Kriege. Unerhörte Verwirklichungen, Vernichtungen. Man hatte, auf allen Kontinenten, alle Ideen verbraucht. Man hatte Worte gehabt, die nichts mehr galten: *revolucion* in Mexiko, *socialismo* in Peru, es war immer Kapitalismus gewesen. [. . .] Und nachdem alles gewesen war, und keine Hoffnung geblieben war, war die Frage: was kommt?“ (53). Eine rohe Freude durchfährt den Neunzigjährigen: „werden doch die besten Gebäude auf Ruinen gebaut, und leben kostet den Tod“ (54). Da kehrt der Junge mit einer Meute, die ihn treibt, zurück; Borges sieht ihm entgegen— auch diese Geschichte bricht ohne Punkt ab.

Dem Mittelteil seines 1999 erschienenen Lyrikbands *Timudis* hat Braun ein Motto von Bertolt Brecht mitgegeben:

„Vergiß nicht, dies sind die Jahre  
Wo es nicht gilt zu siegen, sondern  
Die Niederlage zu erfechten.“

Die drei Geschichten aus *Das Wirklichgewollte* scheinen beim ersten Lesen einem Geschichtspessimismus anheimzufallen, der für einen durch die historischen Entwicklungen ‚widerlegten‘ Schriftsteller wie Volker Braun verständlich wäre. Sollte nur die nackte Gewalt einer anarchistischen, ideologiefrei hereinbrechenden Jugend das letzte Wort haben? Dem widersprechen das offene Ende dieser Erzählungen und vor allem ihre dialektische Vielschichtigkeit und verdichtete Sprache, die eine wiederholte Lektüre fordern und ihr auch standhalten. Eins der vielen, in kleinen Variationen wiederkehrenden Bilder dieses Erzählbands ist das Graben eines Loches im Boden. Ein Scharren aus Ratlosigkeit? Eine Antwort geben Borges' Worte aus der letzten Geschichte: „Man war nie und nirgends auf den Grund gekommen, der umzuwälzen war“ (53). Für Volker Braun ist die Geschichte ebensowenig abgeschlossen wie diese drei außergewöhnlichen Geschichten. „Mit meinen Gegnern teile ich nicht die Sorge, daß uns das Thema abhanden gekommen ist— nein, es könnte sein, daß wir dem Thema abhanden kommen“, sagt der Autor in *Die Verhältnisse*

zerbrechen, seiner Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 2000 (Sonderdruck edition suhrkamp, Frankfurt a.M., 29). Sich dem Thema wieder zu nähern ist eine Aufgabe für Leser, die sich nicht durch diese harten aber offenbarenden Geschichten abschrecken lassen.

Erik de Smedt

Sint-Jozefcollege Tiarnhout (Belgium)

---

GION MATHIAS CAVELTY. *Qui fez it, oder E ire Reise im Geigenkoffer*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997. 105 pp. DM 14.80.

The publication of Gion Mathias Caveltys fourth book *Endlich Nichtleser* in 2000 offers an opportune moment to look back to Caveltys first book, *Qui fez it oder E ire Reise im Geigenkoffer*. In light of the controversy surrounding the publication (and publicity) of this 1997 debut novel, it might seem understandable that the young Swiss author imagines the end of reading (not to mention the destruction of the publication industry, including the Ingeborg-Bachmann prize and the Frankfurter Buchmesse) in *Endlich Nichtleser* as well as on its publicity site, nichtleser.com.

*Qui fez it*, begun when Caveltys was seventeen and published when he was only twenty-three, was heavily marketed in advance by Suhrkamp, which billed him as *the* up-and-coming star among Swiss writers. Biting reviews in German newspapers at the time seemed to express a certain disappointment with the promises of Suhrkamp more than an honest engagement with the book.

*Qui fez it, oder E ire Reise im Geigenkoffer* is a lighthearted attempt at satire, poking fun above all at the metanarratives of Catholicism, physics, and philosophy (though additional jabs are made in many further directions). The unnamed narrator shares an apartment house with a pianist who cannot play piano, a priest attempting to save the narrator's soul, a physics teacher doing his best to counteract the priest, and a philosophizing poodle. The house rules: no *Quarkauflauf* (a rule strictly observed and defended by the priest), and no stupid questions (most consciously trans-

gressed by the poodle).

The purchase of a magical green violin case leads to a fragmentary series of adventures. In the violin case, the narrator travels to two islands, the University of Prague, a concert by an orchestra whose members are frequently murdered—the adventures are varied and humorous. Caveltys unsophisticated language provides an odd contrast to the fantasy worlds that he creates. This suggests a certain assumption of transparency in language, surprising in “postmodern” texts. And for the most part, the surface of the text remains the surface—readers hoping to piece together comment or critique from the odd portrayal of Native Americans as cannibals who also try to boil the poodle alive are likely to find their search futile. Nor does seductive language prove to be an attraction of the book—the fantasy is written with the bare bones vocabulary of a realist.

The structure of the novel might belie this description: after all, a book with thirty-three chapters, whose titles include the *introtitus* and *nihil obstat* surely makes some allusions to the Catholic Church, or at least to Christianity. However, this potential seems to disappear sometime shortly after the appearance of the violin case; after that, the reader should settle in to enjoy the fun, but not think too hard.

Perhaps the most interesting chapter of the book is the last, “Nihil obstat” (the words used to express the permission granted by a Catholic official to publish a book, certifying that it does not run contrary to the morals of the church). In this chapter, the narrator has decided that after all of his adventures he really should become a writer. The closing words of the novel describe the book he would have liked to write: “[. . .] mal schwebte es vor Leichtigkeit und fiel dann zentnerschwer wieder nach unten; rauh war es und manchmal zart wie Samt; bedrohlich, kräftezehrend und peinvoll, dann wieder sorglos, fröhlich und unbeschwert [. . .]” (105). This book described in the final passages evokes smells and music, fire and voices. One clearly cannot avoid asking the question of whether *Qui fez it* accomplishes what the narrator wishes *he* had done; but perhaps the question is moot, for as the narrator points out, *that* book has already been written. All the same, Caveltys has written three more books: the second two of this trilogy (*ad absurdum oder E ire Reise ins Buchlabyrinth* and *tabula rasa oder E ire Reise ins Reich des Irrsinn*) as well as the aforementioned *Endlich Nichtleser*. He has also published texts in several journals and anthologies, including *Visioren und Experimente aus der Schweiz* (Suhrkamp, 1998) and *Die*

*Schweiz erzählt* (Fischer, 1998); authored two plays; and co-authored another play as well as a screenplay.

Beverly Weber  
University of Massachusetts-Amherst

---

HELENE FLÖSS. *Schnittbögen*. Innsbruck: Haymon, 2000. 204 S. DM 34,00.

Vom Südtiroler Frauenschicksal während der konfliktreichen Zeit des zweiten Weltkrieges erzählt Helene Flöss in ihrem neuen Roman *Schnittbögen*. Die beliebte österreichische Autorin rekonstruiert anhand zweier unglückseligen Liebesgeschichten die jüngste Vergangenheit ihrer näheren Heimat, dem breiteren, vor allem nicht österreichischen Publikum, möglicherweise größtenteils unbekannt. Über die schwierigen Verhältnisse im Südtirol der dreißiger Jahre klärt ein ausführliches und datenreiches Nachwort auf: Nach dem Ersten Weltkrieg gnadenlos an Italien übergeben, leben deutschgesinnte Tiroler wie Fremde im eigenen Land, die deutsche Sprache und Kultur gilt es zu verdrängen, wird aber insgeheim und ohne Wissen der Autoritäten im Allgemeinen fortgesetzt. In den frühen Vierzigern schließlich an die Nazis verraten, wird die in ihrer Mehrheit ländliche Bevölkerung dieser malerischen Gegend zwischen Auswanderung nach Deutschland oder zumindest deutschbesetzten Gebieten und der endgültigen Anpassung an das faschistische Italien wählen müssen. So entsteht der jahrelang währende Konflikt zwischen Optanten—die deutschgesinnten—und Dableiber, der bei den Tirolern eine noch größere Zerrissenheit bewirken wird.

Als Beispiel des Schicksals des Einzelnen, das hinter diesen nüchternen Fakten steckt, zieht Helene Flöss die Erinnerungen zweier benachbarter, sich flüchtig kennenden Frauen heran: Die Der früheren Bäckerstochter Olga aus einer Dableiberfamilie, die in ihrer Jugend von dem Optanten Matti umworben wird, und der Schneiderin Elsa, deren Zuschneidepapier—*Schnittbögen*—seinerzeit eine tagebuchartige Funktion

ausübten und nun dazu hervorgerufen werden, ihre eigene, tragische Liebesgeschichte mit einem Franziskaner lebendig werden zu lassen. Olga, die sich vom ehemaligen Gesellen ihres Vaters Matti mehr lieben läßt als eigentlich liebt, vermittelt anhand der Briefe ihres Geliebten von der Front einen ergreifenden, bedrückenden Einschnitt in das harte Soldatenleben einer Jugend, die nicht richtig weiß, wofür und warum sie kämpft. Mattis, eines gutmütigen, lebendigen und illusionsreichen jungen Optanten ausführliche Briefe werfen für Olga einen sehnsüchtigen Einblick auf das, was hätte sein können, wäre nicht ein früher, unnützer Tod eingetreten. Von vorneherein in ihrem tiefsten Innern als Witwe abgestempelt, gibt diese nüchterne Frau auf, etwas vom Leben zu erwarten, heiratet schließlich einen von ihr ungeliebten Mann und verzichtet auf künftiges Glück. Bedrückender und unvergleichbar unglückseliger wird Elsas, der Schneiderin, Schicksal sein. Ihre Liebe zu dem Franziskanermönch Ansgar bewirkt bei ihr eine etwas schwierige Situation im Dorf, als sie von ihm schwanger wird, und ihr Geliebter überstürzt das Kloster verlassen muß, um erneut an die Alm seiner Eltern zu geraten, ärmliche Bauernleute, deren hartes Leben weniger vom Krieg weiß, als von extremer Not und Sparsamkeit. Der Tod ihres Kindes bei der Geburt bewirkt bei Bruder Ansgar—nun wieder Bauer Ulrich—eine innerliche Zerrüttung. Als er sich weigert, in einen ihn nichts angehenden Krieg einzurücken und desertiert, wird Elsa als nächste Verwandte verhaftet und in ein Konzentrationslager geschickt. Der Stern der politischen und nicht rassischen Verbrecherin vermag es nicht, ihren Alltag im KZ zu erleichtern, aber der Gedanke, durch ihre grausame Haft ihrem Geliebten das Leben zu erhalten, indem sie ihn vor dem Krieg schützt, gibt ihr die Kraft zum Überleben. Das traurige Erwachen erfolgt bei Kriegsende, als ihr selbstloses Opfer für sie selbst als deutlich ungeschätzt erweist. Ohne Dank verläßt Ulrich sie, um sich erneut dem Klosterleben zu widmen. In der Hoffnung, ihren Geliebten irgendwann mal zurückzugewinnen, entschließt sich Elsa dazu, auf ihn zu warten—und wartet erfolglos ihr Leben lang.

Anhand des Unglücks dieser beiden Frauen wird die Rolle der weiblichen Bevölkerung zu Kriegszeiten latent. Als wichtige ökonomische Stützen wissen sie hart zu arbeiten und das Daheimgebliebene zu schützen, während ihre Männer, fern der Heimat, um das Überleben ringen. Eine fast pathetische Figur wird im Roman Ulrich-Ansgars Mutter, eine alte, fromme Bäuerin, die über die Enttäuschung, die ihr ältester Sohn darstellt, den Tod ihres Ehemannes, jüngsten Sohnes und Enkels, die Verhaftung



ihrer geliebten Schwiegertochter und die Beschlagnahmung ihres Hofes, dem sie ihr ganzes Leben gewidmet hat, hinwegzugehen weiß, und überlebt, indem sie zu retten versucht, was noch zu retten ist. Diese in der Literatur vernachlässigten, leidenden Figuren, werden bei Helene Flöss besonders hervorgehoben, um eine andere Vision des Krieges zu zeigen. Dabei werden die Figuren schlicht, spärlich, fast flüchtig beschrieben, um ihre im letzthin nur scheinbare bescheidene Wichtigkeit im Weltgeschehen hervorzuheben. Die Trostlosigkeit des Krieges und seine verheerende Folgen bis in die heutige Zeit vermittelt das bittere Leben der zwei einsamen Alten, die nur ihre Schnittbögen und Briefe besitzen, und deren Leben ansonsten leer gewesen zu sein scheint. So bleibt der letzte Eindruck des Romans bedrückend- und überzeugt gleichzeitig von der Nutzlosigkeit des Krieges, von den „Großen“ entschieden, und von den „Kleinen,“ vor allem der Jugend und den Frauen, ausgetragen.

Helene Flöss, 1954 in Brixen, Südtirol geboren, kennt die Atmosphäre, die sie in ihrem Roman beschreibt, hautnah. Bekannt geworden vor allem durch ihren Publikums- und Kritikserfolg *Dürre Jahre*, 1998 im Haymon Verlag veröffentlicht, wo sie das ebenso ergreifende Schicksal einer Magersüchtigen aus eigener Perspektive erzählt, wechselt Helene Flöss in *Schnittbögen* nur scheinbar ihr erzählerisches Feld. In ihrem Blickpunkt stehen nach wie vor unglückliche Schicksale der Frau—von heute, oder von gestern.

Silvia Here  
Universidad de Sevilla

---

FRANZOBEL. *Scala Santa oder Josefine Wurznbachers Höhepunkt*. Wien: Zsolnay, 2000. 394 S. DM 39,80.

In seinem am 11. Oktober 1999 erschienenen Artikel im *Spiegel* weist Volker Hage auf die neue Generation von jungen deutschen Schriftstellern und Schriftstellerinnen hin, „die lustvoll erzählt“ (244). Mit diesen Worten hätte Hage ebenso den 34-jährigen in Vöcklabruck/ Oberösterreich geborenen und in Wien lebenden Autoren Franzobel alias Stefan Griebel

beschreiben können. Ähnlich wie die jungen deutschen Autoren und Autorinnen nimmt auch Franzobel bei der teilweise pornographisch anmutenden Sprache kein Blatt vor den Mund und beschreibt in seinem neuesten Roman *Scala Santa oder Josefine Wurznbachers Höhepunkt* mit einer unvergleichlichen Graphik die Ereignisse seiner Erzählung, die mit einem Mord in der österreichischen Hauptstadt beginnt und auf den Stufen der Scala Santa, der Heiligen Stiege, auf der einst Jesus zu Pilatus geführt worden sein soll, in Rom endet. Im Gegensatz zu den deutschen Autoren und Autorinnen, die in den vergangenen Jahren mit ihren Erstlingswerken Aufmerksamkeit erregten, gehört der 1995 mit dem Ingrid-Bachmann-Preis ausgezeichnete Autor jedoch mit seinen Werken, die sich vom Roman über die Satire bis hin zum Theaterstück erstrecken, zu den etablierten zeitgenössischen Autoren in Österreich.

Doch worum geht es in diesem neuesten Werk des österreichischen Sprachgenies? Eigentlich um alles, denn der Autor lässt nahezu kein skandalträchtiges Thema unberührt—Sexualität, Gewalt, Ehebruch, Missbrauch von Minderjährigen, Inzest, Prostitution, Sünde, Kirchenkritik, Korruption und Mord. Im Zentrum dieser Mannigfaltigkeit von Themen steht die Handlung um die Familie Wurznbacher, die Eltern Hugo und Anna und die Kinder Pepi, Franz und Lorenz, mitsamt ihrer skurrilen Wiener Nachbarschaft. Für Zartbesaitete ist Franzobels Schreibweise nicht zu empfehlen, schildert der Autor doch in graphischer Exaktheit wie der Familienvater Wurznbacher seine Frau zu Beginn des Romans als Sexualobjekt benutzt, diese im Affekt tötet, die Leiche schändet und sich ihrer entledigt, indem er sie in Stücke zerkleinert durch einen Fleischwolf dreht und in der Toilette herunterspült. Durch ein Foto auf die in Rom lebende Laura Cornetti aufmerksam geworden, begibt er sich, fasziniert von ihr, auf ihre Suche nach Rom und lässt seine Kinder mutterseelenallein auf einem Kinderfest zurück, die am Ende des Romans „noch immer ihrem Warten ausgesetzt“ waren (393). Um die Verhältnisse zu komplizieren, fühlte sich Anna ihrerseits zu ihren Lebzeiten zu ihrem Cousin Roland Leander Fleck, dem unehelichen Sohn von Pfarrer Hutwelker, hingezogen, der wiederum Liebhaber Laura Cornettis, der Frau seines Geschäftsfreundes Adrian Zwack, ist.

Pepi Wurznbacher, in deren Darstellung Franzobel die 1906 erschienenen Memoiren der Wiener Dirne Josefine Mutzenbacher verarbeitete und die, wie in dem Buch vorausgedeutet wird, ebenfalls als Prostituierte endet, zu Reichtum kommt und in ihrer Einsamkeit aus Rache

ihre gesamte Familie auslöschen will, macht derweil— wie auch ihr Bruder Franz— ihre ersten eigenen sexuellen Erfahrungen mit dem Lehrling Zdenko Faulhaber sowie Ferdl Hasentütl.

Neben der Handlung um die Familie Wurznbacher präsentiert Franzobel den Lesenden allerdings noch eine Vielfalt von teils grotesken Charakteren und Handlungssträngen, die immer wieder durch den Erzählkommentar Papst Pius' und der anderen Säulenheiligen der Säulenhalle der Scala Santa unterbrochen werden. Trotz der unzähligen Charaktere und einer anfänglich scheinbar fehlenden Verbindung spinnst der Autor die einzelnen Fäden zu einem großen Ganzen zusammen und deckt die zwischenmenschlichen Beziehungen der einzelnen Figuren auf. Er beendet den Roman mit der bereits zu Beginn angekündigten Katastrophe in Rom. Verbunden werden einerseits die Einzelhandlungen um den geschlechtsumgewandelten Pfarrer Hutwelker und ihrem/seinem Wunsch, die erste Päpstin zu werden. Um die Entdeckung der Geschlechtsumwandlung zu vermeiden, die sie/er in einer Beichte gestanden hatte, muss selbige/r dem Bischof Finocci Ministranten zwecks sexuellem Missbrauchs in die eigens dafür angemietete Wohnung liefern. Andererseits ist Florian Ziegelböck von Bedeutung, vor dessen Fotogeschäft der Mord an Atnasal Acsal geschieht. Auf seine Lösung konzentriert sich der Kommissar Sixtus Ponstigl-Ribisl, unterstützt durch seine Kollegen Gundula Krumpl und Karol Knechtl. Ihm wird ebenfalls der Mord an Anna, der Tochter der Ludovica Hasentütl, übertragen. Bis nach Rom führen ihn die Untersuchungen, wo er auf den Stufen der Scala Santa den Mörder der Anna Hasentütl verhaften kann.

Desweiteren treffen etliche Charaktere beim Feisten Fridolin aufeinander, dem Betreiber eines Pornoladens, in dessen Hinterzimmer die beiden polnischen Prostituierten Bettina und Martina arbeiten und deren Dienste sich Kommissar Ponstigl-Ribisl zu Nutzen macht. Nach dem Motto „Alle Wege führen nach Rom“ enden nahezu alle Charaktere am Ende des Romans in Rom, die meisten von ihnen durch eine organisierte Reise in die Heilige Stadt, wo sie auf die Katastrophe zusteuern. Die Vielschichtigkeit des Romans, insbesondere die stattliche Anzahl an Personen, stellt den Lesenden vor die Wahl, diesen Roman als ein Meisterwerk und ausgesprochenen Sprachgenuss zu werten, in welchem jedes Detail von Bedeutung sein kann, oder es als die unmoralische, beinahe apokalyptische Kreation eines Pessimisten anzusehen, der den Lesenden durch die Verwicklung der Themen und Figuren überwältigt und anwidert, so dass

der Lesende resigniert das Buch beiseite legt. Wie immer man sich entscheidet, eine Figurenkonstellation im Anhang wäre sicherlich von Vorteil gewesen, um die Zusammenhänge in einem klareren Licht erscheinen zu lassen und den Lesenden durch das Wirrwarr der Charaktere zu führen. Wie der Autor in einem Interview mit der Sonntagszeitung zugibt, hat er selbst „großflächige Skizzen angefertigt, Soziogramme und solches Zeug.“ Insbesondere ähnliche Namen wie Gudrun/Gundula und Körberl/Knechtl können leicht zu Verwechslungen führen, aber vielleicht war gerade das die Absicht des Autors— Verwirrungen zu schaffen, das heißt die Gesellschaft als eine verwirrte, amoralische und ziellose Welt darzustellen.

Spricht dieser Roman thematisch nicht unbedingt jeden Lesenden an, besteht kein Zweifel an der sprachlich qualitativen Superiorität des Erzählten. Hier war ein Meister der Formulierung und Wortschöpfung am Werk. Zur letzteren zählen „Himbeerdenken“ (175) und „Mayonnaisesonne“ (197) sowie die gesamte Wissenschaft der „Popologie“ (178-180). Diese und die zahlreichen Bilder und Metaphern hinterlassen im Lesenden einen bleibenden Eindruck. Metaphern und Bilder finden sich insbesondere in Bezug auf die sexuellen Triebe und das kindlich-naïve Denken von Pepi. Als der Lehrling Zdenko sie im Sandkasten urinierend überrascht, wird sein Masturbieren von der unerfahrenen Pepi folgendermaßen beschrieben: „[S]eine Hand streichelte, ja rieb beinahe wie besessen, als gälte es, einem Tierschützer zu imponieren [...] Dabei gefiel dem Tier das nicht einmal, es ekelte sich und spukte“ (22). Die Spermien, das heißt die „großen, weißen Tropfen“ erinnern Pepi zudem an „frische Zitronenglasur, an Weihnachten und Lebkuchen“ (22). Ihr sexuelle Unerfahrenheit und Naivität werden ebenso wie in der zitierten Passage auch an anderer Stelle durch Alltägliches umschrieben, um das ihr Unbekannte zu erfassen. Beim Geschlechtsverkehr mit Ferdl vergleicht sie ihre Position mit der einer Katze, denn sie fühlt sich „wie ein Katzenschwanz, der in eine Krebschere geraten ist“ (47). Beispiele dieser Art ließen sich noch an anderer Stelle finden.

Neben den sprachlichen Bildern sticht vor allem auch die Genauigkeit der Beschreibung heraus. Sehr detailliert erläutert Franzobel die verschiedenen Schritte Wurznbachers, die er zur Beseitigung seiner Frau und ihrer Leichenschändung unternimmt. Auch die Vergewaltigung Gudruns und ihre Gefühle sind in dem Tagebucheintrag akribisch festgehalten. Dem Leser wird dadurch kein Spielraum für Fantasie gelassen

und die Abscheulichkeit des Verbrechens auf groteske Weise dargestellt. Durch diese Mittel und den trotz der anstößigen Thematik kraftvollen und mitreißenden Stil, der ins Groteske geht, hebt sich dieses Werk von anderen ab und lässt die Kritik an den ausufernden Verwicklungen und unmoralischen Exzessen in den Hintergrund treten.

Sabine Sietern  
University of Alberta

---

ANKE GLEBER. *The Art of Taking a Walk: Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture*. Princeton: Princeton UP, 1999. 283 pp. USD 20.00.

In *The Art of Taking a Walk*, Anke Gleber sets out to examine, revise, and expand the figure of the meditative urban stroller, the flaneur, who became emblematic of an important new mode of perception and representation from the early nineteenth century to the Weimar period. In seeking to reconstruct the "lost history" of the flaneur, especially of what she terms "female flanerie," Gleber's study closely follows the meandering philosopher, collector, and writer, tracing his, and significantly, also her steps as stages in an evolving visual epistemology of modernity.

For Gleber, this means an understanding of culture gained through a reading of public spaces, its texts consisting of streets, shop windows, and advertising posters. Such an approach to modernity is perhaps best known in the works of Charles Baudelaire and Walter Benjamin, whose writings on Berlin and Paris exemplify the attention to visual detail and the belief in its aesthetic and illuminating potential that is characteristic of the "walking physiologist." The history of the flaneur is, however, much older, and as Gleber points out, is rooted in a cultural context shaped by rapid urbanization, technological advances, and an intensification of commodity capitalism. Citing Kleist, E.T.A. Hoffmann, and Börne among others as precursors, she attempts to rehistoricize the flaneur and make the case for flanerie as cultural phenomenon rather than individual aesthetic.

She employs the nearly clinical term "scopophilia" to describe the

modern cultural preoccupation with the visual, a stance characterized by a vast openness to the sensory impressions of the city. In paying such acute attention to images, Gleber argues, the flaneur prefigures and is likewise constituted by the gaze of the camera and the perspective of the motion picture. At the same time, she points out, the flaneur is not to be thought of in purely technological terms. Flanerie is a distanced, but not a mechanical, recording of scenes. Instead, she writes, it is an intoxicating and intensely personal mode, with the sight of a scrap of paper blowing through the streets or the glow of a neon sign sparking memories, new constellations of ideas, and philosophical insight.

In short, a mesmerized flaneur studying a shop window is as much an enthralled observer of the signs of modernity as an inconvenient obstacle on its busy sidewalks. As Gleber writes: "The atmosphere of modernity that gives rise to the flaneur comes into being by a paradox of interrelated, yet contradictory phenomena: the very anonymity and frantic rationality of the city produces one of its most subjective, decidedly slow, and anti-functional perspectives" (28). In exploring this paradox, Gleber paints the flaneur as a figure of resistance, the lingering browser who embodies fascination as much as refusal.

Gleber's closest textual analysis of flanerie literature is her reading of the work of Franz Hessel. Hessel is a Weimar era author whose notoriety has paled in comparison to those of his Berlin friends, among them Walter Benjamin. Yet it is from Hessel, Gleber writes, that Benjamin arrived at the figure of the flaneur in his own better known works, most notably *Das Passagenwerk*. Her careful readings of Hessel's *Spazieren in Berlin* and its central essay "Von der schwierigen Kunst, Spazieren zu gehen" aptly illustrate Hessel's love of cities and his expansion of the mode of flanerie to explore them. Her analysis also seems to reveal a possible explanation for the relative obscurity of Hessel's works: his flaneur played much more of an aestheticizing function than the more critical and allegorical role of the figure in Benjamin or Siegfried Kracauer's writings.

Briefly it seems as if Gleber too falls into more of a celebratory than critical mode in discussing the flaneur's freedom, curiosity, and nearly heroic resistance to capitalist commodification. The tables turn in the final section of the book, however, when she turns to figures of the female flaneur, contrasting the leisurely idleness of the male flaneur with the constraints placed on his female counterpart. Here Gleber writes that flanerie as a resistant practice is also a "uniquely gendered practice" almost exclu-

sively limited to the male gaze (171). In examining female flanerie she examines not only what it means to see the city but also to be seen by it. As Gleber writes:

While the woman stroller is as evidently present on metropolitan pavements as her male contemporaries, she requires an additional measure of physical and psychological confidence: the courage to step out, to face the threat of assault or being taken as a prostitute, in short to endure the risk of being transformed into an object. (176)

In works by Irmgard Keun and Charlotte Wolff, Gleber points to ways in which women characters are defined by men's eyes but refuse to close their own in response. For them, flanerie is resistance but also the liberation of self-definition.

The book ends after Gleber's examination of Weimar women writers without a formal conclusion, disappointing in that it would have offered an interesting return to key thematic issues through the lens of gender. As it is, the reader has joined the flaneur's stroll through Weimar modernity and arrived at what she argues to be his gendered blindspot. Her arguments are convincing, but one wonders why this is the end of the walk and not the beginning. A closer examination of gender throughout would have added a more critical dimension to the male observers she credits with enormous insight early on, but then later reveals to have rather selective vision.

Eric Jarosinski  
University of Wisconsin-Madison

DURS GRÜNBEIN. *Nach den Satiren*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999. 229 pp. DM 36.00.

At the end of this demanding volume of poetry, a person talks with a demon at the half-time of life, and caustically gives thanks for "Hyazinthen, Verrat (schwer zu ändern) / Und den Luxus von Verben, aus denen nichts wird" (216). This seems slanderous for a poet whose currency is precisely the luxury of using verbs and words to detail life; but this line reinforces Grünbein's view of life as a continuum in which humans play minor roles. Using a critical and distanced tone in the majority of the more than fifty lengthy poems, Grünbein densely layers his work with allusions ranging from Greek mythology, Christ and Romans to Baudelaire and Poe. Students of *Germanistik* may find themselves looking up many references during an encounter with Grünbein's pages. But remarkably he combines his sophisticated, allusion-rich language with a discriminatory ear for the words' rhythm and cadence, thus easing a reader into grappling with the more difficult passages.

Throughout the volume Grünbein engages the broad themes of life and death, while he also employs varying poetic forms, like the sonnet or a strict trochaic meter, successfully displaying the depth of his skills. As the title of his sonnet series, "Nachbilder. Sonette," implies, he proves he knows the Shakespearean sonnet form, three quatrains of alternating rhyme followed by a couplet; but mostly he employs the Italian sonnet form and varies the sestet's, the last six lines', rhyme while keeping an alternating rhyme in the beginning octave. In this series of sonnets, Grünbein addresses human mortality, as in the first lines from the sonnet "VII" show:

Und dass es Tod nicht gibt, nur Tote . . . endlich war  
Auch diese Einsicht nah. An einer Straßenecke,  
Nach einem Unfall triebhaft dicht die Schaulustschar,  
War es sehr still um eine braune Decke (191).

Here Grünbein also displays his skill with veiled social commentary within his passages. In the last six lines of the Italian sonnets, Grünbein poses rhetorical questions as to humans' understanding of their existence, contrasting this to the continuance of time. At the end of sonnet "VII," Time leaves the scene of the crime, although the onlookers do not notice: "Sie merkten kaum, / Verführt von den Sirenen, daß die Zeit / Als erste

Fahrerflucht beging" (191). The last lines of the Sonnet "XI" provide a summary of humankind's brevity and its limits:

Zu fürchten, nein, zu wissen, daß der letzte Blick, die Frage,  
Nicht auf die Sterne, auf Gerümpel fällt, erträgt man das?  
Nachbilder sind es, Netzhautskizzen, die man lesen lernt,  
Die Augen schließend, wenn der Tag sich legt wie alle Tage. (194)

Within his commitment to this structured form of the sonnet, Grünbein upholds the mastery of language in his use of detail, such as Netzhautskizzen—sketches on the retina—and which has won the praise of so many, including his recently deceased mentor, dramatist Heiner Müller.

The usually distant voice in these poems dealing with the ongoing themes of life and death reveals an intimacy in the two poems that react to Heiner Müller's death (January 1995), "Heiner Müller, auf dann . . . Drei Blätter" and "Brief an den toten Dichter," two elegies in the sense that they mourn Müller's passing. Making form equal content, Grünbein, in the first poem of the *Drei Blätter*, separates the last sentence from the previous stanzas; thus the line's formal status is that of an "orphan"—structurally alone, while the content reflects the same: "Berlin im Dezember ohne ihn, das Gefühl / Von Verwaistsein" (58). Orphaned in the winter season when words are a source of heat, Grünbein remembers the fire of Müller's technique: "Dein Fluch, / Die Sprachgewalt, die auf den Sprecher zurückfällt, / Weil sie die Angst zementiert und dem Tod / Entgegenkommt von der anderen Seite" (61). Grünbein portrays this cemented fear as a byproduct of Müller's work and places it into the context of the German Democratic Republic, where the files of the secret police serve as a sort of marriage certificate—albeit of the most unequal union: "und das letzte Wort / Haben die Akten. Was überdauert die Staaten? / Der Trauschein von Opfer und Täter" (62).

With a twist on the themes of life and death, Grünbein ponders insomniacs' thoughts and provides four long poems in the second, title-bearing section, "Nach den Satiren." In his notes, Grünbein helpfully explains this title: according to Karl Kerényi, "satura" was a word the Romans invented for a new genre, the *Gesang der Satten*—or song of the well-fed (223). After the songs were sung at the Roman table and all the food eaten, it was time for digestion; and it was also the time for those demons who were mocked during the meal to return, thus causing reasons for

sleeplessness in these well-fed people. Interestingly, Grünbein also mentions that Romans suffered death most often during the night following such large and lengthy mealtimes; in folklore, these demons were connected to these deaths and Grünbein extends these demons' range throughout these four poems. In the second poem in this series, with a switch of time frame, the poet speaks to Orestes who can't sleep due to visions of his revenged father's ghost, his dead mother and revengeful sister, Electra: "Hundert mal tot im Traum, [. . .] Hast du gedacht, du entgehst dem, Orest?" (102).

The *Nach den Satiren* series begins with an epigram from Juvenalis, "In der Stadt zu schlafen kostet viel Geld, / Davon rühren alle Übel her" (93). The city is the backdrop for this time of sleeplessness, and Grünbein's contemporary city scenes are gritty examples of why it's hard to sleep there: "Ein Kopfschuß / Macht aus dem Ladentisch einen blütenschweren Altar" (95). Indifference embodies one of the daily crimes of the anonymous city: "Überfahren wird einer, weil er den Parkplatz blockierte" (94). And as another cause of demons and sleeplessness, Grünbein addresses the destruction of lives and homes in Berlin and Dresden in World War II: "Wie jeder Hausflur seine Toten träumt, / Seitdem ein Tag soviel enthält wie dieses schäbige Jahrhundert" (107). Grünbein demonstrates such nimble maneuvers between subtly linked topics throughout the volume.

At a New York City reading in March, 2000, Grünbein displayed his modesty and humor as he declared, "in struggling with death, I am a minor figure." Born in Dresden in 1962, he is rather young to be so focused on the topic of death. Yet Grünbein, with a detached sense of ease, successfully explores avenues of insomniacs' journeys and mortality's triumph. In this dense study of life and death, an ironically lighthearted humor bubbles to the surface in the first and last lines of "Asche zum Frühstück": "Und dann kommt der heitere Teil vom Sterben . . . [. . .] . . . Doch bevor du hier fortgehst, vergiß nicht zu spülen" (72). Earlier volumes of poetry by Grünbein include *Grauzone morgens* (1988, re-released 1996), *Schädelbasislektion* (1991), and *Falten und Fallen* (1994); and a volume of his essays was published in 1996 as *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen*. This present volume certainly adds to Grünbein's reputation, solidly based on the 1995 Georg Büchner Prize he received at age 33, as the best young poet in German letters today.

Beret Norman  
University of Massachusetts-Amherst

DOROTHEA GRÜNZWEIG. *Vom Eisbreite. Gedichte*. Göttingen: Wallstein, 2000. 104 pp. DM 28.00.

In her second collection of poetry, *Vom Eisbreite*, German-born poet Dorothea Grünzweig thematizes identity and nationality in such a way as to expose these as shifting, ambivalent affairs. In doing so, she deepens and refines similar insights expressed in the earlier *Mittsommerschnitt*. A German living in Finland, Grünzweig is well placed to contribute to the recent, ongoing literary challenge to Germanness as a pure and unified entity; a problematization to be found in the works of, among others, Emine Sevgi Özdamar and Libuše Moníková. Such writers have demanded a new awareness of “other Germanies”—the title of one recent volume of articles—and thereby undermined totalizing nationalistic discourses which deny heterogeneity and seek to enforce an artificial and injurious unity.

In writing from outside of Germany, Grünzweig can, in particular, be seen as overturning dominant ideas of Germany as a desirable host country; receiving its “guests” with magnitude; the poet has chosen to leave the country precisely because of its racist, nationalist aspect, among other reasons. But the collection has relevance not only for contemporary understandings of Germanness—and Finnishness—but also for broader conceptions of what identity might mean in the postmodern age. It offers illumination regarding the experience of migration, putting forth a view of subjectivity as split, constructed—particularly by language—and “nomadic,” to borrow Rosi Braidotti’s useful term (1994). It is precisely this dynamism, this resistance to homogenizing influences, which makes this collection so urgent and so compelling. The productive restlessness which it both depicts and performs—in language that is at once dense and luminous—renders it an inspiring plea for fresh understandings of migration, nationality and identity.

Braidotti argues that “nomadism” is not to be considered as homelessness, but rather as “a figuration for the kind of subject who has relinquished all [. . .] desire, or nostalgia for fixity” (22), an impulse which is also to be found in Grünzweig. In the first poem of the collection, the poet describes a compulsion to leave her “Herd und hochgraues Haus,” here symbols of a mundane kind of stability, and “auf die Leuchttürme rundum steigen / mich verschleudern”; that is, to disperse herself in a joyous abandonment of coherence (6). The image of the house is one which recurs, and its changing status and significance point up the rich

ambiguity of Grünzweig’s treatment of the issues of movement and of home. In the following poem, “Reiseweise,” “das Wirbett und der Wirtisch,” standing for a shared, comfortably static mode of life, are transitory—impermanence is an important theme of the collection—and language emerges as the only guarantor of meaning and identity: “Auch daß dann mein Haus / bloßgeräumt Tragflächen / bildet aufsteigt mich an / neue Orte verschleppt und milde / das tun wird so lange wir / sind nichts bei uns als / die Worte” (7-8). Here, the house is flimsy and mobile, and the stability which it offers is shown as illusory, particularly when compared to the power of language, another central concern of the poet. Always we have a discrediting of the notion of a stable and comforting origin; nomadic in Braidotti’s sense, the poet refuses to seek refuge in the past or in fantasies of security.

This refusal is clearly articulated in another poem, “Flugnecessaire,” in which a house, described as full of cracks and leaky, is left behind by the poet, who is anxious to escape from what we infer is her home town in Germany, for “hier wär[sie] einfach ein Geburtsortskind” (11). Grünzweig again questions the viability of a safe, original state—the house is unstable and mournful—as well as the desirability of such apparent security; to be simply “ein Geburtsortskind” represents impoverishment, and nomadism appears the richer and more inviting alternative, involving here a giddy and joyous flight towards the natural beauty which is an important element of the poet’s depiction of Finland; or, in Braidotti’s words, “vertiginous progression toward deconstructing identity; molecularisation of the self” (16). The self here is in constant flux.

The image of the house, then, points to the collection’s ambiguity and suggestiveness regarding the issues of belonging and *Heimat*. There is no refuge here which is unconditional or unequivocal; indeed, such a place would, it is suggested, be dully stagnant. The *Mittsommerinsel* for which the poet yearns in the first poem is described in active terms, as hauling *Sehrachtsundlichtlast* upon its shoulders. Thus, it represents not escapism, but a movement towards desire’s fulfilment; this is a dynamic figuration. And in general the Finnish landscape is conceived not as a blank surface upon which the poet inscribes her fantasies, but as a participant in her processes of understanding. The collection thus challenges traditional boundaries between nature and culture; winter, for example, is used persistently as a symbol of the poet’s melancholy, in all its delicately delineated variations. The animal/human dichotomy is also confused here, as

when the poet describes her symbiotic relationship with a bear (25-26), and the body is understood, as it is by Braidotti, as "a point of overlapping between the physical, the symbolic, and the sociological" (4). In the first poem, light enters the backs of the poet's knees (6), in an image which unites the "natural," the corporeal, and the psychological.

And while language might appear as a refuge of a kind, in "Reiseweise" and in other poems of the collection, it is also depicted as slippery and untrustworthy. Grünzweig is thus, as a polyglot, "a specialist of [sic] the treacherous nature of language, of any language" (Braidotti 8). In one poem, *Kuu* (the Finnish word for "moon") is playfully juxtaposed and confused with the German *Kub*, and the gap between signifier and signified is rendered both delightful and tantalizing (35-36). In another poem, Finnish words are picked apart and revealed as containing paradoxical meanings (47). In yet another, the D of Dorothea is imagined as puny and insignificant compared to that of the mighty *Deutschland* (53); here, nationality overshadows personal identity, which is symbolized and enforced by the fragile props which are names. But the act of narration is upheld here as necessary; language and the meaning which it promises are not jettisoned. For example, knowledge of another language means for Grünzweig not a discrediting of sense, but "Erhöhung der Sichtqualität" (35).

In challenging such oppositions as (in particular) home/elsewhere, Grünzweig is putting forth and performing an active nomadism, which also manifests itself in the stylistic qualities of her verse. Neologisms such as *Scherndichfortschuermut* and *januarfürster* (74) serve to blur the boundaries between individual units of meaning and suggest new terrains of sense. This kind of playfulness does not result in a postmodernist nihilism regarding language and identity; however, the act of naming is here a necessary and ethical act (69), and while the self is complex and shifting, it is also salient and sure. In "Selbstportrait am Liegeplatz," the poet reflects upon a superficial tourist mentality which is founded on escapism, and she contrasts it with her own state: "ich wohne wo ich bin / in mir so aufgehoben / fall in mein grünes Wesen" (24). The startling and complex character of this collection testifies to such verdant assurance.

Emily Jeremias  
University of Wales Swansea

## Works Cited

- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia UP, 1994.  
 Grünzweig, Dorothea. *Mittsommerschnitt. Gedichte*. Göttingen: Wallstein, 1997.  
 Janowsky, Karen and Carla Love, eds. *Other Germanies: Questioning Identity in Women's Literature and Art*. New York: State U of New York P, 1997.

KATHARINA HACKER. *Der Bademeister*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000. 207 S. DM 36,00.

Von einem Buch, welches aus dem Gedankenmonolog eines Bademeisters besteht, mag ein Teil des Lesepublikums eine Mischung von Liebe, Sex, Leid und Abenteuer nach dem Vorbild der amerikanischen Fernsehserie *Baywatch* erwarten. Nun ist aber Hugo, die Titelfigur aus Katharina Hackers Roman *Der Bademeister*, weit vom Bild der für die Serie typischen, jugendlich-dynamischen Draufgänger entfernt: ein achtundfünfzigjähriger, zurückhaltender Junggeselle, der seit vierzig Jahren in einem alten Ostberliner Schwimmbad Dienst tut, ohne je einen Tag Urlaub genommen zu haben. Das Schwimmbad ist über die Jahre hinweg zum Mittelpunkt seines eintönigen Lebens geworden, und nichts scheint die Alltagsroutine durchbrechen zu können. Hugo nimmt die Ablehnung seiner Arbeitskollegen ebenso hin wie die Schicksalsschläge, welche ihn und seine Bekannten treffen—bis eines Tages das Schwimmbad nach der Wende wegen baulicher Mängel geschlossen wird und Hugo seine stoische Haltung aufgibt: „Ich habe jahrelang geschwiegen. Das ist jetzt vorbei“ (13). Da er sich mit dem Verlust seines bisherigen Lebens nicht abfinden kann, kehrt er nach der Schließung des Bades heimlich zurück und wandert durch das leere Gebäude, während er seinen bisher unterdrückten Gedanken, Erinnerungen und Halluzinationen freien Lauf lässt. Er erinnert sich an den Selbstmord des ungeliebten Vaters, dessen Kriegsverbrechen während des Zweiten Weltkrieges seinem Sohn immer wieder von seinen Mitschülern vorgehalten wurden. Ein anderes Mal ist es die Tochter eines Bekannten, die nach einem Unfall in seinen Armen stirbt und für deren Tod er sich teilweise verantwortlich fühlt. Dann tauchen vor seinen Augen die Leichen

jener Menschen auf, welche während des Krieges im Schwimmbecken erschossen wurden und von denen ihm sein Vorgänger noch berichten konnte, bevor er verhaftet wurde und für immer verschwand. Gleichzeitig gibt Hugo jedoch auch einen Teil seiner eigenen Geschichte preis, als er erzählt, dass er selbst seinen Beruf anfangs nicht ausüben wollte, aufgrund der Vergangenheit seines Vaters jedoch nicht zum gewünschten Studium zugelassen wurde. Als mit dem Tod seiner Mutter auch die letzte Verbindung zu seiner Vergangenheit abbricht, entschließt er sich, die gemeinsame Wohnung zu verlassen und das Schwimmbad endgültig zu seinem neuen Zuhause zu machen. Nun zeigt sich auch der Bezug des auf dem Rückumschlag abgedruckten Mottos des Buches: „Das Schwimmbad als Ort einer Obsession.“ Dort, wo er zuvor seinen Beruf ausübte, übt er nun zwanghaft unnötig gewordene Tätigkeiten aus, als er etwa, so lange wie möglich, das Wasser für die nichtvorhandenen Badegäste heizt. Passend zum Handlungsort kommt dem Wasser im Text auch eine wichtige symbolische Funktion zu. Während es Hugo in seiner Zeit als Bademeister stets gelang, das Badewasser (wie auch seine Gedanken) in einem klaren Zustand zu halten—was er in seiner Erzählung auch immer wieder hervorhebt—so beginnt es sich nach der Schließung, ebenso wie Hugos Verstand, zu trüben. Zum Schluß mag es fast logisch erscheinen, dass Hugo, der den größten Teil seines Lebens so eng mit dem Wasser verbunden war, auch dort sein Ende findet: er, dem—wie er wiederholt betont—nie ein Gast ertrunken ist, stirbt wahrscheinlich eben jenen Tod, vor dem er seine Gäste bewahren sollte.

Katharina Hacker, die 1967 in Frankfurt am Main geboren wurde und in Freiburg und Jerusalem Philosophie, Geschichte und Judaistik studierte, ist mit ihrem ersten Roman *Der Bademeister* ein Werk gelungen, dessen Erzählstil anfangs monoton und repetitiv wirkt, dem aufmerksamen Leser nach kurzem jedoch einen interessanten Blick in den Verfassungszustand des Erzählers ermöglicht und Hugos Probleme mit dem Umbruch in seinem Leben spüren lässt. Die von Hugo bereitgestellten Informationen zu den entscheidenden Erlebnissen in seinem Leben werden nicht chronologisch und in einem Stück dargelegt, sondern müssen aus einzelnen, verstreuten Bausteinen zusammengesetzt werden. Dazwischen streut Hacker Berichte, in welchen Hugo von der zunehmenden Ausgrenzung durch seine Kollegen, den Wochen nach der Schließung des Bades und seinem Irren durch die ihm fremdgewordene Stadt erzählt. Zusammen mit beständig wiederholten Hinweisen auf die getreue Erfüllung

seiner beruflichen Pflichten in einem Beruf, den er selbst nicht ergreifen wollte, entsteht das Bild eines Menschen, der nach dem Verlust seines bisherigen Lebensmittelpunktes sich selbst aufgegeben hat und nun ebenso wie seine Umgebung dem Verfall preisgegeben ist.

Markus Wist  
University of Alberta

---

MANFRED HAUSMANN. *Kleine Liebe zu Amerika. Ein junger Mann schlendert durch die Staaten*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2000. 255 S. DM 19,90.

Der Bummel durch die neue Welt im Jahre 1929 beginnt mit den letzten Tagen einer Schiffspassage nach New York. Zunächst wird das Leben eines Reisenden an Bord beschrieben—dabei bleibt dem Leser der Name des ‚jungen Mannes‘ unbekannt. Aus der sicheren Perspektive des Erste-Klasse-Passagiers begutachtet dieser die Situation der Auswanderer in der Dritten Klasse. Anders als diese Gruppe wird der junge Mann sich nur vorübergehend in den USA aufhalten und nimmt daher auf seinen Streifzügen die Haltung eines unbeteiligten Beobachters ein. Bestimmte Vorstellungen vom Land der unbegrenzten Möglichkeiten hat er im Handgepäck: „Amerika [...], wo alle Leute eiserne Ellbogen und erstklassige Gebisse haben sollen!“ (10).

In New York angekommen folgen einige Großstadtimpressionen. Der Protagonist erlebt ein ihm unbekanntes Tempo in einer vom Konsum regierten Stadt. Glanz und Glitter berauschen ihn, ein Gottesdienst in der ‚Abyssinian Baptist Church‘ erschreckt ihn eher. Seinen nicht der amerikanischen Mode entsprechenden Hut trägt er auf seinen Erkundungstouren als bewußtes Kennzeichen der Abgrenzung. Die erstaunten Blicke, die er damit auf sich lenkt, wecken seinen Trotz. Er wird sich nicht der neuesten New Yorker Mode anpassen, denn damit würde er einen Teil seiner Sonderstellung aufgeben und möglicherweise seine Einstellung wechseln müssen. Gerade die Perspektive eines unbeteiligten Außenstehenden ist jedoch von Bedeutung, da sie es dem



jungen Mann ermöglicht, die neue Welt zu besuchen und zu beschreiben, ohne sich wirklich damit auseinanderzusetzen.

Durch einen Schneesturm in New York veranlaßt, über weitere Reiseziele nachzudenken, entschließt der Protagonist sich, mit dem Zug nach Key West und dann weiter nach Kuba zu fahren. Anschließend geht es über Miami, Jacksonville, Chattanooga, St. Louis und Chicago zurück nach New York. Der Bummel endet auf dem Passagierdampfer, der den jungen Mann zurück nach Deutschland bringen wird.

Die verschiedenen Stationen dieser Reise durch die neue Welt werden in unterschiedlicher Ausführlichkeit dargestellt. Im Vordergrund stehen dabei Begegnungen mit Menschen und nicht etwa touristische Attraktionen: Mr. Lundquist, ein kleiner Gauner in New York, der den unbedarften Touristen fälschlicherweise als vermeintlich leichtes Opfer auswählt; Miß Kelly, eine amerikanische Journalistin in Havanna, für die der junge Mann romantische Gefühle entwickelt; und Hugo Tasch, ein deutscher Auswanderer, den er in einem Kino in St. Louis trifft, wo Tasch als Platzanweiser arbeitet.

Sprache und Stil sind eigenwillig. Die Schilderungen des auktorialen Erzählers sind durchsetzt mit englischen Begriffen und Sätzen, eine sinngemäße Übertragung ins Deutsche wird in den folgenden Sätzen häufig mitgeliefert. Lange und kurze Sätze wechseln ab. Die Sätze sind nicht immer vollständig, neben fremdsprachlichen finden sich umgangssprachliche Wendungen. Bericht, Gedanken des Erzählers, direkte und indirekte Rede gehen fließend ineinander über und können häufig erst auf den zweiten Blick unterschieden werden. Eine Reihe von Ausdrücken, die keinesfalls als politisch korrekt einzustufen sind, wirken äußerst befremdlich auf die LeserInnen des einundzwanzigsten Jahrhunderts.

Der Vergleich der neuen mit der alten Welt führt zunächst zu keinem Ergebnis: „In Europa haben wir die uralte Philosophie und die dunklen und süßen Worte der Dichter. Aber wir haben auch die Krankheit und das Hinabsinken. Amerika ist gedankenlos, Amerika ist, um es beim richtigen Namen zu nennen, primitiv, aber es ist berauscht von Kraft und Jugend und Tätigkeit. Wem soll man den Vorzug geben?“ (100). Der Protagonist genießt den *American Way of Life*, er kostet die Unkompliziertheit und die Unbeschwertheit aus, und er läßt es sich in der Gedankenlosigkeit wohl ergehen. Am Ende seines Aufenthalts spürt er beim Gedanken an Europa jedoch „ein bißchen Liebe und Zärtlichkeit“ (246). Seine Reise und sein Verhältnis zu Amerika faßt er schließlich folgendermaßen

zusammen: „Es war herrlich in Amerika, aber man muß dort geboren sein, sonst hält man es nicht aus“ (250). Aus dieser Perspektive heraus ist eine kritische Auseinandersetzung mit dem Neuen nicht erforderlich. Der Protagonist ist lediglich ein Urlauber, er möchte einen Eindruck von dem Land bekommen, gut unterhalten werden und Leistungen erhalten, die ihr Geld wert sind. Der Autor befand sich genau in der entgegengesetzten Situation. Von der *Kölnischen Zeitung* beauftragt, einen Reisebericht zu schreiben und mit einem Scheck über tausend Dollar für die Reise ausgestattet, fühlte er sich wahrscheinlich verpflichtet, einen Reisebericht zu schreiben, der sein Geld wert war, d.h. dessen Inhalt und Stil sich fürs Feuilleton eigneten. Dabei blieb wenig Raum für eine problemorientierte Auseinandersetzung mit der Realität. Ob dieser Aspekt als Erklärung ausreicht, sei dahingestellt— in jedem Fall stellt er eine Möglichkeit dar zu verstehen, warum Hausmann, der in den Jahren 1928 und 1929 erschienenen Prosawerken *Lampioon* und *Salut gen Himmel* einen Ich-Erzähler aus der Perspektive eines Landstreichers berichten läßt, seinen Blickwinkel in *Kleine Liebe zu Amerika* so auffallend verändert.

Im Anschluß an die Reise des Autors erschienen verschiedene Eindrücke und Episoden kapitelweise im Feuilleton der *Kölnischen Zeitung*. Hausmanns Verleger S. Fischer faßte die einzelnen Beiträge schließlich zusammen und forderte den Autor auf, ein Reisebuch daraus zu machen. Der Veröffentlichung im Jahre 1930 folgte fünfundzwanzig Jahre später eine zweite Auflage. Im Vorwort der zweiten Auflage thematisiert der Autor die Frage, ob Änderungen des Textes nötig oder sinnvoll seien, da das Amerika von heute nicht mehr dem Amerika von damals entspreche. Er entscheidet sich gegen eine Neubearbeitung und begründet dies damit, daß die Betrachtungsweise— nämlich jugendliche Unbekümmertheit— bedeutender als der Betrachtungsgegenstand sei. Der Wandel, der sich am Betrachtungsgegenstand in fünfundzwanzig Jahren vollzogen hat, rechtfertige somit keine Überarbeitung.

Auch der im letzten Jahr erschienene Text wurde nicht verändert. Und das mit Recht. Obwohl die Perspektive des Lesers sich heute, 45 Jahre nach der zweiten Auflage, verändert hat, gibt nicht die Darstellung eines Amerika von damals Anlaß zur Kritik— im Gegenteil, es gewährt interessante Einblicke in die Zeit, in der man dieses Land mit der Eisenbahn bereiste. Vielmehr ist es die Betrachtungsweise des Erzählers, seine jugendliche Unbekümmertheit, die zuweilen einen Eindruck von Oberflächlichkeit entstehen läßt. Die Einblicke in das Land, in dem die

Möglichkeiten— zumindest für Außenstehende— unbegrenzt erschienen, verbunden mit der europäischen Perspektive entschädigen jedoch dafür— und zeigen nicht zuletzt wie beständig europäische Vorstellungen und Vorurteile im Hinblick auf Amerika sind.

Andrea Heitmann  
Ohio State University

ALEXANDER HÄUSSER. *Zeppelin!* Frankfurt a.M.: Fischer, 1998. 120 pp. DM 20.00.

*Zeppelin!* is the title of the new *Erzählung* by Alexander Häusser, the Hamburg-based author of the 1994 novel *Memory*. Narrated in the first person, the text follows the tragic fascination by the Silcher family of the majestic flying machine from 1909 to 1996. The narrator, a researcher working in the archives of the Zeppelin museum in Friedrichshafen, accidentally finds clues to the contributions made by his grandfather Robert Silcher in building pioneering airships. However, the narrator's interviews with Robert's colleague Karl reveal a darker side of the grandfather's personality; namely, Robert's fanatic obsession with Zeppelins that led him to abandon his family and work aboard the *Hindenburg*. This eventually leads to his death in the 1937 crash in America. While retracing Robert's life through Karl's stories, the grandson simultaneously stumbles upon repressed memories from his own childhood. In these remembrances, the father comes through as a dreamer whose chase of the elusive airship ends in futility. Trying to unravel the inextricable link between the Silcher family's fate and Friedrichshafen, the narrator initially seems unaffected by the connection. However, by the end of the story he also seems to have fallen prey to the lure of the Zeppelin, as the final words of the story indicate: "Sagen Sie Karl, daß ich verreise. Aber ich werde mich wieder bei ihm melden. Versprochen" (117).

The connections between past and present and memory and reality are a vital component of Häusser's writing. In his novel *Memory* (1994), a young man who feels terribly aged is forced by his therapist to remember

the past. As in *Zeppelin!*, a reconstruction of the past is revealed to be cathartic yet fatal and leads to an enlightenment as well as a deepening of the initial mystery. Häusser's new narrative has all the elements of a *Krimi*— suspense, clues, red herrings, and alibis. The grandson becomes a detective who solves the mystery of his grandfather's death and his father's catastrophic decline. Yet the solution to the mystery fails to offer any sense of triumph: "Und es ist gleichgültig, ob es stimmt, was Karl mir bei unserem letzten Treffen über Robert sagte" (7).

According to Häusser, the impulse for *Zeppelin!* came from his fascination with wide-open spaces and with big cities like Hamburg (Häusser was born in Reutlingen). "Es war immer der Wunsch da— raus, raus" (Interview). For his work, Häusser researched extensively in Friedrichshafen, talked to the "alten Zeppelinern," and was impressed by their heroic achievements. The airship Zeppelin becomes in his narrative an unmistakable symbol of freedom, of breaking out of parochial confines, and of a pioneering spirit that has been lost in the present. Researching in the 1990s, the narrator is affected by his family's connection to the airship. However, for him, the fascination cannot be translated into heroic deeds; instead, it must be relegated into the sphere of storytelling, to the melancholy act of trying to recapture a lost past.

Yogini Joglekar  
Ohio State University

#### Works Cited

Häusser, Alexander. Interview. *Deutschland Radio* 19 June 1998.

WOLFGANG HILBIG. *Das Provisorium*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2000. 320 pp. DM 39.80.

Since the 1980s, the East German writer Wolfgang Hilbig has established himself as one of the most important contemporary German authors. Working in the high modernist tradition of Joyce and Kafka, his multi-layered, semi-autobiographical texts explore the destructive effects of authoritarianism on the working-class masses in the GDR. *Das Provisorium* marks a turning point in his career. In this, his third full-length novel, we see a further re-writing of the life of C, the protagonist found in many of Hilbig's stories. However, unlike earlier texts, *Das Provisorium* is largely set in the West and deals with the experience of a GDR writer in exile coming to terms with living in the Federal Republic prior to unification.

C is a working-class man who, having struggled in vain to gain recognition as a writer in the East, is finally given a visa to travel to the West for a year in the mid 1980s. In the West, he at last has the opportunity of living as a full-time writer, a life for which he has always craved. However, he finds it impossible to settle into Western society and instead begins to suffer from a profound crisis of identity. He descends into a haze of alcohol abuse and loses the ability to write. The freedom that he longed for whilst in the East has brought with it a loss of all familiar points of orientation, leaving him with a disturbing sense of homelessness:

Die Freiheit hier war nichts für ihn, denn er war viel freier. Er war unfrei aufgrund einer viel größeren Freiheit, denn er gehörte weder auf diese Seite der Welt, auf der man hier lag und flanierte, noch auf jene andere Seite, auf der man sich danach sehnte, hier zu liegen [. . .]. (16)

Having been given a multi-entrance visa, C attempts to overcome his sense of crisis by regular trips back to the East. As a result, the image of train travel is central to the novel's construction. The train allows C to communicate between the Eastern and the Western aspects of his life. However, rather than helping him to recover, his constant travelling highlights still further the debilitating liminality of his situation. His entire life is, as the title of the novel suggests, *provisorisch*. As the expiry date of his visa approaches C's sense of crisis becomes acute. He decides to remain in the West, but having made this decision he proceeds almost to destroy himself with alcohol. He withdraws from the world, believing that, now the

GDR is beyond his reach, all hope of finding an authentic sense of identity is lost to him.

Although set in the 1980s, the novel clearly addresses the experience of many East Germans, and particularly East German writers, since unification. C's *Wende* effectively takes place three years before the events of 1989. Rather than finding the Promised Land in the Federal Republic, his life there makes him more aware of the influence of the East on his sense of self and of differences in the experience of Easterners and Westerners. As Hilbig himself suggests in his "Kamenzer Rede":

Vielleicht wird uns eines Tages die Erkenntnis kommen, daß erst jener Beitritt zur Bundesrepublik uns zu den DDR-Bürgern hat werden lassen, die wir nie gewesen sind, jedenfalls nicht solange wir dazu gezeugen waren. ("Rede" 16)

The fact that Hilbig is reflecting post-*Wende* East German sensibilities becomes overt in the novel's vicious attack on what C sees as the vapidness of Western consumer culture, in which everything, including the human body, is for sale. This is, of course, a common criticism of the Federal Republic by citizens of the former GDR. Indeed, the controlling influence of consumerism on the individual is constructed in C's mind as a new form of fascism, "*Shopping macht frei*," as he provocatively suggests (263, emphasis in original). What is particularly lamentable for C is that literature has no value in the West, and although he has now gained public recognition as a writer, he fears that he has become nothing more than a cog in the Western literary media machine.

Although Hilbig is highly critical of capitalism, the novel never runs the risk of being tarred with the brush of a romanticised form of *Ostalgie*. Hilbig can never be accused of looking back at the GDR through rose-tinted spectacles. As C slips further and further into his identity crisis he contemplates his old life in the East, attempting to pinpoint the impulse that caused him to start writing. In so doing the narrative bears witness to the destructive nature of life in the GDR, since he is, he claims "ein typisches Produkt der DDR, physisch und psychisch" (269). It becomes clear that his inability to find fixed points of reference in his life actually began in the East, due in part to the nature of the State's self-construction as an *Übergangsgesellschaft*: "bis in seine unbewußten Reaktionen hinein war er ein Ergebnis des Provisoriums, das sich DDR nannte [. . .]"

und damit konnte man leben!" (269). His life was no happier in the East: "Aber er war doch auch in den Städten des Ostens ohne Wirklichkeit gewesen, in Leipzig, Dresden, Ost-Berlin [. . .]" (36). For C, the GDR was a nightmare world which would never allow him to give voice to his actual experience as a working-class man. It would never recognise him as "real," consequently forcing him to find a new sense of self in the world of literature. Since he was never allowed to gain recognition as a writer he could never lead what he saw as an authentic life.

To a degree, C's relationship to the GDR seems to echo Hans-Joachim Maaz's controversial analysis in *Der Gefühlsstau: Ein Psychogramm der DDR* (1990). Hilbig, like Maaz, constructs the inhabitants of the GDR as psychologically damaged due to the oppressive socialisation processes they undergo. However, the novel is more subtle in its reading of life in the East than Maaz's somewhat overstated account. C's damaged psyche becomes a symbol for the destructive nature of German history as a whole. His individual *Geschichte* becomes a metonym for the on-going, self-destructive *Geschichte* of German history, a *Geschichte* which has not ended with the conclusion of the Cold War and the victory of capitalism over Marxism-Leninism. Although not officially recognised as a *Schriftsteller*, at least in the East he could write, and in so doing attempt to imbue his world with a new meaning. The tragedy for C is that now in the West, he feels himself similarly trapped inside an inauthentic world, but cannot even write. The inability of the writer to work in the West again places the novel firmly within a post-*Wende* context, echoing the problematic position of writers from the former GDR and their need to find a new voice in the unified Germany.

All Hilbig's texts deal with the writer's frustration at his need, and his inability, to make sense of society through art. Although *Das Protisorium* explores Western society, the reader finds a similar sense of frustration. As in his earlier texts, Hilbig offers no answers to society's problems. Nevertheless the novel shows Hilbig's continued commitment at least to articulate these problems, in order that they might not be ignored. Thus C's attempt to overcome *das Protisorium* that is his life becomes a powerful example of the sense of crisis and alienation felt by many East Germans on the continuing journey of German inner-unification.

Paul Cooke  
University of Wales-Aberystwyth

## Works Cited

Hilbig, Wolfgang. "Kamenzer Rede." *Preis- und Dankreden*. Rheinsberg: Kurt Tucholsky Gedenkstätte, 1996, 13-16.

BARBARA HONIGMANN. *Alles, alles Liebe!* München: Hanser, 2000. 179 S. DM 34,00.

Seit ihrem schriftstellerischen Debüt *Roman von einem Kinde* (1986) behandelt Barbara Honigmann Themen, die für viele jüdische Autoren der sogenannten Zweiten Generation charakteristisch sind: ihre Texte sind fast ausnahmslos autobiographisch und beschreiben die Erfahrung der Heimatlosigkeit und Fremdheit, die Rückkehr zum Judentum und die Selbstfindung in der Diaspora. Honigmann wurde 1949 in Ostberlin geboren. Ihre jüdischen Eltern waren überzeugte Kommunisten und sind nach dem Krieg aus dem englischen Exil in die sowjetische Besatzungszone zurückgekehrt. In den Jahren 1967 bis 1972 studierte Honigmann Theaterwissenschaften. Zwischen 1972 und 1975 arbeitete sie als Dramaturgin und Regisseurin in Brandenburg an der Volksbühne und am Deutschen Theater. Seit Mitte der 70er Jahre ist Honigmann freischaffende Schriftstellerin und Kunstmalerin. 1984 verliess sie die DDR und siedelte mit ihrem Mann und den zwei Söhnen nach Strassburg um, in die zweitgrösste jüdische Gemeinde Frankreichs. In der elsässischen Stadt, dem sogenannten „Jerusalem des Westens," wurde Honigmann zur praktizierenden Jüdin. Wie sich ihr Jüdischsein definiert, woraus es wächst, und wie es sich zur Umwelt stellt, ist ein wichtiger Fragenkomplex in Honigmanns Werk und wird von ihr schriftstellerisch immer wieder neu entworfen.

*Alles, alles Liebe!* ist wie bereits Honigmanns Erstling ein atmosphärisch dichtes Buch über das jüdische Selbstverständnis im DDR-Staat der 70er Jahre. Ein Vergleich der biographischen Daten der Autorin mit dem Erzählinhalt legen nahe, dass auch hier persönlich Erfahrenes Stoff für die literarische Verarbeitung wird. Auffallend ist jedoch, wie die Zeitbetrachtungen in Honigmanns neuester Prosa-Veröffentlichung um

einiges pessimistischer und resignativer geworden sind. *Alles, alles Liebe!* ist eine nuancierte Abrechnung mit dem sozialistischen Staatsapparat, der für die Elterngeneration zur verfänglichen Heimat wurde. So zeigt sich die Protagonistin Anna Herzfeld empört darüber, dass ihre „bescheuerten Eltern glaubten, unbedingt zurückkehren zu müssen. In diesen Scherbenhaufen, in dem sie sich doch bloss alles aufgerissen und sich wehgetan und alles andere, bloss kein Glück gefunden haben“ (32-33). Honigmanns Porträt der jungen Berliner Bohème, die den „wahren Sozialismus“ als ausgediente Utopie der Eltern verabschiedet und „Mitläufer und Nachhänger“ (25) verachtet, ist eine pointierte Milieustudie des tristen Honecker-Alltags. *Alles, alles Liebe!* ist ein Briefroman. Anknüpfend an die Tradition dieser Literaturgattung im achtzehnten Jahrhundert befinden sich die Protagonisten, die ihr Leben und ihre künstlerische Entfaltung selber bestimmen wollen, im Spannungsfeld mit der Umwelt. Doch ist dieses Spannungsfeld bei Honigmann nicht nur ein Produkt der unmittelbaren Gegenwart, sondern auch der deutschen Geschichte. Während die Generation der in die DDR zurückgekehrten Eltern entweder als cholerisch oder versteinert beschrieben wird, versuchen die Kinder mehr oder weniger erfolgreich, aus dieser Polarität einer verfehlten und verlogenen Existenz auszubrechen.

Die Handlung erschliesst sich aus den Perspektiven der Korrespondenzpartner, die aus ihrem Leben berichten und die Geschehnisse gegenseitig kommentieren. Der ständige Wechsel in der Erzählperspektive und im Autorenprofil haben zur Folge, dass die Sprache griffig und lebendig wirkt, und es auch an Selbstironie und hintergründigem Humor keinesfalls fehlt. Annas Sicht und Erfahrungswelt machen den eigentlichen Kern der Erzählung aus. Die Handlungen spielen in Ost-Berlin und in Prenzlau, im nördlichen Brandenburg, im Herbst und Winter 1975-76. Anna lebt in einer avantgardistischen Berliner Künstlerkolonie, die sie verlässt, um ein Engagement als Regisseurin an einer Prenzlauer Provinzbühne anzunehmen. Mit der Inszenierung eines Weihnachtsmärchens für Kinder und des Wiener Volksstücks *Der Furchtsare* von Philipp Hafner soll sie sich weltanschaulich weiterbilden und zur „sozialistische[n] Künstlerpersönlichkeit“ reifen (6). Doch schlägt die künstlerische Arbeit fehl. Individuelles Denken und schöpferischer Eigensinn sind im abgelegenen Theaterbetrieb nicht gefragt. Anna gelingt es nicht, sich in das sozialistische Theaterkollektiv einzufügen. Zudem wird der Dramaturg zum feindseligen Gegenspieler.

Die Weichen sind bereits bei ihrer Ankunft gestellt, und sie bleibt ein Fremdkörper: „Das erste Wort, das ich in Prenzlau hörte, war ‚Zigeuner‘“ (5). Der Briefkontakt mit Freunden, verflochtenen Liebhabern— diese sind vorab Emigrantenkinder— und mit ihrer Mutter und dem Geliebten Leon helfen Anna, die erfahrene Isolation und die zermürbenden Intrigen am Theater zu überbrücken. Der Erfahrungsaustausch mit Freundinnen in ähnlichen Situationen zeigt, dass das Theater in Prenzlau beispielhaft für den Kulturbetrieb in der DDR ist. Der Briefwechsel mit der Freundin Eva, die als Schauspielerin arbeitet und wie Anna Jüdin ist, verdeutlicht, wie stark der Antisemitismus unterschwellig noch vorhanden ist. Eva schreibt: „Du hast Glück, dir rufen sie bloss Zigeunerin nach, aber mich nennen sie, weil ich noch diese schrecklich krumme Nase habe, gleich Hexe. Willkommen in der Provinz, Anna!“ (14). Der Versuch, sich am Theater durchzusetzen, scheitert jedoch genauso wie ihre Beziehung zu Leon, der undurchsichtig und abwesend bleibt. Anna klammert sich in ihren Briefen— die meist zwischen Verzweiflung und Auflehnung schwanken— an ihre meist jüdischen Freunde, als seien diese die letzten Fluchtpunkte in ihrem Leben.

In einem Interview in den *Kieler Nachrichten* (13.02.2001) äusserte Honigmann, dass man als Jüdin in der DDR „eine Art Doppelleben [führte]. Das Jüdische war das Zentrum unserer Existenz— und die deutliche Grenze zwischen denen und uns.“ Dass dieses Beziehungsgeflecht innerhalb der jüdischen Künstlerclique als Identitätsstiftung jedoch brüchig bleibt, macht ein verärgerter Brief Leons an Anna deutlich. Er weist auf den Sonderstatus von Anna hin und hält ihr vor, dass sie doch eigentlich „deutsch bis auf die Knochen“ (159) sei. Damit weist er auf einen existentiellen Widerspruch hin, den Anna und ihr Freundeskreis nicht wahrhaben wollen.

Am Ende scheitert sowohl die Liebe als auch die Karriere. Anna trennt sich von Leon, und das Provinztheater schickt sie nach Berlin zurück. Das Zusammentreffen von privater und beruflicher Misere verdeutlicht, dass auch ein inneres Exil in der DDR unmöglich scheint. Annas Existenz ist in jeder Hinsicht ein Fiasko. Was *Alles, alles Liebe!* davor bewahrt, hoffnungslos in weinerlichen Weltschmerz zu versinken, ist die gänzlich unsentimentale Erzählhaltung. Letztere ist ironisch-distanziert, voller suggestiver Zwischentöne und oftmals geradezu parodistisch. Der Schweizer Theaterregisseur Luc Bondy, welcher der Autorin im letzten Jahr den bedeutenden Heinrich-von-Kleist-Preis überreicht hat, sprach in seiner Laudatio von einer „taktile[n] Erzählkunst“. Diese vermag in ihrer

Schlichtheit und Klarheit ganz ohne Stilisierung unmittelbar zu berühren.

Barbara Honigmann hat ein kluges und einfühlsames Buch geschrieben, das, wie immer bei dieser Autorin, mehr Fragen aufwirft, als es vorgibt zu beantworten.

Charlotte Schallié

University of British Columbia, Vancouver

HELMUT KOHL. *Mein Tagebuch 1998-2000*. München: Droemer Knaur, 2000. 351 pp. DM 44.90.

Keen observers of Helmut Kohl will remember that he has repeatedly vowed never to publish a complete memoir. After reading *Mein Tagebuch 1998-2000*, one may continue to take him at his word on this, as there is no mention of the recent party finance scandals. His steadfast refusal to account for the nature of these donations has not earned him an openly coveted role as an European elder statesman, but rather has relegated him to the Bundestag backbenches in disgrace. It has also considerably eroded the CDU's electoral viability.

In a tactic borrowed from the American political tradition, Helmut Kohl has chosen to fight a publicity war rather than give a full accounting of his actions to the judicial bodies investigating this case. His stated goal in publishing diary excerpts is "[...] zur korrekten Darstellung bei[z]utragen und der beabsichtigten Verfälschung der Geschichte entgegen[z]uwirken" (6-7). The entries begin with the day after his election defeat in September 1998 and conclude with German Unity Day celebrations on October 3, 2000. In them, we are treated to his personal thoughts on both daily political events and memories of his role in the process of German unification which these events often trigger. Post-defeat meetings with world leaders give Kohl a chance to reminisce about their (or his) unification role including Pope John Paul II (24), Bill Clinton (63), Romano Prodi (72), Jacques Delors (129), Willy Brandt (272), and many others. Nothing is so earth-shattering as to demand a re-write of extant material on the relationship between Kohl and international prominence, or his role in events leading

to and proceeding from 1989.

The real reason for the book, the donation scandal, erupts in a short entry one-third of the way through (106). Suddenly the diary entries become more interesting, if not more historically relevant. Kohl is concerned as to what would motivate people to forget his efforts on behalf of German unification, and what would make them think that any secret money he received could possibly serve bad ends. From this entry on, the *Tagebuch* can more fruitfully be read as a fascinating combination of epistolary novel, poison-pen letter, and post-Wall political *apologia*.

If we view the *Tagebuch* as an epistolary novel with the German public as its intended recipient, the main theme would be a personal journey through loyalty and betrayal. Helmut Kohl's (exemplary) loyalty to those who donated money to the party and his promise of silence as to the identity of these donors is contrasted with the (indefensible) acts of betrayal of his friends and protégés within the CDU. His deepest feelings of betrayal are directed at Wolfgang Schäuble and Angela Merkel, his designated successors as CDU Chairman, and General Secretary, respectively. An editorial published in the *Frankfurter Allgemeine Zeitung* on December 22, 1999, in which Angela Merkel writes that it is time for the party to distance itself from its former Chairman, spurs Kohl to write the following: "[...] es 'handelt' sich offensichtlich um ein abgesprochenes Spiel mit verteilten Rollen" (146). He is "bestürzt" (141) to discover this, as he is over later CDU efforts to distance itself from him.

We also read that, even pre-1989, Kohl often placed someone in a position of power only to find his trust abjectly betrayed in conspiratorial ways, and so this diary allows for a poison-pen settling of accounts. As befits his stated desire to contribute to accurate accounts of recent history, Kohl uses specific entries to speak his mind on long-time internal CDU nemeses. Richard von Weizsäcker (179), Kurt Biedenkopf (155), Heiner Geißler, Lothar Späth, and Rita Süßmuth (118-19) are some of the more famous names dropped in this regard. The apparent incongruity of linking party revolts in the 1970s and 80s to Kohl's silence on illegal donations in the 1990s can be explained by his need to contrast "illoyal" party members with "loyal" ones regardless of year or context. Historians and political scientists will find this aspect of the *Tagebuch* especially interesting for the strategic analysis he gives of the struggles in 1973, 1980 and 1989 for control of the party leadership.

The *Tagebuch* functions as post-Wall *apologia* as well, but with a

unique twist. It will be remembered that many East German leaders immediately wrote chronologies after they fell from power in order to interpret history to their benefit. Indeed, there are many diary entries in which Kohl relives the heady days of 1989-90 and attempts to place his actions at the center of anything positive which came out of them. Some entries which respond to particularly scandalous revelations are explained away in light of the financial burden that unification placed on the CDU. Others which cannot be put in any positive light, such as the January 2000 suicide of Wolfgang Hüllen, head of the CDU parliamentary group's budget/finance section, are simply not graced with an entry.

Thus, at first blush, Kohl's diary might appear to have much in common with Egon Krenz's *Wenn Mauern fallen*, Manfred Gerlach's *Mitverantwortlich*, Günter Schabowski's biography, etc. Yet these authors tend to portray themselves as being uninvolved in most major political events in the GDR until November 9<sup>th</sup>, 1989. In contrast, Kohl portrays himself as a sovereign actor from the very first page: "Ja, ich habe 2,1 Millionen DM Spendengelder an den Rechenschaftsberichten vorbei direkt für die Parteiarbeit eingesetzt und damit gegen das Parteiengesetz verstoßen" (5). He portrays himself consistently as one whose pre-1989 actions led to unification and whose post-1989 actions, including whatever donations he took, all served German unity. In his acceptance of responsibility for his actions and admission of agency with regard to his choices, Kohl gives his opus a moral dimension which other post-Wall *apologia* lack. It is nonetheless a weak morality, as his conclusion is that his actions were "rechtswidrig, aber nicht strafbar" (211).

The entry on June 29, 2000, a reprint of the testimony he gave before a Bundestag investigating committee, puts a bold-faced line under this *apologia* (249). He admits to knowingly skirting, if not outright breaking, the German Law on Political Parties when he took the donations. Still, his word of honor not to divulge his contributors takes precedence over all else. The longest entry, at 30 pages, is quite John Galt-like in its self-assuredness, defiance, and comprehensive refutation of any moral obligation to a common good higher than that of an individual and his word. Its presence in the diary and the entries which surround it leave no doubt of the positive context in which Kohl believes posterity must view his (illegal but not punishable) actions. This theme of an honorable man not able to break his word is buttressed in his afterword as well (350).

*Mein Tagebuch 1998-2000* will be useful to anyone interested in

Kohl's spin on the events which he himself put in motion and which have peeled away another layer of innocence from the German political system. Future editions, if not annotated for scholars, should at least include an index of names to make navigation easier.

Daniel C. Villanueva  
University of Nevada-Las Vegas

---

ALFRED KOMAREK. *Polt muß weinen*. Innsbruck: Haymon, 1998. 191 S. DM 35,00.

In dem kleinen, fast idyllischen niederösterreichischen Weinbauerdörfchen Brunndorf unweit von Wien wird Immobilienhändler Albert Hahn in seinem eigenen, längst verlassenem Weinkeller tot aufgefunden. Allen Anschein nach handelt es sich hierbei um einen unglücklichen und in der Gegend nicht ganz einzigartigen Gärgasunfall—so lautet wenigstens die offizielle Version, an die aber eigentlich niemand recht zu glauben scheint. Denn einerseits war der vermögende Hahn ein zu Recht verhaftetes kaltblütiges Ungeheuer, der seinen besonderen Spaß darin zu haben schien, seine Mitmenschen zu schikanieren, andererseits kann sich keiner in Brunndorf damit abfinden, daß dieses Scheusal einen so friedlichen, zufälligen Tod finden sollte. Mehr als triftige Gründe, Albert Hahn bei seinem verfrühten Verlassen dieser Welt ein bißchen nachzuhelfen, lassen sich zudem noch beim halben Dorf finden: Da wäre zum Beispiel Hahns wiederholt gequälte Frau Grete, die bei dem Tod des Ehemannes schon fast keine Kraft mehr aufbringen kann, um sich durch die mehr als ersehnte Erlösung erleichtert zu fühlen. Oder auch seine Quasi-Freunde aus der Schulzeit Florian Swoboda und Dipl. Ing. Pahlen, die Hahn mit grausamer, heimtückischer Erpressung an sich bindet und zu wiederholten Demütigungen zwingt. Und nicht zuletzt Friedrich Kurzbacher, Josef Schachinger, Christian Wolfinger und Karl Brunner, einige ältliche Weinbauer, denen Albert Hahn in der jüngsten Vergangenheit ernsthafte Probleme verursacht. Ja, selbst Hahns eigene Mutter, eine fünfundachtzigjährige, hartgesottene Bauerswitwe, gibt zu, daß es Sachen

gibt, die manchmal einfach getan werden müssen— und meint damit das vielleicht nicht ganz willkürliche Abscheiden ihres kaltblütigen Sohnes.

Gendarmerie-Inspektor Simon Polt, ein zum Dorf gehöriger, eingefleischter Junggeselle, der in Gemeinschaft seines eigenwilligen Katers Czernohorsky auf einem benachbarten Hof lebt, und mit den meisten der in Frage kommenden Verdächtigen eng befreundet ist, wagt nicht, einen Mord in Betracht zu ziehen, wird aber in seinem tiefsten Innern den Verdacht nicht gänzlich los. Da von seinen Vorgesetzten der Fall als abgeschlossen gilt, sind Ermittlungen nicht eigentlich notwendig, trotzdem kann Polt nicht umhin, im trauten Beisammensein bei einem Glas Wein seine Nachbarn und Freunde einfach einige neugierige Fragen zu stellen. Dabei setzt er eine Maschinerie in Gang, bei der es kein Entrinnen mehr gibt, die ihn die Schattenseiten seiner Mitmenschen kennenlernen läßt, und die seine Ausgrenzung aus der bisher friedlichen, brüderlich-kameradschaftlichen Gemeinschaft bewirken wird. Grund genug, um Polt der verlorenen Unschuld seiner selbst und zugleich seines Heimatdorfes willen die im Titel benannten Tränen weinen zu lassen.

Mit seinem ersten Kriminalroman versucht Alfred Komarek nicht so sehr einen spannenden Mordfall und die dazugehörige schrittweise dargestellte Recherche geschickt zu inszenieren, sondern eher, uns die Atmosphäre eines verschlafenen, von den Großstadt-Problemen leider nicht verschonten Dörfchens näherzubringen, wo Ehrlichkeit, Treue, Nächstenliebe und Nachbarschaft immer noch mehr als bloß ein Begriff sind. In Brunndorfs Kellergassen, bei Grünem Veltliner und Blauem Portugieser, spürt man des Autors Wohlbefinden genauso wie Inspektor Polts beruhigende Zufriedenheit. Eine heile, aber in sich geschlossene Männerwelt, die mit genüßlich auserlesenen Worten andächtig, fast behutsam beschrieben wird, die noch dazu ein Gefühl tiefster Zugehörigkeit, quasi Geborgenheit vermitteln kann, der sich mehr als ein Leser sehnsüchtig zukehren wird. Albert Hahn, der im Dorf gebürtige, aber in der Stadt erzogene Spekulant, versucht zeitlebens diese traute Friedlichkeit, die er zwar verstehen, aber weder imitieren noch beherrschen kann, gnadenlos— selbst physisch: durch Umbau der wichtigsten Weinkeller— zu zerstören. Selbst nach seinem Tode streckt er seine hämischen, gierigen Klauen aus, um diese noch verbliebene Idylle zu vernichten. Aber obwohl ihm ohne Zweifel gelingt, nicht nur Unruhe, sondern auch Haß, Wut und Zerstörungswahn in dieses selbstgefällige Landleben einzuführen, gewinnen Brunndorfs friedliche Weinbauern, die

sich den neuen Zeiten anzupassen verstehen, letztendlich doch die Oberhand. In diesem Kampf zwischen Tradition und Modernität, durch Generationen vermittelte Werte und einer neuen, liebesarmen und erfolgssüchtigen Welt, zwischen trautem Landleben und gefährlichem Stadtag werden stets erstere als Sieger hervorgehen— leider nicht ohne leidige Anpassung und Teilverlust der Unschuld.

Alfred Komarek, 1945 in Bad Aussee, Steiermark geboren, aber seit Jahren in Wien ansässig, besitzt selbst einige Weinkeller in einem österreichischen Kleindorf und kennt aus erster Hand diese beiden in Konflikt tretenden Welten, die er so meisterhaft wiederzuspiegeln weiß. Als Autor von Reiseberichten, Essays, Hörspielen und TV-Drehbüchern, ist *Polt muß weinen* Komareks erster Kriminalroman. Dafür wurde ihm 1999 der Friedrich-Glauser Preis verliehen, eine alljährlich vom SYNDIKAT, eine Gruppe deutscher Kriminalautoren, ausgeteilte Auszeichnung. Sein stiller, bescheidener, vor allem weinliebender und dennoch sympathischer Inspektor Simon Polt ist auch der Held seines zweiten Kriminalromans, *Blumen für Polt*, erschienen im Frühjahr 2000.

Silvia Herve

Universidad de Sevilla

---

MONIKA MARON. *quer über die Gleise. Essays, Artikel, Zwischenrufe*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2000. 159 S. DM 34,00.

Monika Marons erster Essayband, *Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft*, erschien 1993 und enthielt neben einer Anzahl von Kolumnen für die Schweizer Kulturzeitschrift *Du* vor allem die damals Aufsehen erregenden und immer noch mit Gewinn zu lesenden Kommentare, welche die Autorin in den Jahren vor und nach der Wende über deutsch-deutsche Verhältnisse geschrieben hatte. In diesem Herbst wurden jetzt erneut zwanzig von Marons meist brisanten und klar formulierten ‚Essays, Artikel[n] und Zwischenrufe[n]‘ in einem Buch gesammelt. Einige Vorträge und Radiokolumnen liegen erst mit dem neuen Sammelband in gedruckter Fassung vor, der Großteil der Aufsätze aber, ist zwischen den Jahren 1993



und 1999 in namhaften deutschen Zeitungen (*FAZ*, *Zeit* und *Spiegel*) erschienen, wobei— und das ist mitunter schade— bei weitem nicht alle Texte, die in dieser Periode in den Medien veröffentlicht (und entweder heftig gelobt oder kritisiert) wurden, des neuen Buches für würdig befunden wurden.

Nur zwanzig Aufsätze also, die zum zweiten Mal mit einem bei den großen Dichtern geliehenen Titel versehen wurden. Zeigte die Autorin mit dem ersten, von ihr kritisch abgewandelten Kleist-Zitat noch ihre Skepsis und ironische Distanz gegenüber dem illustren Vorgänger, so zeugt der neue Titel eher von einer tiefen seelischen Verwandtschaft mit Uwe Johnson, dem Autor der *Mutmaßungen über Jakob* (1959). Die erstaunliche Einsicht in die Wirklichkeit der deutschen Nachkriegsgeschichte und die kompromisslose, zuweilen sogar beängstigende Moralität dieses als „verhindertes Schicksalsbuch“ (7) bezeichneten Romans werden im ersten Beitrag geschildert: „Aber Jakob ist immer *quer über die Gleise* gegangen“ (zitiert in Maron, 12). Mit dem unvergesslichen Anfangssatz seines ersten veröffentlichten Romans eroberte Johnson— allerdings erst vor wenigen Jahren, nach einer „Lektüre mit achtunddreißigjähriger Verspätung“ (17)— der oft querdenkenden Schriftstellerin Maron das Herz.

Marons Affinität zu Johnson sowie ihr bewusstes Anknüpfen an die bewährte Formel der ersten Sammlung werden indes nicht nur aus dem Titel des vorliegenden Bandes ersichtlich. Das neue Umschlagbild zeigt, wie schon das der Taschenbuchausgabe von *Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft*, eine elegante Stadtkatze, fotografiert von Jonas Maron, dem Sohn der Autorin, der seit einigen Jahren an der Umschlaggestaltung ihrer Bücher beteiligt ist und im vergangenen Jahr auch die Familiengeschichte *Pavels Briefe* mit wunderbar aussagekräftigen Bildern der geschilderten Personen ausgestattet hat.

Die Katze des Umschlages löst nicht nur wegen ihrer Intelligenz, Eigensinnigkeit und schwarzen Eleganz Assoziationen mit der Schriftstellerin Maron aus. Seit geraumer Zeit repräsentiert das Tier im Oeuvre der Autorin das freie, ehrliche und unverfremdete Leben, von dem Büroarbeitende wie die Heldin des Romans *Stille Zeile Sexs* (1991) eigentlich nur träumen können: „Man müsste eine Katze sein [. . .] irgendwo seine Nahrung holen, sich höflich bedanken und dann zu seinesgleichen ziehen und tun, wozu man Lust hat“ (20-21). Zu dieser Schlussfolgerung war Rosalind Polkowski vor Jahren schon gekommen. Eine ähnliche Vorstellung vom Vierfüßler muss es auch gewesen sein, die Jonas Blach aus den

*Mutmaßungen* dazu veranlasst hat, jenen quer über die Gleise gehenden Jakob Abs „wie eine *Katze* so unbedenklich“ zu nennen, denn Jakob war einer, „dem man das Leben ansehen kann“ (75).

In der Auswahl des Umschlagbildes wird das alles vermutlich so seine Rolle gespielt haben, doch der Symbolcharakter der Katze reicht noch weiter. Aus den *Jahrestagen* lässt sich schließen, dass das Tier für Uwe Johnson später noch eine andere Bedeutung gewann, die im Falle der hier zu rezensierenden Sammlung bestimmt nicht zu übersehen ist. In einem Gespräch zwischen Gesine und ihrer Tochter Marie heißt es in den *Jahrestagen* am 2. Februar 1968:

- Nie habe ich die Wahrheit versprochen.
- Gewiß nicht. Nur deine Wahrheit.
- Wie ich sie mir denke. [. . .]
- Die Katze Erinnerung*, wie du sagst.
- Ja. Unabhängig, unbestechlich, ungehorsam. Und doch ein wohlthuender Gesell, wenn sie sich zeigt, selbst wenn sie sich unerreichbar hält. (meine Betonung)

Gerade diese nie endgültig zu fassende Erinnerung, „unabhängig, unbestechlich, ungehorsam,“ ist der wahrscheinlich wichtigste gemeinsame Nenner der gesammelten Aufsätze Monika Marons und bildet zugleich eine Brücke zu ihren literarischen Buchprojekten des letzten Jahrzehnts. Marons Geschichten, die fiktiven wie die wahren, erzählen fast alle von den manchmal unheimlichen Tücken des menschlichen Gedächtnisses und können durchweg als ein Plädoyer für einen ‚menschengemäßen‘ Umgang mit der Erinnerung und dem Vergessen gelesen werden. Wie sich zuletzt aus den reflexiven Momenten in der Familiengeschichte *Pavels Briefe* herausstellte, besteht ein wichtiges Anliegen der Autorin gerade darin, klarzumachen, weshalb das Vergessen, das seit einiger Zeit zu Unrecht unter Verdacht steht, „dem Bösen und Schlechten in uns dienstbar zu sein“ (11), nicht nur negativ bewertet werden sollte. „Der Feldzug gegen das Vergessen“ (46), der Perioden kennzeichnet, in denen unbequeme, weil schuldige, Vergangenheiten aufgearbeitet— ‚bewältigt‘— werden müssen, erscheint Maron, wie sie in einem 1995 in Japan gehaltenen Vortrag erläuterte, als „unmenschlich,“ weil das Vergessen als „Ohnmacht der Seele“ (47) auch eine unverzichtbare Rolle spielt beim Aufrechterhalten der psychischen Gesundheit.

Diese alles andere als behagliche Überzeugung bestimmt nicht nur die Auseinandersetzung der Autorin mit der eigenen Vergangenheit und der ihrer Familie, sie veranlasste Maron 1998 auch dazu, Martin Walser zu verteidigen, als ihm anlässlich seiner Friedenspreisrede unterstellt wurde, er habe dazu aufgerufen, die deutsche Kriegsschuld zu verdrängen. Vom gleichen Willen, schwarz-weiß gemalte Bilder von ihrer allzu einfachen Eindeutigkeit zu befreien, sind ebenso Marons Texte geprägt, in denen es nicht so sehr um die Konfrontation mit der (persönlichen oder nationalen) Vergangenheit geht, sondern eher um die aktuelle Lage im vereinigten Deutschland. Während die Parabel von den zwei deutschen Brüdern beiden Teilen des Landes einen Spiegel vorhält, ging es Maron in den Artikeln „Im Osten nichts als Opfer?“ – nicht zufälligerweise ursprünglich in der ehemals ostdeutschen *Berliner Zeitung* gedruckt-, in „Vier Archetypen“ (1993), sowie in der Rede zur Verleihung des Theodor-Wolff-Preises („Penkun hinter der Mauer“), darum, nachdrücklich auf die Existenz eines wesentlichen Teils der ostdeutschen Bevölkerung hinzuweisen, der von den Medien gern vergessen wird, nämlich die Gruppe von Menschen, die nicht „larmoyant und nostalgisch oder dumpf und rechtsradikal, undemokratisch und wahrscheinlich sogar demokratieunfähig“ sind (141).

Einige Texte in *quer über die Gleise* können, wie schon das erwähnte Porträt Uwe Johnsons, nicht nur für politisch und geschichtlich Interessierte, sondern ebenfalls für Germanisten von Bedeutung sein. Erstens gibt es da die -im Rahmen der Zürcher Poetikvorlesungen entstandene- Analyse, der Maron als fast schon professionelle Rezeptionsforscherin die Rezensionen zu ihrer Familiengeschichte *Pavels Briefe* unterworfen hat. In „Rollenwechsel“ klagt die Autorin ihr Recht auf Buchbesprechungen ein, die das, was sie geschrieben hat, wenigstens genau nehmen. Aber selbst wenn sie das tun würden, was nun mal nicht von allen Rezensenten erwartet werden kann, würden noch, und jetzt zitiere ich Maron aus einem Text, den sie sich wahrscheinlich für den nächsten Sammelband aufbewahrt hat, „dieselben Zeichen zu verschiedenen Zeiten und unter andersartigen Umständen zu gegensätzlichen Erkenntnissen [führen].“

Mit anderen Worten, auch dann wird die Möglichkeit, an einem Buch „einander absolut ausschließende Eigenschaften“ (95) wahrzunehmen, nicht, wie Maron zu vermuten scheint, aufhören zu bestehen. Und das ist auch gut so, denn nur vergessenswürdigen Schriftstellern gelingt es, selber alle Interpretationsmöglichkeiten der eigenen Bücher zu erahnen.

Als zweite Fundgrube für Germanisten enthält der Band auch die beiden Berichte, die Maron 1976 für die Stasi geschrieben hat und die bei der Lektüre gleich deutlich machen, weshalb die Skandalgeschichte, die 1995 um diese beiden Texte gewoben wurde, alles in allem ziemlich grotesk war. Denn, was Monika Maron der Staatssicherheit nach einer Reise nach Westberlin in all ihrer Naivität erklären wollte, klang damals unter anderem so:

Und ich muss nach Westberlin fahren, um eine politische Veranstaltung zu erleben, in der nicht Klischees, organisierte Sprechchöre und unzählige Sicherheitsmaßnahmen jedes Gefühl bremsen, ehe es entsteht. Ich empfand, um wie viele Möglichkeiten und Gefühle, die wir in uns haben, wir betrogen werden. Der Verzicht auf einen gewissen Wohlstand, auf Konsum und spanische Austern ist nichts und gar nichts im Vergleich zum Verzicht auf freiwillige Gemeinschaft, die lebendig ist in ihren Zielen und in ihrer Arbeit. (30)

Die Berichte bilden ein wichtiges Zeugnis aus der Entstehungsgeschichte des ersten Romans *Flugsdix* (1981). Hat Maron die eben zitierten Sätze doch wenig später in den Mund ihrer Heldin Josefa Nadler gelegt.

Weil sie neben der Schärfe der Beobachtung auch die subtile Ironie belegen, die schon das Schreiben der *Reporterin* Maron kennzeichneten und die der Schriftstellerin später zur stilistischen zweiten Natur wurden, sind die beiden kurzen Texte nicht nur informativ, sondern darüber hinaus auch noch sehr unterhaltsam. Dasselbe gilt für die Aufsätze, die auf ein Thema zurückgreifen, das für Schriftstellerinnen offensichtlich so unvermeidlich ist, dass es schon im ersten Essayband wiederholt behandelt wurde: die „Weibliche Kreativität“ im Vergleich zur männlichen („Der Mann als Mensch“), die weibliche Fortpflanzungsfähigkeit („Girlies“) gegenüber der männlichen („Versagen ist männlich“). Ironie und Selbstironie kennzeichnen auch die beiden abschließenden Artikel der Sammlung, die schlagfertige Widerlegung der Auffassung, Berliner seien aufschneiderisch und barsch („Eigentlich sind wir nett“), und die gefühlvolle Prüfung der eigenen widersprüchlichen Erwartungen angesichts des nicht aufzuhaltenden Alters („Ich will, was alle wollen“).

Zum Schluss muss noch ein Grund erwähnt werden, weshalb dieses Buch, wenigstens in seiner ersten Auflage, auch für Sammler von

Kuriositäten von Interesse sein könnte. Es ist das erste und— wie sich aus Marons vergnügter Reaktion auf die Rückkehr der *FAZ* zur alten Orthographie ableiten läßt— wahrscheinlich einzige Buch von Monika Maron in der neuen Rechtschreibung.

#### Literaturverzeichnis

\* „Wer ist Angela Merkel? Von den Trümmern der DDR zur Krise der CDU – Ein deutsches Gesicht.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25. Feb. 2000.

Elke Gilson  
Ghent University

---

TOBIAS O. MEISSNER. *HalbEngel*. Berlin: Rotbuch, 1999. 248 pp. DM 29.80.

Pop music and German literature—that long seemed a contradiction in terms. With the pervasive distinction between high and low culture in the German-speaking countries, there were hardly any authors of name who would have touched upon the subject. True, there have been a few here and there: Rolf Dieter Brinkmann, Wolf Wondratschek, and Peter Handke embraced pop in their early writings, but they did so as self-fashioned outsiders to the literary mainstream. Most of German literature has only dealt with the “serious” classical music of old, trying to maintain a clear distance from *Unterhaltungsliteratur* and pop journalism. The tables have turned only recently. The 1990s witnessed a broad range of writers who deliberately set their texts in a world of dance clubs and popzines (cf. Alexa Hennig von Lange, Maïke Wetzell). Some new authors are even active musicians themselves, like Suhrkamp author Thomas Meinecke, who has been a member of the Munich-based band FSK for almost twenty years. In his best-selling debut novel *Soloalbum*, Benjamin von Stuckrad-Barre goes as far as to name every chapter after an Oasis song. While such attempts at crossover would hardly raise any eyebrows here in the US, they come across as signs of rebellion in Germany’s highly serious literary culture.

Tobias O. Meißner’s second novel *HalbEngel* should be viewed within this context. Meißner, who was born in 1967 and lives in Berlin, wrote this book as a follow-up to his acclaimed debut, *Starfish Rules*. *HalbEngel* follows the rise of Mercantile Base Metal Index (MBMI), a fictitious rock band hailing from Harrisburg, PA. Harrisburg is an old working class town, site of the 1979 nuclear near-disaster of Three Mile Island. *HalbEngel* is arguably one of the first examples of an in-depth approach to the subject of rock music from the point of “artistic” German writing. While Brinkmann and Handke did tout numerous references to bands of their days, they never dealt with the musicians and their creative process to the same extent.

The novel centers around band leader and guitarist Floyd Timmen. Raised in a working class family, Floyd gathers the perfect band and assembles the ground-breaking post-grunge album *Ripage*, but ultimately feels compromised by the commercial demands of the music market. At the climax of the MBMI’s fame, he leaves the band and embarks on his own musical quest. Floyd turns into a hermit who makes rare public appearances, playing his own bizarre, idiosyncratic tunes. Ultimately, he fades into obscurity, but has at last become a spiritually fulfilled, happy person.

Meißner approaches this rather conventional tale by dividing the book into twelve “rhythms,” choosing a multitude of different genres and perspectives—interviews, reviews, and occasionally verse. The discrete chapters describe Floyd’s artistic journey from the point of view of his ex-wife, his bandmates, his parents, his fans, the journalists who cover his story, and random people they ask on the street. In spite of this multiplicity, Floyd is invariably the subject at center of these conversations, and none of the other characters undergoes any substantial development.

Meißner painstakingly reconstructs the creative process and group dynamics in a pop band, trying to capture the ecstatic experience of a good performance. He does so by using a highly poetic language, at times reminiscent of the energetic writings of Patti Smith: “Eine elektrische Gitarre jedoch ist *das* Instrument auf der Welt, das den Eigenschaften von Glocken am nächsten kommt. In der Hand eines geschickten Primaten wird sie zu einem Forschungsraumschiff namens Elegie” (77).

While the tormented protagonist is obviously modeled on Kurt Cobain and Jimi Hendrix, his quest contains definite religious overtones. Floyd is a seeker for transcendence. The sound he seeks to capture with MBMI is that of the church bells he heard as a child in Pennsylvania (45-

46). What saves Floyd from committing suicide is likewise a quasi-religious epiphany, a chance encounter with his hero Scott Walker. Walker, a real-life character, grew up in small-town Ohio, started his career as the lead singer of the 1960s trio The Walker Brothers, then faded into obscurity during the Seventies, and now emerges only once a decade with stark, listener-challenging albums—most recently on *Tilt* (1995). Meeting Walker is literally what saves Floyd's life, and their encounter is highly reminiscent of those between teacher and disciple in Hesse's novels such as *Demian* and *Narziss und Goldmund*: "Floyd hatte mit offenem Mund zugehört, staunend über die karge Einfachheit des Weges. So in etwa buddhistisch mutete das alles an, oder wie bei einem Mönch, der, ganz versunken in seinen tiefen Glauben und seine große Liebe zu Gott, der Weltlichkeit nicht mehr bedarf" (191).

The encounter with Scott Walker also sheds light on the somewhat enigmatic title of the book. True, many rock bands have played with the imagery of the angel—consider Nirvana's *In Utero* cover or Led Zeppelin's Swan Song logo—and MBMI also have taken photo shots that show Floyd with a swan wing in the place of his right arm, emphasizing the religious nature of Floyd's quest once more. It also helps that Scott Walker's real name is Noel Scott Engel. Thus, the protagonist reveals to be half-Walker, half-angel, aiming to emulate his idols, but ultimately failing.

Unfortunately, Meißner's choice of setting his novel in the US leads to a few flaws. The author tries to make his characters sound like everyday Americans. Therefore, he translates everyday English phrases into German, which do not sound quite right; rather, they are reminiscent of American movie dialogues dubbed in German: "Tja. Sie sind echt alle Nutten, die ganze Band [. . .]. Bei Utah sagt man Nutte, weil sie sich was in die Pussy stecken läßt, aber das, was Floyd getan hat, ist eigentlich noch viel schlimmer. Er hat sich die Seele ficken lassen" (26).

Certainly, the author seems to share his protagonist's quest for authenticity. But in the light of his mistakes, it seems all the more difficult to fathom why Meißner chose to write about an American pop group, as opposed to a German band. However, there is a likely explanation at hand: just before Floyd's crucial encounter with Scott Walker, MBMI tours Germany. There, Floyd encounters German pop, embodied by a nameless mainstream star, apparently modeled on Marius Müller-Westernhagen. To Floyd, Germany's popular music sounds highly derivative, the epitome of the "Beschränktheiten und Irrwege der europäischen Musik" (177). Truly

creative music, it seems here, can only emerge in an English-speaking country, thus the need for an American protagonist and a US setting.

In this respect, Meißner seems to be part of a long-standing German tradition that stylizes the US into an almost mythical stage—a stage for tales that transcend the concrete existence of America. These tales rather intend to tell something about a quasi-universal humankind and its universal quests. This is nothing new. Karl May's Western novels, Brecht's early plays or Kafka's *Der Verschollene* all bear witness to this tradition. Despite this, it has to be noted that the crucial encounter between the Pennsylvania kid and his Ohio idol takes place outside the US: they meet on a street in Berlin (190). Thus, Meißner secretly reinstates his home country to its traditional function: Germany is the place where deep things happen.

Stefan Höppner-Stone  
University of Oregon

---

FELIX MITTERER. *Tödliche Sünden*. Innsbruck: Hayman, 1999. 95 pp. DM 27.00.

Why bother writing a play about the Seven Deadly Sins these days? Felix Mitterer, best known to his Austrian audience for his hilariously satirical *Die Pfeffer-Saga*, implicitly asks this question in the forward to his latest play, *Tödliche Sünden*. The introductory notes are apologetic in both tone and function as Mitterer traces the roots of these cornerstones of morality back to Pope Gregory the Great in the sixth century. (For those who falter after the fifth dwarf and the sixth reindeer, the seven deadly sins are: Pride, Sloth, Lust, Anger, Covetousness, Envy, Gluttony.) In presenting the concept of sin to a contemporary audience, Mitterer carefully points out that, despite its very Catholic genealogy, sin and religion are not necessary bedfellows: "Der Begriff Sünde ist ja unschwer herauszulösen aus dem kirchlichen Kontext, [. . .] denn im Grunde ist Sünde ja nichts anderes als ein unsolidarisches Verhalten dem Mitmenschen und der Gesellschaft gegenüber" (7). We can quibble about this definition and dispute whether

it still merits the discussion of sin, but that would be superfluous. In any event, this definition merely diverts attention from Mitterer's real justification. Why bother writing about sin these days? Sin sells! As proof of our continued fascination with Pride and her companions, Mitterer reminds us that Brecht, Camus and, most recently, David Fincher's 1995 movie *Seven* deal with the same topic.

Pointing out that sin links the holy trinity of Communism, existentialism and Hollywood may justify the subject matter to a number of audiences, but this does not translate into a desire for a morality play. Mitterer realizes this as much as did Brecht and Fincher—the former “stellt [...] die gewohnte Moral auf den Kopf,” and anyone who has seen Fincher's movie will recall that it revolves around an anachronistic religious zealot (6). *Tödliche Sünden* has shades of both approaches, with a *suspçon* of Camus-like absurdity thrown in for good measure. The very costumes epitomize this combination of anachronism, alienation and plain absurdity, as all characters resemble aliens “in amerikanischen Science-fiction-Serien” (8). Mitterer is clearly aware that he is working in a number of traditions.

The crazy costumes tell us from the start to distance ourselves from the events on the stage, but the critical distance achieved by Mitterer generally avoids sliding into didacticism, or worse, moralism. Moreover, the play's last line seems to travesty Brecht's constant reminder that the world is our stage and that we should act accordingly: “Tschüß, macht's gut, schönen Abend noch!” (92). Is this a call for reflection, or a resigned trivialization of the fact that sin, like life, goes on, even when the show does not? One wonders whether Mitterer would rather change the world by ridding it of sin or side with Oscar Wilde in resisting everything but temptation. Thankfully he, at least for the most part, leaves that choice to the theater-goer by merely presenting sin in lieu of preaching against it.

*Tödliche Sünden* could be subtitled either “*Plus ça change, . . .*” or “*Variations on a Theme by (Pope) Gregory.*” Mitterer shows how easily sin makes the jump into the present, as technologies and issues unknown to Gregory are used to sinful ends. The strength of this play lies less in its connection to the past than in its critical look at contemporary phenomena, where the human element becomes a mere qualifier for cloning, smuggling, and organs sold on the black market. Here viruses are not divine retribution for lustful pleasure, they are electronic and slipped into a colleague's system as a symptom of envy. Lustful desires are tempted by telephone, while, not surprisingly, television and sloth go hand in hand.

In the first of seven one-act plays, *Pride*, the mother of all sins, clothes herself as a tennis parent. For is it not *Pride* which coaxes Mr. Williams and his brethren to seek eternal life and fame through their children's athletic achievements? But this new and improved version of papa comes with a twist, revealed in a strange predicate: “Du bist nicht wie ich. Du bist ich. Versteh das doch endlich” (15). In *Hodmut* the figurative is made frighteningly literal, for here the son is literally a clone of the father, devoid of characteristics from the “Gebärmmaschine,” rather than a mere mother. Logic leads the audience to believe that since the father was a fine athlete, great things must also lie in the child's future. However, Mitterer turns this logic against itself, depicting anagnorisis aimed at the future. The child realizes his father's shortcomings: “Du warst nicht gut genug” (18). After this realization, the child offers the logical and theatrical conclusion of this play: “[a]lso bin auch ich nicht gut genug” (18). Carefully planned future success turns into an almost naturalistic horror of perpetual failure based on genes.

Sloth assumes the form of a lengthy monologue, somewhere between *Hamlet* and Dr. Freud's couch, in which the speaker reflects on an empty life, and wonders: “hat unser Leben einen Sinn?” (29). These words are transformed into cliché by their context, for neither Freud's patients nor Hamlet faced their demons on a television talk-show. Following Oprah and Ricky Lake, Mitterer successfully taps into the contemporary desire to combine confessional intimacy with mass media. What's more, he takes it a step further by having the host ask, in response to Hans' despair: “Was sagt das Publikum? Soll Hans sich umbringen?” (32). If we shift to the idiom of *Who wants to be a Millionaire?*, the figurative once again becomes literal as Hans uses a “lifeline.”

The contrast between the virtualness of new media and the realness of intimate physical human contact occurs again in *Urzucht*, the finest play in the cycle. Here a talk-show guest drones on in the background about the merits of Saran Wrap over aluminum foil, except he is discussing his sexual fetishes and wrapping body parts rather than tomatoes. Meanwhile, a phone-sex operator assures her client: “Nein, Hans, ich verachte dich wirklich [. . .] Nein, es ist nicht gespielt, bei dir nicht, Hans, bei vielen anderen ja, die nur das eine wollen, Hans, aber du willst den Abgrund, Hans, den Haß, Hans, das ist so geil” (37). When Hans breaks the rules of virtual sex by taking the operator at her word and appearing at her house, he is told, “Phantasie ist okay, steh ich drauf. [. . .] Daß du hier

bist, Hans, ist schrecklich. [...] Jeden Tag red ich mit Typen, die die Folter lieben, die den Tod lieben. Aber doch nicht wirklich, Hans, nicht wirklich!" (39). Like those rude people who really do tell us how they are doing, Hans disregards his role in this new form of discourse. He oversteps the mark by assuming that his virtual partner really cares about him.

After three original considerations of the possibilities of sin in the information age, *Zorn* appears as the weakest link in the Mitterer's cycle. A dialogue between a Muslim housewife and a salesman with delusions of national grandeur quickly decays into a dull polemic on the impossibility of reconstructing a utopian *Heimat*. Where in the previous plays cliché carved out and exposed the distance between the virtual and the truly intimate, here there is no such redemption, and the result is a flaccid reversion to stereotype. The Muslim's speech, now halting, now fluent, is never a vehicle for insight, and the self-styled nationalistic messiah figure merely lets us know that rage and nationalism, bad in themselves, should not be combined. For the first time, the audience experiences Mitterer as moralist.

The next two episodes, *Geiz* and *Neid*, show us *Scheinheilige* and engaged *Schadenfreude*. The first begins with a glimpse and subtle criticism of ritualized charity. Husband and wife, though they turned their own daughter from their door, slake their collective conscience by inviting the dogs of society for Christmas dinner. Apparently the routine could use some polishing, because the husband laments, "Ich hab dich doch gebeten, diesmal welche zu bringen, die Deutsch können" (56). Mitterer's envious ones, on the other hand, run their machinations with cruel efficiency; a laconic example: "Morgen. Hier spricht der Liebhaber Ihrer Frau" (64). They slash tires, ruin credit ratings, and contaminate computers all in the name of getting that promotion at the office. Again the figurative becomes literal in each of these mini-plays. *Geiz* begins with the desire to pad one's conscience by behaving charitably toward the unfortunate and ends with the desire to pad one's wallet by extracting and selling the unfortunate's organs.

In times when the poor are fatter than the rich, it is only appropriate that Mitterer juxtaposes eating disorders and the sin of gluttony. Though there is no shortage of pain, torment and death in the previous six plays, the atmosphere surrounding them remains cool and distanced. This changes in *Ummässigkeit*, as we witness a young girl taking stock of her life by counting calories: "Ich war sehr brav, ich war sehr schlimm. Ein Diät-Yoghurt,

zuckerfrei, weniger als ein Gramm Fett, 55 Kalorien; 30 Gramm Cornflakes [...] (78). Again we experience a combination of a confessional tone and a desire for catharsis achieved by admitting our sins. However, once again there is a turn from the figurative as the girl's purging is literal. The horrific here resides in the ritualized, because induced, act of vomiting and the psychological freedom that arises from it: "Aber ich fühle mich nachher so befreit, so rein [...]" (83). Furthermore, the damnable act is contextualized within a sordid family life, thereby clouding the issue of blame. The closing number acts as a hint that perhaps the belief that a strong will alone can keep us from behaving "badly" is naïve.

The cycle *Tödliche Sünden* does not betray its title, and death hangs over many of these plays. "Es ist ein Schnitter, heißt der Tod" is a song that accompanies three of the sins' portrayals. In addition to this morbidly appropriate soundtrack, the division into seven one-act plays parallels structurally *danse macabre* depictions in which Death appears as the great equalizer by fiddling rich and poor, lowly and noble into the grave. There the thematic thread of death is simultaneously sliced into individual, yet continuous, scenes. Here death is but a function of sin, and where the dance of death's importance rests on its singular gravity, Mitterer's play lives from both the intensity and variety of its thought. Emerging from a traditional framework, *Tödliche Sünden* overwhelms the spectator with contemporary dangers and possibilities of sin. The result is a strange combination of the dance of death and the neatly processed segments of horror brought to us on the nightly news.

Jason Blake  
University of Toronto

ADOLF MUSCHG. *Sutters Glück*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001. 335 S. DM 39,80.

Nach der Veröffentlichung seines letzten Romans *Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parziül* (1993) ist Adolf Muschg vor allem als Kritiker der Schweizer Vergangenheitspolitik in die Öffentlichkeit getreten. In mehreren kulturpolitischen Essays hat Muschg das patriotische Establishment seiner Heimat in den 90er Jahren vor dem Hintergrund der Raubgold-Affäre neu hinterfragt. *Sutters Glück* ist die Rückkehr zur erzählerischen Form und zu einer Reihe von Themen, die für das Werk dieses Autors beispielhaft sind. Muschgs neueste Veröffentlichung ist sowohl Kriminalroman wie auch Ehedrama, doch vor allem ist der Text eine Auseinandersetzung mit dem Abschiednehmen, der Einsamkeit und den Möglichkeiten und Verfehlungen des eigenen Daseins. Der Protagonist ist der 66jährige Sutter, alias Emil Gyax (Sutter wird er nur von seiner Frau genannt), der sich vor seinem Ruhestand als Gerichtsreporter einen stadtbekannt Namen gemacht hat. Ausgangspunkt für die Erzählung ist der Freitod seiner Frau Ruth. Nachdem Ruth mit einem unheilbaren Krebsleiden diagnostiziert wird, lehnt sie die Behandlung der Schulmedizin ab, „weil sie es nötig hatte, ihr eigener Fall zu bleiben, unter Schmerzen, aber wenigstens ohne Rücksicht auf die Bedingungen, unter denen sie Hilfe gefunden hätte“ (59). Kurz darauf ertränkt sich Ruth im Silsersee, in ihrer Oberengadiner Feriendestination Sils Maria. Sutter, der sich ein Leben lang als Journalist am Unglück anderer profilierte, sieht sich nach Ruths Tod seiner eigenen Vergänglichkeit ausgesetzt. Er zieht Bilanz, wirft materiellen Ballast ab, und sagt sich von jenen Bedürfnissen los, die lediglich Trugbilder und Illusionen sind. Nicht von ungefähr ist der Titel eine Anspielung auf das Märchen *Hans im Glück*, wie Muschg erläutert, eine Parabel „auf den Menschen, der sich vollkommen antizyklisch verhält. Was für andere ein Besitz ist, ist für ihn eine Last. Erst wenn Hans alles los geworden ist, fühlt er sich frei“ (*Brückenbauer* 16.1.2001).

Zum eigentlichen Krimi wird der Roman, als Sutters Telefon fast jede Nacht auf die Minute genau um 23 Uhr 17 klingelt; der Anrufer jedoch bleibt anonym. In der Folge wird Sutter gar von einem Unbekannten an einer Tramstation angeschossen und lebensgefährlich verletzt. Die Suche nach dem Täter und dessen Motiv verläuft parallel zu seiner eigenen Selbsterforschung. Wer könnte es auf ihn abgesehen haben? Wem ist er etwas schuldig geblieben? Es stellt sich heraus, daß eine Reihe von Menschen

an Sutters Ableben interessiert sind. Vor Jahren haben seine Berichterstattungen in einem stark publizierten Mordfall die Schuldzusprechung und das milde Strafmaß beeinflusst. Eine Kalmückin, die Ehebruch begang, hat ihren deutschen Ehemann getötet, um seine Ehre zu retten. Für Sutter lag klar auf der Hand, daß der Mord ein Liebesbeweis war. In *Sutters Glück* rollt der Erzähler die Ereignisse neu auf, und es stellt sich heraus, daß Sutter privat mit den Beteiligten näheren Kontakt pflegte. Im Mittelpunkt von *Sutters Glück*, dessen Erzählstränge alle ineinander verstrickt sind, stehen Sutters Bewältigungsstrategien nach Ruths Tod. Es wird deutlich, wie verschwommen und unnahbar Ruth in seinen Erinnerungen doch ist. Die Frage, ob es eine glückliche Ehe war, bleibt offen, vor allem vor dem Hintergrund der Affären, die sich die Ehepartner verschwiegen. Am Ende muß sich doch der Witwer Sutter eingestehen, daß ihm Ruth fremd geblieben ist. Wenn es um Gefühle und Innenansichten geht, schreibt Muschg äusserst diskret: „[Sutter und Ruth] waren damals noch nicht lange verheiratet, aber er hatte Ruth bald angemerkt, worüber mit ihr nicht zu reden war. Dazu gehörte die Liebe“ (39).

Nicht von ungefähr stellt Muschg dem Roman ein Hofmannsthal-Zitat voraus, welches die Sprachkrise im berühmten *Charles-Brief* wachruft: „Das was du nicht sagen kannst, das allein frag ich dich.“ Die Herausforderung ist nicht länger, das Nichtsagbare auszusprechen, sondern zu akzeptieren, daß das Eigentliche ohne Sprache bleibt:

Ruth wollte Sutter nicht entziffern, auch nicht zurückbuchstabieren. Sie wollte mit ihm leben, nichts weiter [...] [Die Sternbilder] sind Lichtjahre voneinander entfernt. Trotzdem sehen sie so aus, als gehörten sie zusammen, und die Seeleute haben ihren Kurs nach ihnen gerichtet. So ein Sternbild war unsere Ehe auch, und keiner von beiden sprach es aus. Ausgesprochen wäre es nicht mehr wahr gewesen. (44)

Was ihre Ehe bis zu Ruths Freitod zusammenhält, bleibt ein Rätsel. Weil Muschg aber ein furios fabulierender Sprachkünstler ist, der selbst das Unscheinbarste noch in Worte zu kleiden vermag, kann Ruths Erkenntnis auch eine andere Wahrheit verbergen: die Unfähigkeit des Erzählers, für das, was sich zwischen Mann und Frau abspielt, eine Sprache zu finden. So sind die Sexszenen in *Sutters Glück* voller Klischees und wirken ungeschickt.

Die intimsten und erotischsten Momente sind die nächtlichen Stunden, wenn Sutter der unheilbar kranken Ruth, die vor Schmerzen keinen Schlaf findet, aus Grimms Märchen vorliest. Doch auch hier versagt die Sprache als Therapie. Es kann nichts gesagt werden, was Ruth am Leben erhält, wie auch Ruths Reisen nach Indien und ihre Selbsterfahrungsgruppen in Österreich nichts zu ihrer Genesung beitragen. Es wird im Roman sogar die Behauptung aufgestellt, daß Ruth an ihrer Ehe gestorben sei.

Wie bereits in früheren Texten parodiert Muschg auch in *Sutters Glück* den alternativen Therapie- und Psychokult unverhohlen. Leider verliert man sich als Leserin allzu leicht im ausufernden Dickicht der zeitaktuellen Modethemen, mit denen Muschg, kompositorisch verwirrend, abrechnet: östliche Esoterik und New Age, der Einbruch des Exotischen, das Scheitern der Alt-68er Generation, sexuelle Verklemmung, Krankheit als Symptom, das Dogma der Schulmedizin und der Betroffenheitsanspruch der Therapeutensprache sind nur eine kleine Auswahl. Der Erzähler überzeichnet diese Themen oftmals bis ins Grotteske, am Ende werden sie zu einer rhetorischen Fingerübung. Das nimmt den Figuren, wenn doch nicht ihre Glaubwürdigkeit, so doch ihre Überzeugungskraft.

Es ist bezeichnend, daß der heimliche Star in *Sutters Glück* ein Kater ist, der eigentlich Katze heisst. Es ist Ruths Katze, ihr Ersatzkind. Der Erzähler nimmt sich ihr liebevoll an und beschreibt ihren Tagesablauf in allen Einzelheiten. Die Katze wird für Sutter, „der sich von Dingen nicht zu trennen versteht“ zum letzten Rettungsring (192). In Sutters Beziehung zur Katze wird die Erzählung am lebendigsten, und die Leserin ertappt sich dabei, daß sie dem Katzenschicksal weit mehr mitfiebert, als jenem des Protagonisten. Letzterer bleibt als Charakter undeutlich und schemenhaft. Nachdem Sutter für die Katze ein neues Zuhause besorgt hat, folgt er seiner unglücklichen Gattin und ertränkt sich, ihr Todesritual nachvollziehend, im Silsersee. Der Kreis hat sich somit geschlossen. Erkannte doch bereits Nietzsche, daß „im Glück des Kreises ein Ziel liegt.“ Übrigens spazierte Nietzsche einst während vieler Sommermonate an den Ufern des Silsersees entlang.

Charlotte Schallié  
University of British Columbia, Vancouver

ALEXANDER OSANG. *die nachrichten*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2000. 446 S. DM 39,90.

Alexander Osang müsste wissen, worüber er schreibt. Geboren wurde er in Ost-Berlin im Jahre 1962, studierte in Leipzig und ging dann als Chefreporter zur *Berliner Zeitung*, für die er auch heute noch als Kolumnist tätig ist. Für seine journalistische Tätigkeit erhielt er die höchsten Auszeichnungen, die die deutsche Presse zu vergeben hat: 1995 gewann er den Theodor-Wolff-Preis, sowie 1993 und 1999 den Egon-Erwin-Kisch-Preis. Seit September 1999 ist er Korrespondent für den *Spiegel* in New York.

Jan Landers, die Hauptfigur in Osangs Debütroman *die nachrichten*, hat einiges mit seinem Autor gemeinsam. Der 34jährige, aus der ostdeutschen Provinz nach Hamburg gekommen, hat es scheinbar geschafft: Er ist erfolgreich und arbeitet als Nachrichtensprecher für das Flaggenschiff der deutschen Nachrichtensendungen, die *Tagesschau*. Er könnte das Beispiel für eine ostdeutsche Erfolgsgeschichte in der westdeutschen Medienlandschaft sein. Seine Persönlichkeit passt Jan Landers an die Erwartungen der Kreise an, in denen er verkehrt. Er kauft die Bücher auf der Bestsellerliste, hängt sich Drucke von Miró an die Wand und kauft die teuren Weine mit den schönsten Etiketten.

Doch trotz seiner scheinbaren Eingliederung in die westdeutsche Gesellschaft fühlt er sich als Außenseiter, denn er weiß: der Jan Landers, den man in den Kreisen der Hamburger Medienschickeria kennt, ist nur gespielt. Er hat Angst, jeden Moment könne das Ostdeutsche aus ihm hervorbrechen und ihn bloßstellen. Seine Karriere trifft dann auch ein schwerer Rückschlag, als das Gerücht in die Welt gesetzt wird, er sei Informeller Mitarbeiter bei der Stasi gewesen. Der Verdacht genügt, um Landers vom Dienst zu suspendieren. Er selbst kann die Vorwürfe weder bestätigen, noch abstreiten: Vor lauter Anpassung hat er seine DDR-Vergangenheit schlicht vergessen. Also tritt Jan Landers eine Reise an, zurück in die Vergangenheit, um herauszufinden, wer er war und auf der Suche nach einer Identität. Ob er nun tatsächlich ein Stasi-Spitzel war, spielt dabei schon bald keine Rolle mehr. Was zählt ist die Fremdheit, hüben wie drüben.

Osangs Roman ist zwar fiktiv, aber nah an der Wirklichkeit geschrieben. Die Spekulation darüber, ob seine Schilderungen nun Fiktion oder Realität sind, werden zusätzlich von der Tatsache genährt, daß er



selbst Einblick in die Medienkreise hat, die er schildert. Während solche Fragen den Leser von der eigentlichen Handlung ablenken können, ist Osang ein meisterhafter Beobachter und hat einen scharfen Blick für Grundsätzliches, das sich in alltäglichen Details zeigt— und eine Menschenkenntnis, die mal liebevoll, mal böse daherkommt. Die Arbeits- und Partywelt der Medienmenschen wird kalt seziert, mit dem anhaltend fremden Blick Jan Landers, der sich an die Rituale im Westen immer noch nicht gewöhnt hat, sich aber im Osten auch nicht mehr zurechtfindet.

Osang liefert in seinem Roman eine sehr differenzierte Analyse der Befindlichkeiten zwischen Ost und West. Er schreibt mit journalistischer Routine und mit Liebe zum Detail, aber ohne unnötige literarische Ambitionen. Die Erzählperspektive wechselt zwischenzeitlich von der Hauptfigur auf einige der Nebenpersonen, und in der zweiten Hälfte des Romans verliert man Jan Landers manchmal fast aus den Augen. Zudem sind die Nebenfiguren zu einem guten Teil eitle, etwas bornierte und selbstverliebte Journalisten, zwischen denen zu differenzieren es schwierig werden kann. Osang ist ein Erzähler der kurzen Sätze, leichthändig, rasch, voyeuristisch und ironisch. Seine Figuren sind komisch überzeichnet, aber dabei glossierend, nicht demütigend. *die nachrichten* ist eine unterhaltsame, halb-seriöse Enthüllungsgeschichte über die deutsche Medienszene. Ob Osang mit seinem Werk auch erfolgreich eine Art deutsch-deutschen Entwicklungsroman geschaffen hat, dieses Urteil bleibt dem einzelnen Leser überlassen.

Kersten Horn  
University of Texas at Austin

ANDREAS STEINHÖFEL. *Die Mitte der Welt*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2000. 462 pp. DM 18.90.

Andreas Steinhöfel is known primarily as an author and reviewer of children's books, but with *Die Mitte der Welt*, his first novel for adults, he has made one of the most popular, and one of the best, contributions to gay literature in recent years. Steinhöfel's understanding of youth has enabled him to craft a truly compelling narrator in the form of the novel's 17-year-old protagonist, Phil; his portrayal of Phil's precociousness and naïveté makes the character both believable and sympathetic, a necessary foundation for the often bizarre plot twists of the novel. Phil and his twin sister Dianne live with their mother, Glass, an Auntie Mame-like figure (had Mame been an unwed teenage mother). Glass, an American, travels to Germany nine months pregnant and gives birth to her children in front of the mansion she will inherit, called "Visible" by her late sister because it is visible from every point of the town. The narrative shifts constantly from past to future, gradually telling us about both Phil's first gay relationship (mercifully free of "coming out story" clichés) and about the family's tortured relationships to the town and to each other.

Unconventional sexuality is a motif throughout the narrative, even before Phil's explicit awareness of his own sexual desire for men. Glass has a never-ending series of brief affairs and one-night-stands with men both for sex itself and for the favors the men will do for her (typically involving maintenance of the outrageously large house). Her best friend Tereza is a lesbian who recognizes that Phil is gay when he is still a child; after a hilarious "test" involving, among other things, his ability to throw a soccer ball, Glass accepts Phil's sexuality with the same nonchalance with which she approaches most of life, even arranging a visit to a male prostitute for his fourteenth birthday. The refreshing absence of stock family dramas attending the coming out process does not mean, however, that everything goes smoothly. The people of the town, called "die Jenseitigen" by Glass and "die Kleinen Leute" by Phil, already fear and hate the family due to Glass's promiscuity and honesty, and Phil has no desire to out himself, especially given that he has no boyfriend to either show or hide. This changes with the arrival of Nicholas, a new student whose charm and good looks captivate the entire school. The two begin a secret affair that is Phil's first love, although Nicholas's motives are, like the rest of his character, mysterious and unclear. Their relationship culminates in a dra-

matic turn that not only illustrates the extreme interconnectedness of lives in a small-town milieu, but also leads to revelations about Glass's past and the lies and secrets upon which the family's life is based.

Steinhöfel's background in children's literature also enables him to embed elements of the fantastic in an otherwise realistic narrative, without resorting to familiar tropes of Magical Realism. Particularly significant is Paleiko, an antique porcelain doll Tereza gives Phil after he passes the gay "test." Paleiko speaks to Phil, serving as a kind of externalized conscience, and Paleiko's advice and criticisms are a constant motif in the narrative; even more significant are Paleiko's silences and his eventual (seeming) demise. Such elements (including the mansion Visible itself) maintain a sense of the uncanny throughout the novel, productively complementing and complicating the story of Phil's emotional coming of age, with which we can easily identify. *Die Mitte der Welt* is thus a rarity on multiple fronts: a novel that is both intelligent and entertaining, a story of youth that appeals to adults, and a gay novel that manages to appeal to straight readers without replacing gay specificities with banal universality.

Christopher Clark  
Cornell University

---

MARLENE STREERUWITZ. *Majakouskiring*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2000. 111 pp. DM 18.00.

The neoclassical villa in which Marlene Streeruwitz's latest narrative takes place is set in a quiet, once inaccessible part of Berlin-Pankow on the famous *Majakouskiring*. Surrounded by other villas that once housed GDR government officials, the building formerly served as a meeting place for the *Schriftstellerverband der DDR*.

Today one can rent rooms in the villa, and Streeruwitz's main character, Lore, a successful middle-aged journalist from Vienna, has done just that. She has come to escape daily life, to be alone with her thoughts, and to mourn the end of a relationship. The reader finds her sitting by a window, looking out, deep in contemplation. Lore sits, not coincidentally,

in what used to be the waiting room of the *Villa am Majakouskiring*. The significance of waiting in Lore's life becomes evident as the narrative goes on. Her room is quiet and cold, and the bustle of Berlin is far away. Streeruwitz seats the reader next to Lore, allowing him or her to see through Lore's eyes and to follow her train of thought. The narrative spans a single day. Passing time is marked only by Lore's observation of the shadows that fall on the walls of the *Plattenbau* that she sees from the window.

Streeruwitz's writing style is striking and unusual. The reader follows Lore's train of thought, which jumps abruptly from place to place, always returning to her past relationships and her recent separation. Sentences are fragmented and short, sometimes only two or three words long: "Nach der Scheidung von Richard. Nicht schlafen hatte können. Getrunken hatte" (17). Subjects and verbs are often left out, leaving the reader to finish the sentences in his or her mind: "Sicher nichts gefragt hätten. Ob er. Wann er. Wo er" (60). Lore's thoughts jumping and running into one another create a sense of tension. Streeruwitz's masterfully created sentences set the narrative's anxious, somewhat desperate tone.

Lore's thoughts always jump back to her ex-husband Paul, who had lived with his ex-wife in Munich, visiting Lore only on weekends. Paul's careful separation of the different parts of his life kept Lore eternally waiting for calls and visits: "Was hatte sie auf diesen Mann gewartet. Ihr ganzes Leben um diese Anrufe von ihm gruppiert gewesen" (17). She muses on the good times she had with Paul when they lived together for a time in the United States: "Es was alles perfekt. Alles war richtig" (47). The perfection was shattered quickly, though, when she found Paul in bed with another woman. Lore ultimately portrays him as a dictator who was able to control her life by keeping her waiting: "Er hatte ihre ganze Zeit in Besitz genommen und musste nicht einmal anwesend sein dafür" (57).

Lore's thoughts soon drift to other former lovers. She thinks of Richard, a Polish citizen who was under suspicion from the Polish and East German police. Richard himself suspected Lore of having affairs and forced her to tell him about all of her past lovers. The relationship eventually led to a suicide attempt by Lore. Thinking back on the freedom and hopefulness she felt at 17, Lore feels a deep disappointment in her life.

She sees this disappointment as closely linked to her femaleness. Lore studies the bust of an unknown woman that is displayed in her rented

room, set among other busts of famous men. She picks it up over and over, running her fingers over it with great emotion: "Einen Augenblick hätte sie schreien mögen über die Verschwendung von Schicksalen. In diesem Zimmer" (110). Lore refers here not only to her own fate, but also to the fate of women and to the fate of the people of the GDR. She expresses her disappointment in life many times in the course of the narrative. She is disappointed in herself, feeling inadequate in comparison to perfect housewives like Paul's ex-wife and Richard's mother. She feels that her efforts to create a perfect relationship have been in vain. This feeling is paralleled by her thoughts about the GDR: "Es genauso toll zu haben wie im Westen. Oder toller. Der Versuch zerstört, die Schrankwand ebenso gut zu machen. Der Versuch umsonst gewesen" (34). Lore feels that she trusted and toiled within a system that convinced her she would become fulfilled through love. Like a *DDR-Bürger* who trusted in that country's system, Lore now feels cheated. Yet she mourns the loss of this state as she mourns the loss of her relationship. "Die Spuren der DDR würden verschwinden. Als hätte es sie nie gegeben" (34).

Sitting in the waiting room of the guest house, hiding with her own thoughts, Lore feels she has no place to call her own. "Und jetzt hatte sie beides nicht. Die Heimatlosigkeit nicht und die Heimat. Und deshalb auch ganz richtig war, in diesem Zimmer" (76). She contemplates getting up to go outside, but remains seated by the window. She observes the housekeeper searching through the trash cans outside, and muses that she has probably done this for the past 20 years, first reporting on the *Westwaren* being used in the building and now relishing in her knowledge about the personal habits of its inhabitants. Lore gets up only once, toward the end of the narrative. She goes into the kitchen, takes out a knife, and considers cutting off a piece of her finger. She changes her mind, puts the knife back, and packs her suitcase. Throwing the full suitcase into the trash can for the housekeeper to find, Lore heads for the airport.

*Majakowskiring's* anxious tone draws the reader in and does not let go, even at the open end. The reader is left wondering where Lore is going and what sort of decision she has made. The text's strength lies not only in its tone, but also in its many parallels: between inside and outside, public and private, east and west, politics and love. In *Majakowskiring*, Streeruwitz combines a deep awareness of history and of the importance of place with a hard look at love. Standing alone, each story might seem

familiar: a history lesson and a tale of love gone wrong. By intertwining the two, Marlene Streeruwitz has created a new story with an unusual energy.

Silke Schade  
University of Cincinnati