

ROBERT SCHNEIDER. *Dreck*.

Leipzig: Reclam, 1993. 71 S. DM 12,00.

Robert Schneider, born in 1961 in Bregenz, was adopted at the age of two by a farming couple from the tiny village of Vorarlberg. He studied composition, theater, and art history in Vienna. His debut novel, which will appear as a film in 1995, was *Schlafes Bruder* (1992), followed by the play *Dreck*, which was performed for the first time in Hamburg at the Thalia-Theater.

Dreck is a dramatic monologue which opens with the character, Sad, standing on a dark stage beside a bucket of roses. He leaves the stage rarely; once to get an onion to eat, once to fetch a bottle of gin. The rest of the piece involves Sad's increasingly intense self-beratement, which is eventually drowned out in a climactic finale.

Sad is a young Arab living in Germany, financing his education by selling roses on the street and in restaurants. He has internalized the racist hatred which robs him of his identity. Sad never reveals his last name, feeling that this would be an inappropriate assertion of his individuality; a name would grant him a history and an authentic cultural tradition. The only instance when he can be himself, wholly himself, is when he screams his entire name into the din of an S-Bahn roaring past. Otherwise he is simply "Sad," which, he recalls over and over, is the English word for "traurig."

Self-hate is given a biting ironic twist by Sad, who speaks to the audience in direct address and always in the familiar form. The racist clichés which he endures daily are encapsulated in short sentences which weave in and out of his monologue. The repetition of these hateful clichés creates an unbearable rhythm, until the patterns of self-abuse occasionally crescendo into impassioned shouting. He always regains control of himself, apologizing and taking back what he has said.

Rather than truly having his own voice, therefore, Sad speaks the language of the xenophobes. For example, he describes all the reasons Germans should fear for their children who are supposedly becoming corrupted by the insidious Arab culture working its way into the schools and streets. "Hört euch mal ihr Deutsch an! Die lernen ihre eigene Muttersprache nicht mehr" (37). Gaining momentum as he speaks, he gradually becomes more and more insistent as to the "logic"

of the racist beliefs he directs against himself. The absurdity of this insistence works to ridicule the stereotypes themselves.

Feeling he has "no right" to complain, Sad's more overt criticisms are carefully placed and often cloaked in irony. At one point he becomes enraged at patronizing attempts at so-called *Gastfreundschaft* on the part of some Germans he encounters. He describes its limits in an oratory exemplary for *Dreck*, in which he adopts the argument of the racist German: "Mir ist mein Kind wichtiger als die Gastfreundschaft!! Es ist ein fröhliches Kind!! Es trägt einen deutschen Namen!! Mir ist mein Land wichtiger als alles andere auf der Welt!! ICH BIN KEIN FASCHIST!!!" (39).

Despite his irony, Sad is clearly humiliated and consumed by the hatred expressed toward him in German society. His way of responding is to repeat how grateful he is to be able to live in a German city, to be mesmerized by the land of *Dichter und Denker*, luxuries of which such a filthy person as himself is not worthy: "Wir wollten nicht, daß ihr euch an uns dreckig macht!" (69). As he utters these words, noise grows in the background. Someone smashes a bottle. Sad speaks louder. The noise gets progressively closer, more threatening, encircling him. He screams to be heard over the noise, but it is no use; the national anthem, a huge chorus and a gigantic orchestra drown out his words. The sounds of German national pride and "high" culture prevail over the powerless Sad, who is suffocated into silence.

Given that racism and ethnic and religious conflict are of increasing concern, *Dreck's* focus is a very topical one. An interesting aspect of the work is that it attempts to comment on the very *general* theme of racism in nationalism (and vice versa) through a single voice. Because the play seeks to expose a general problem, Sad does not sit on the stage and share with the audience how he feels and what he experiences; he is rather a mouthpiece for bringing to light the endless filth which the audience is implicated in proliferating. (It is therefore unclear why the play, whose character repeats countless stereotypes of his culture, neglects issues of gender and sexuality which are so relevant to its discussion of racism.) This format allows *Dreck* to demonstrate the constraints of operating within racist discourse. The racist language that defines Sad (and his people) in the eyes of German society creates a space in which it is impossible for him *not* to hate himself. How can Sad be understood as an individual and not as "one

of those" when he himself can no longer exercise an authentic subjectivity? Perhaps this question is the one that *Dreck* raises most strongly. Because the audience and reader are provided no insight into the "real" Arab (as though there were such a representative person), they are forced to confront the vicious cycle of hate perpetuated by racism.

Duke University

Barbara Shumannfang

H.C. ARTMANN. *Der zerbrochene Krug*.

Salzburg: Residenz, 1992. 102 S. DM 36,00.

The cover jacket to H.C. Artmann's latest work, an adaptation—or perhaps better an "Austrianization"—of Heinrich von Kleist's classic comedy, poses the following questions: "Warum muß der vermaledeite Krug immer im fernen Huisum zerbrechen? Und warum muß die folgende unglückselige Gerichtsverhandlung immer in einer Sprache abgewickelt werden, die uns—Hand aufs Herz!—doch schon ein wenig fremd anmutet? Wobei die dralle Komik nur allzuleicht im Bemühen um Verstehen untergeht." With this in mind, any reader familiar with Artmann's work and Kleist's play can expect both an amusing and satirical version of Kleist's 1811 parable of justice and jurisprudence, but written in typical Artmannian style, in Austrian dialect. Whether "die dralle Komik, [die] allzuleicht im Bemühen um Verstehen untergeht" by Kleist is rescued here, depends of course on how conversant the reader is with the dialect of Niederösterreich. However, with a basic knowledge of Kleist's play and a bit of imagination, even the most northern of Germans should enjoy Artmann's adaptation.

Artmann, while perhaps best known for his lyric and satirical prose written in various Austrian dialects, has in recent years turned much of his attention to translations and dialectal transformations of works in German. As a leading figure in the "Wiener Gruppe" in the 1950s, Artmann experimented with dialect, slang, and found lyr-

ics, combining them with humor and acute satire which often overshadowed the underlying social criticism found in all his works. As such, Kleist's play is perfect material for Artmann in that it affords him the opportunity to convey serious social themes in a comic tone, as well as to relish in the word plays and the verbal jousting amongst the villagers, an element which accounted for much of the humor in Kleist's original work.

Essentially, Artmann's story follows the outline of Kleist's play fairly closely. Both works are divided into 13 scenes and the principal characters remain the same, although here with appropriate name variations. Whereas Kleist's story takes place in the Netherlands, Artmann transports his story to 19th-century Niederösterreich. Dorf-richter Adam and his Schreiber Lichtl must preside over a dispute between Frau Magdalena Rull and Ruprecht Dimpfl, who is engaged to her daughter Eva. The dispute concerns, of course, a broken jug, a family heirloom, which in typical Artmann fashion stems here from the Budweiser province, an obvious jab at the Austrian *Bierleidenschaft*. Whereas Kleist notes in a preface to his play that the Oedipus story of self-revelation is central to the play, Artmann concentrates more on the archetypal image of the Fall in the opening scene. After explaining how he injured himself "über den Stein des Anstoßes halt, wie's in der Bibel heißt," Adam asks Lichtl what he is thinking:

Lichtl: (zweideutig) Ans Paradies hab ich halt denkt: Der leidige Vorfall mit dem Namensvetter vom Herrn von Adam . . .

Adam: Was soll denn mit dem sein?

Lichtl: Der ist annodazumals auch gstolpert, nicht wahr?

Adam: Ja, aber nicht über seinen inneren Stein, möchte ich meinen.

Lichtl: Das nicht, aber über die Maschankeräpfel von der Eva . . .

Adam: (lauernnd) Oho, will Er da etwa auf was anspielen, Schreiber?

Lichtl: I wo!

Adam: Möcht ich Ihm auch nicht raten . . . Stein oder Maschanker, wenn man drüberstolpert, tut's meistens weh. (8-9)

This type of exchange is typical for Artmann's characters and for the play in general. Whereas Kleist problematizes the lack of communica-

tion and misunderstandings within society, Artmann plays with the humorous dialog which gently satirizes the mentality and simplicity of the society, yet functions all the while to uncover the actual turn of events. This satire and criticism of the villagers' simplicity becomes apparent when Gerichtsrat Walter von Walterberg arrives to observe the proceedings and audit the town's treasury. When Frau Theresia (a good Austrian version of Kleist's Frau Brigitte) testifies she saw someone leave Eva's house late the night before and curiously followed the footprints through the snow—which appeared to her to be the devil's tracks—Walter impatiently exclaims: "O Gott, als hätte es niemals eine Aufklärung gegeben! Wo sollen wir mit diesem Gefasel, mit diesem verdammungswürdigen Wahnsinn noch hinkommen?" (88). Indeed, Artmann's Gerichtsrat is far more vocal than Kleist's and makes no reservations in criticizing the villagers for their ignorance and irrationality. For Artmann, both Walter and Lichtl represent the only true voices of rationality and logical thought amongst a group of townspeople incapable of surmounting their petty bickering and concerns for eating and drinking to act in a civilized and social manner.

But it is indeed this petty bickering which makes for the humor and comedy in the play, and to this end Artmann sharpens the language and insults which fly back and forth between the opposing parties. In one lively exchange, Adam inquires as to what Ruprecht overheard in Eva's bedroom on the evening in question:

Adam: (neugierig) Und um was ist's gegangen, ha?

Ruprecht: Ich hab nur was gehört, verstanden hab ich leider nichts. Aber ihr, scheint's mir, hat's gefallen, weil s'so kuder hat, das Luder.

Eva: (schrill) Du gemeiner Kerl du, das ist überhaupt nicht wahr!

Frau Rull: Du Mißgeburt du! Ich werd dir schon zeigen, wieviel Zahn ich hab, wann wir unter vier Augen sind. Ich glaub, du hast noch keine Ahnung, wo mir überall Haar wachsen!

Ruprecht: Wahrscheinlich überall, wie bei die Affen...(50-51)

Such puns and wordplays, as in this passage the play on the expression "Haare auf den Zähnen haben," are Artmann's main contribution to the story and, of course, his forte. As such, in analyzing Artmann's version, one may perhaps wonder why Artmann chose to

re-work the play without changing the plot or the story in any significant manner. But for whatever reason, the reader is nonetheless given a double treat: the irony and satire of Kleist's story told with the humor and wit of H.C. Artmann's language. Afterwards, the reader is once again convinced that, as Thomas Bernhard has stated (and of which the reader is reminded on the dust jacket!), "... schließlich ist der *Zerbrochene Krug* das beste deutsche Lustspiel."

University of Cincinnati

David N. Coury

IRENE DISCHE. *Ein fremdes Gefühl*.

(Originaltitel: *A Violent Chord*)

Berlin: Rowohlt, 1993. 421 S.

Ein fremdes Gefühl ist ein Roman über so ungefähr alles, was in Deutschland zur Zeit als "heißes Thema" laufen könnte und zum Teil auch läuft: die deutsche Vereinigung, die Beziehungen zwischen "Ossis" und "Wessis," die Stasi-Akten, Asylantenwohnheime, die deutsche Staatsbürgerschaft für Ausländer, AIDS und Homosexualität, die Identitätskrise des deutschen Bürgers, sowie nicht zuletzt die vom Feminismus noch immer weitgehend unberührten Geschlechterbeziehungen innerhalb der bürgerlichen Mittelschicht in Westdeutschland. Dische, die in New York aufgewachsen ist und erst seit etwas mehr als 10 Jahren in Berlin lebt, hat keinerlei Hemmungen vor langjährigen Tabu-Themen der Deutschen und nimmt kein Blatt vor den Mund. Ihre Helden begehen Inzest, sind impotent, haben weder Gefühl noch Mitgefühl, sind pedantisch und egoistisch, männliche Protagonisten lieben in jeder Frau nur ihre Mutter, usw.

Diese Anhäufung aktueller Angelegenheiten erscheint in gewisser Hinsicht künstlich zusammengesetzt; so, als hätte Dische mit aller Gewalt versucht, einen Bestseller für das Jahr 1993 zu fabrizieren. Das ist ihr auch gelungen, aber nicht, weil sie es geschafft hat, alle politisch, sozial und psychologisch brisanten Themen in 400 Seiten zu packen. Der Roman ist nämlich auch eine köstliche Satire auf das

deutsche Spießbürgertum und steht in der Tradition der besten satirischen Literatur, angefangen mit Frank Wedekinds und Carl Sternheims Theaterstücken auf den Philister-Bürger des wilhelminischen Kaiserreichs.

Der Hauptdarsteller Benedikt Waller, der eigentlich als Graf Waller von Wallerstein adlig geboren ist, arbeitet als Mathematiker in Berlin und lebt wie ein Einzeller. Er hat sämtlichen Kontakt verloren: zu seinen Gefühlen, zu den wenigen Menschen um ihn herum, zum Essen (in seiner Wohnung befindet sich nie mehr als Würfelzucker, Marmelade und etwas Brot), zum Schlafen (er verschreibt sich genau 5 Stunden Schlaf pro Nacht, mit einem geplanten Aufwachen nach 2 Stunden), kurz: dieser Mensch hat jegliche Beziehung zur Realität verloren. Selbst seine Theorie der "kollidierenden Solitronen," sein Lebenswerk, erweist sich am Ende auch noch als unrealistisch und falsch. Die raren Zusammentreffen mit einigen homosexuellen Bekannten bedeuten für Benedikt nur eine ermüdende Abfolge bestimmter Körperreaktionen. Irgendwann stellt er fest, daß er HIV infiziert ist, und setzt eine Anzeige in die Zeitung: "Unverheirateter Mann mit unheilbarer Krankheit sucht Kind, bevorzugt Kleinkind, zwecks Adoption." Trotz hellster Empörung seitens der zeitungslisenden Berliner über diese Unverschämtheit trifft Benedikt so die Russin Marja und ihren Sohn Valerij aus dem Asylantenheim. Er reist mit den beiden zu seinem Erbe, einem kleinen Schloß im süddeutschen Dorf Biederstein. Dort entscheidet er plötzlich, er müsse Marja heiraten, um eine richtige Familie zu werden. Also findet eine großartige, aber völlig absurde Hochzeitsfeier statt, während derer ein donnerndes Gewitter losbricht, die Braut Marja ununterbrochen Beethoven auf dem Klavier hämmert, und Benedikt vergeblich versucht, Valerij zu überreden, "Vater" zu ihm zu sagen. Oben auf der Hochzeitstorte steht ein kleines Hochzeitspaar aus Plastik, welches bald im Matsch der angegessenen Torte versinkt und später im Tiefkühlfach dort einfrieren wird.

Die Metaphorik ist hier so deutlich, daß man als Leser das Gefühl hat, sie wird einem um die Ohren geklatscht: die Vereinigung Ost- und Westdeutschlands als Hochzeit unter dem schlimmen Vorzeichen eines Gewitters (bei welchem übrigens massenhaft Waldtiere, sprich: Menschen, umkommen); und das "Hochzeitspaar" versinkt schon bald in demselben Matsch, der eigentlich ein Zeichen von Freude sein sollte. Das Problem dieser Vereinigung ist die Vereinigung selbst; sie scheint von Anfang an zum Scheitern "verdonnert" zu sein. Die Metapher

reicht noch weiter: der Westen glaubt, ein unschuldiges Kind adoptiert zu haben. Doch er hat nicht nur vergessen, daß es noch andere Variablen in der Gleichung gibt—eine Mutter beispielsweise, ein selbständiges Wesen mit eigenem Willen und Bedürfnissen. Er hat auch noch das Kind selbst unterschätzt: Valerij träumt nur von Rußland und entwickelt sich zu einem aggressiven, gewalttätigen Jungen.

Als Satire auf den deutschen Biedermeier von 1993 versetzt der Text dem Bürgertum einen Hieb nach dem anderen. Von vorne bis hinten ironisch, zynisch und oft regelrecht haßerfüllt beschreibt Dische, wie der deutsche Bürger den Sinn für das Wesentliche verloren hat und sein Leben den Nebensächlichkeiten frönt. Im Dorf Biederstein wird Marja z.B. hauptsächlich auf Grund ihrer schlechten Zähne abgeurteilt. Haushälterin Bertha aus Sachsen wird als "die aus dem Osten, die keine Ahnung hat," abklassifiziert, nachdem sie die "ungeheure Freveltat" begeht, eine Bäckertüte mit dem Bild eines mittelmäßigen Künstlers für den Abfalleimer zu verwenden. Oder Benedikts Schwester Dolly, die ihrem deprimierten Bruder am Telefon den Rat gibt, er solle doch das Beten anfangen, sogar Mäuse würden beten. Sie hätte selbst gesehen, wie eine Maus sich zu ihr aufgereckt und die Vorderpfoten zusammengepreßt hätte, als sie sie in der Badewanne entdeckte. Natürlich ließ sie heißes Wasser einlaufen, denn eine ordentliche Hausfrau kann keine Mäuse im Haus dulden, nicht einmal betende. Der Chauffeur der Wallersteins wird als ein unintelligenter, häßlicher und untreuer Mann dargestellt, doch er wird trotzdem von Frauen bewundert, weil er so gut Autofahren kann.

In Disches Text zeigt sich der post-vereinte Westbürger in der Krise, denn ihm mangelt, wie jedem Spießbürger, Gefühl und ein Auge für das Wesentliche im Leben. Das wird besonders da deutlich, wo er mit Leuten aus dem Osten kollidiert. Die schwarz-weiß-Darstellung der Deutschen auf der einen und der Osteuropäer auf der anderen Seite sowie das zu harmonische Happy-End stören aber, wenn man den Text nur als ernsthafte Zeitkritik auffaßt. Als Satire dagegen hinterfragt sich die moralistische "message" gleich selbst. So sagt Dische durch ihren Helden Benedikt: "Vielleicht ist es nicht richtig, den Deutschen so zu hassen. Vielleicht sind die Vorwürfe gegen ihn ungerecht. Andererseits—warum sollen die Leute nicht ihren Spaß an der Wiedervereinigung haben?" Und genau das tut sie in ihrem Roman.

HELGA KÖNIGSDORF. *Gleich neben Afrika.*

Berlin: Rowohlt, 1992. 120 S. DM 26,00.

“Die einen wurden zur Kasse gebeten. Die anderen verdienten jede Menge” (12). Das ist das Fazit von Helga Königsdorfs ungeschminkter Bilanz der Ereignisse nach der Wende in Deutschland, als die Mauer fiel und aus zwei Ländern wieder eins wurde. Gekonnt und mit scharfer Beobachtungsgabe gibt sie Einblick in die Gefühlslage der Menschen im Osten des Landes, erzählt mit Witz und Ironie von mehr oder weniger erfolgreichen Versuchen, sich in der neuen Welt zurechtzufinden, und vielleicht sogar ein Stück vom Kuchen Wohlstand abzubekommen. Das ist nicht leicht, denn die “Hauptakteure” mit dem “Siegerblick” (14) kommen aus dem Westen. Die neugewonnene Freiheit hat einen Preis, den nicht jeder zu bezahlen in der Lage ist.

Der Roman, um den es der Autorin geht, ist das Leben. Wie auch schon in ihren früheren Erzählungen bringt sie Biographisches ein, vermischt Realität und Fiktion, Vergangenheit und Gegenwart. Die Ich-Erzählerin dieses Werkes ist eine Schriftstellerin, die statt gewinnbringender Bestseller “Botschaften” an das Volk schreibt—Botschaften, die niemanden interessieren, und die keine Zeitung mehr drucken will. Um ungestört arbeiten zu können, zieht sie sich für eine Weile in das thüringische Dorf ihrer Kindheit zurück. Doch auch dort ist niemand an der Aufdeckung alter Geschichten interessiert, weder aus der DDR noch aus der darunterliegenden nationalsozialistischen Vergangenheit.

Schonungslos vergleicht Helga Königsdorf die neuen Machthaber mit den alten in der DDR und den ganz alten in der Zeit des Nationalsozialismus. Im Gegensatz zu so vielen anderen, die über der Aufarbeitung der jüngsten Vergangenheit alles davorliegende vergessen und verdrängen, weist sie auf die Notwendigkeit einer doppelten Vergangenheitsbewältigung hin—eine Notwendigkeit, die meiner Meinung nach angesichts des beunruhigend starken Auftretens neonazistischer Gewalttäter seit der Wiedervereinigung immer offensichtlicher wird.

Trotz dieser ernsten Themen ist *Gleich neben Afrika* keine niederschmetternde oder deprimierende Lektüre. Das liegt hauptsächlich an dem Stil der Autorin, der sich durch Witz und Ironie auszeichnet. Getreu ihres Vorworts “Hier wurde / Wieder schamlos / Abgeschrie-

ben // Doch bleibt / Das Leben / Unübertroffen” finden Schlagzeilen aus Werbung und Medien sowie umgangssprachliche Redewendungen Eingang in das Werk. Ein kurzes Beispiel: “Der Westen roch gut, schmeckte gut und machte immer einen frischgebügeltten Eindruck” (13). Doch nicht nur von anderen, auch von sich selbst schreibt Königsdorf ab, indem sie unverblümt Auszüge aus ihren eigenen Essays über die Wende in die Erzählung einbaut.

Ost und West, Alt und Neu bekommen gleichermaßen ihr Fett weg. Themen wie die Überwachung durch die Stasi sind weniger Anlaß zur Empörung als vielmehr zur Spöttelei: “Die einen fühlten sich wichtig, weil sie überwacht wurden oder weil sie es wenigstens glaubten. Man konnte Leute ernsthaft verletzen, wenn man bezweifelte, daß ihr Telefon abgehört wurde. Die anderen hielten sich für wichtig, weil sie Leute überwachten, die durch die Überwachung wichtig wurden” (43). An den “Neuen” bewundert sie die Erfindung eines Begriffes wie “Nullstundenkurzarbeit” (48), oder die Einrichtung von Seminaren mit Titeln wie “Wie bewerbe ich mich,” die den Massen von Arbeitslosen fürsorglich mit auf den Weg gegeben werden. Danach war es nun wirklich eines jeden eigene Schuld, wenn es mit dem ersehnten Erfolg nicht klappte.

Gleich neben Afrika ist nicht nur eine ironisch-kritische Bewältigung der Vergangenheit und Gegenwart, sondern zugleich eine Liebesgeschichte zwischen zwei Frauen. Gemeinsam versuchen sie, ans große Geld heranzukommen, was ihnen überraschenderweise und etwas außerhalb der Legalität gelingt. Das Glück währt jedoch nicht lange, der Geldkoffer wird ihnen gestohlen, Freundin Maria wird von einer Spinne gebissen, und am Ende findet sich die Ich-Erzählerin auf etwas phantastische Weise mittellos und allein, doch nicht unglücklich, auf einer verlassenen Bananenplantage wieder: auf einer Insel “gleich neben Afrika.”

University of California, Davis

Heike Hofmann

BERND SCHROEDER. *Versunkenes Land*.

Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1993. 243 S. DM 36,00.

In his debut novel, Bernd Schroeder takes his readers back to the post-World War II years, back to a tiny Bavarian farm village which disappears in the mid-60s when the bulldozers move in to clear the way for construction of a large airport. It is this "versunkenes Land" which Schroeder brings back to the surface in a narrative which is the story of one *Bauernfamilie* living in their own proto-modern world. Each of the 21 chapters focuses on particular phases or events of individual persons. The characters are starkly mundane and monodimensional, incapable of any self-reflection. Yet somehow in their elemental simplicity they strike a point of contact with the reader. With their pains, joys, and desires simply "out on the table," they become essentially human despite their sometimes hollowness as literary figures. The novel's dialogue is often generic despite the Bavarian setting. In spite of this, the narrator's sympathy with the characters is contagious and compels the reader to follow this *Bauernfamilie*—even to its self-destruction.

The diversity of the characters makes for a lively dynamic in the novel. Großmutter is the steady and powerful matriarch who has lost three sons to the war and now tries desperately to hold onto the youngest, Franz. Großvater is tired and resigned. Their marriage is lifeless and empty, having been drained by his years of infidelity (he fathered thrice as many children as the ten by her). Daughter-in-law Maria has been left by Hans who had to go to war the day after their wedding. When Hans returns years later from Russian imprisonment, he never even realizes he had fathered their boy, Karl, that wedding night because the war has virtually left him a lifeless vegetable. Maria finds meaning in her love affair with a French POW who stays in Germany. The son, Franz, who creatively maimed himself to escape war duty, is restless and visionary. He is a passionate inventor who tries to modernize a farm far behind the times. The Schindlers, North Germans who used to enjoy wealth and travel, are now forced by circumstance to board as renters in the farm house. Herr Schindler's only travel destination now is the local pub where he carries on an affair with the *Wirtin*. Frau Schindler, who is of nobility, continuously bewails her plight of being trapped in another person's house in a

farm village. Schindler's son, Fritz, and Karl, who are the same age, seem more like the offspring of the harsh war. Each is calloused and cruel, capable of murder, which they both eventually commit.

Early on in the story, the Großvater tries in vain to have his son Hans, who has failed to return from the Soviet Union, declared dead. Hans eventually returns, and the family is forced to deal with this totally debilitated man whose presence seems only an unjust complication of all their lives. Indeed, this represents the larger scope of this novel which is "ein Akt des Widerstandes gegen das Vergessen" as the book's dust-jacket description claims. *Versunkenes Land* uncovers an era that is ever in danger of sliding into forgotten past. With skillful balance, Schroeder brings back those years with neither nostalgia nor derision. The novel is first and foremost "about" the characters, whom he creates with passion, and to whom the reader becomes endeared, despite their often loathsome behavior.

Versunkenes Land depicts the demise and fall of this family which ultimately loses control over their own lives and loved ones, and never comes to grips with the advent of the modern world. Love, passion, and sexuality, all of which surface repeatedly in the novel, are more often than not destructive forces. Love turns into indifference or betrayal. Even passionate love lacks true contentment, and literally every relationship is broken in the end. Even the youngest generation—which is just emerging from puberty at the end of the novel—knows only purely mechanical sexuality. These themes also have their ironies in the text. Franz and Fanni want desperately to have a child but are unable. Franz later encounters the village priest in "the city" and discovers he leads a clandestine life with a wife and children. The broken relationships are partly a gender issue as well; the men in the novel carrying a large part of the blame. Großmutter reflects on this at one point:

Die ruhigste Zeit auf dem Dorf ist der Krieg . . . Da sind die Männer mit ihrer großmächtigen Wichtigtuerei weg, und die ganz jungen und die ganz alten Männer ordnen sich den Frauen unter. Da hat man als Frau sein breites Bett und keinen betrunkenen Schnarcher neben sich. (76)

Großmutter, as the novel's most stable figure and seemingly "permanent" fixture in the village, is certain of the way things are and the

way they should be. It is exactly this certainty and permanence which is an object of criticism in the book. *Versunkenes Land* depicts a village incapable of dealing with encroaching modernization. Only Franz is visionary enough to adapt to new technology; in fact he excels as an inventor of farm equipment. However, he discovers the hard way that he is just one part of the increasingly aggressive capitalist machinery. In one of the few pieces of "social criticism" in the book, Schroeder takes a stab at the *Wirtschaftswunder*. Franz's brilliant invention is reproduced, unbeknownst to him, by his own boss and marketed for great profit. Franz, of course, never sees a penny of it.

The village is incapable of dealing with change. This "versunkenes Land" is hopelessly trapped in a world of yesterday with the present closing in. A major event for the village is the arrival of the first television set. The first program they view is an ominous foreshadowing of the village's own fate. They watch a depiction of the creation of a dam-made lake in a valley where one sees the dwellings slowly disappear under the rising water. As the novel closes, Karl hears the heavy equipment clearing the land for the construction of the airport:

Kalter Wind kommt draußen auf, und es schneit. Dem Karl aber ist, als komme das Wasser vom Moos die Straße zum Oberdorf herauf, in den Hof, ins Haus, zur Küchentür herein. Schon umspült es seine Beine. Es steigt und steigt. (243)

As a portrayal of the demise of a *Bauernfamilie*, Schroeder's book offers an artistic narrative. As an aside, its concise language and straightforward, easy to follow narrative make it the kind of work that teachers and professors of German could well use in introductory literature courses. Though the novel works with the important and timely issue of remembering the past and dealing with the future, its narrative lacks any penetrating or illuminating analysis and tends to stay at surface level regarding these questions.

University of Cincinnati

Herman J. De Vries, Jr.

BERND WAGNER. *Die Wut im Koffer. Kalamanzonische Reden 1-9.*

Berlin: Rowolt, 1991. 272 S. DM 39,00.

Viel ist geschrieben worden, viel wird geschrieben werden über deutsch-deutsche Vergangenheit und Gegenwart. Schwergewichtige Feuilletons wie schnell vergängliche Journalistik, man wird mit den Äußerungen zur Lage der Nation so bald nicht am Ende sein. Doch selbst drei Jahre nach ihrem Erscheinen, nunmehr fünf Jahre nach den historischen Ereignissen, gehören Bernd Wagners "Kalamanzonische Reden" zu dem authentischsten und unvoreingenommensten, was denn bisher geschrieben wurde.

Diese essayistischen Texte entstammen einem Moment des Schocks, der Erschütterung über die plötzlichen Veränderungen; sie sprechen von der persönlichen Betroffenheit eines Deutschen mit doppelter Vergangenheit, mit gespaltener Vergangenheit. Das Bewußtsein dieses Redners ist gewachsen aus den persönlichen Erfahrungen beider deutschen Seiten. Seine Erinnerungsarbeit ist somit eine biographisch wahrhaftige Abrechnung mit gut vierzig Jahren Lebenszeit—Bernd Wagner ist geboren 1948, in dem Jahr vor der Gründung jener deutschen Staaten, die nunmehr zueinander gefunden haben.

Der wutbeladene Koffer im Titel markiert die Reisemetapher des gesamten Textes: der Autor ist auf der Durchreise, noch lange ist er nicht angekommen. Es ist eine Reise durch die eigene, durch die deutsche (eher wohl ost- denn westdeutsche) sowie die europäische Geschichte. Es ist zugleich eine Reise durch die Mentalität der Ost- und Westdeutschen, so es denn so etwas gibt. In den Koffern stauen sich die Erinnerungen sowie eine *neuerliche* Wut—diese gilt es dem Autor loszuwerden: er spricht sich frei, spricht sich aus. Was entstand, sind seine Reden an die Nation. Für den Autor ist dies eine Nation der Kreuzberger und Prenzlauer Berger Spatzen. Der dialogische Text, eher eindringlich als aufdringlich, ist adressiert an fikionalisierte (besser: metaphorisierte) Wesen und Gegenstände, einschließlich Fernsehgeräte, Koffer und Kakerlaken. Das im Untertitel benannte märchenhafte Kalamanzonien ist seine poetische Metapher für das Land seiner Herkunft, bevor er es (1985 siedelte er nach Westdeutschland über) freiwillig gegen Panamazonien eintauscht—beides ist Teil eines ehe-

maligen Amazoniens, das nach verlorenem Kriege gespalten wurde. Mehr als nur eine artistische Wortschöpfung.

Die Reden sind nun nicht nur eine Selbstfindung des Autors (so wie sie dies fraglos *auch* sind) in den Verirrungen und Verwirrungen der deutschen Vereinigung, es sind Reflektionen, teils philosophischen, teils prosaisch alltäglichen Charakters über Befindlichkeiten im Neuen Deutschland. Beinahe mag es an Heinesche Reisebilder erinnern, im sarkastischen Stil allemal, in den fiktionalen Reisen mit dem Fahrrad an der Berliner Mauer entlang, in ein ostdeutsches Dorf am Rande Berlins, in einem Zug nach Rumänien allemal. Die Mauertour wird ein weiteres Mal zur Geschichtsmetapher—hier ist deutsche Geschichte erstarrt/versteinert. Die heute abgetragene gegenständliche Mauer jedoch lebt vielmehr als internalisiertes Verdikt in den Köpfen und Herzen der Deutschen. Davon handelt der Text zuallererst. Die großen Ängste und Hoffnungen der verunsicherten Deutschen werden verbalisiert. Die angstvollen Hoffnungen im Osten, die hoffnungsvollen Ängste im Westen, sei es vor materiellen oder vor Identitätsverlusten. Wagners Appell scheint bis heute gültig zu sein (und wird es wohl noch eine Weile bleiben): "Wir müssen uns verabschieden von der bequemen Welt der Spaltung und Schizophrenie. Wir müssen uns daran gewöhnen, in *einer* Welt zu leben." Ein weiteres Kapitel Vergangenheitsarbeit ist eine höchst vergnüglich zu lesende neue "kalamanzonische Literaturgeschichtsschreibung," bei der all seine früheren ostdeutschen *Kollegen*, wenn auch unter anderen Namen so doch kenntlich genug, demontiert werden. Auch dies ist mehr als nur ein weiterer Beitrag zum Literatenstreit im (westdeutschen) Feuilleton des Jahres 1991.

Wenn man überhaupt von zentralen Kapiteln sprechen darf, so sei hier das fünfte zu nennen: "Über das Geld." In der schärfsten und zugleich heitersten Weise einer Kapitalismuskritik der neunziger Jahre wird Marx' *Mammon* zum Wiederauferstehen gebracht. Dies ist gewiß nicht nur für seine nun zum kapitalistischen Glauben konvertierten ehemaligen Landsleute geschrieben. Genauso wenig beschränkt sich die abschließende Hinwendung zur europäischen Fragestellung auf den nur ost- oder westdeutschen Kontext. Wird nach dem neuen Europa gefragt, so geschieht dies in der Diktion Heiner Müllerscher Dystopien. Wagners Europa ist von Angstbildern gezeichnet. Es bietet keine hoffnungsfrohen Prognosen. Dies mag ich als Positivum lesen.

Das bedrückende Erbe des Sozialismus, manifestiert in den psychischen, moralischen und intellektuellen Verwüstungen der Menschen ist zu überkommen, dessen sind sich alle einig. Doch wie dies konkret zu *bewältigen* sei, dafür kann weder Wagner noch sonstjemand ein Rezept liefern. Das Eingeständnis dessen ist ihm anzurechnen. Das Gleiche gilt für die nicht projizierte Selbstgefälligkeit oder Selbstgerechtigkeit, die so oft von anderen frühzeitigen Frontwechslern zu hören ist. Der Ausreisende von 1985 beschimpft die Dagebliebenen nicht.

Die Wut im Koffer lese ich als einen West-Ost-Deutschen persönlichen, als Fragen stellenden Beitrag *gegen* die einseitige westdeutsche Rechthaberei, gegen Vorurteile, gegen besserwisserische Totalurteile. Es ist intellektuelle Prosa, heute gelesen kann man fast schon sagen: visionär ("Ich habe Angst vor der Kernfusion von Dummheit, Arbeitswut, Verdrängung und Lüge"). Sie gibt sich weder vordergründig noch arrogant. Auch finstere Wahrheiten müssen gesagt werden—and sie werden ausgesprochen in freundlichem und ernstem Tone zugleich.

University of Wisconsin-Madison

Thomas Jung

NATASCHA WODIN. *Erfindung einer Liebe*.

Leipzig: Reclam, 1993. 187 S. DM 32,00.

Erfindung einer Liebe is the fifth book Natascha Wodin has published since 1983 and it deals with some themes she has treated before: love and rejection, the limits of language and the body, and the view (or gaze) of the outsider in society. To this most recent work she adds a new dimension widely discussed in the press but little thematized in contemporary literature: AIDS. In three "Hefte" her narrator chronicles a stay in a vacation home in Greece with Sergej, an AIDS-infected homosexual Russian ballet dancer from Paris. Wodin's text is the journal her narrator-writer keeps during two months in this coastal paradise with Sergej. The format allows the reader to live each day with

the narrator and produces a sense of intimacy and immediacy that enhances the subject matter.

The journal begins as the narrator anticipates Sergej's arrival in Greece and her first sight of this man with whom she had corresponded almost daily for the eight previous months. Sergej had initiated their relationship with a love letter of which the narrator writes, "noch während ich las, hatte ich Sergej erfunden, ich hatte ihn als den einen erfunden, auf den man immer wartet und den es nicht gibt" (14). Sergej's puzzling letters caused her to question her understanding of love, her own identity and the attraction she felt towards him. In her journaling, she makes explicit the connection between writing and the body and between sexuality and identity when she observes that "er verstand mich nicht, er war taub für die Sprache einer Frau, er hörte sie einfach nicht, auch er besaß keinen Körper, mit dem er sie hätte hören können" (15). She found she had to remove his words from their common usage between man and woman, but translate them into what? Their attempts at the "invention of a love" were limited by the boundaries of language, and they finally decided they must meet.

The isolated, paradisiacal setting of their rendezvous is not coincidentally reminiscent of Kleist's "zweites Paradies." With the ballet dancer whose training brings him closer to the graceful state Kleist describes in "Über das Marionettentheater," the narrator appears to follow Kleist's advice that "wir müssen die Reise um die Welt machen" so that "die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist" in her effort to invent a love (Wodin quotes Kleist, 38). The setting in Greece evokes its classical origins for the narrator, especially on the one occasion that Sergej dances for her. She sees in him "eine vollkommene Mann-Frau-Einheit, eine verkörperte Mann-Frau-Seele in der Bewegung zwischen Erde und Luft, ein Wesen, das weder des männlichen noch des weiblichen Gegenpols bedurfte, sondern den Zerfall der Androgyne rückgängig machte" (77). The process of inventing a love between two such different creatures, restricted by their bodies, by their sexual orientations, and by Sergej's illness, is the process Wodin's narrator works through in her journal entries. The narrator's tentative and inquisitive exploration of such unfamiliar territory lends tension and excitement to a story in which there are few real events. At the same time it affects the form of the prose, which is

full of questions, reflections on the past, and conjectures, prefaced by the often-repeated "vielleicht." The form is further indicative of the difficulty of the task the narrator has set for herself.

Initially the narrator tries to understand the nature of Sergej's homosexuality—is it something one is born with (49) or, as Sartre suggested, a prenatal choice to avoid suffocation (44)? Is it something one can choose to change (68)? She asks how Sergej has survived in this world, dominated as it is by the discourse of heterosexuality. This she couches as the "Frage nach seinem Blick, nach dem Unterschied zwischen seinen und meinen Augen" (101). From the beginning she could identify with him as an outsider due to their common Russian emigrant origins, but she must work harder to comprehend what the homosexual as outsider suffers. Even Sergej's sexuality is easier to understand than his love for her (95). When it appears that Sergej considers love and sexuality two different, even mutually exclusive things, the narrator asks if perhaps his love for her prevents his desiring her. Or is it her fascination with death that makes her desire him? After almost two months together, the narrator asks "Haben Sergej und ich die Reise um die Welt nicht dennoch gemacht? . . . Nur eins konnten wir nicht gewinnen: unsere Körper. Sie stehen zwischen uns wie ein Kreuz, das uns ausstreicht" (185). Together, they find a way out.

From the first page, Wodin captures the reader's attention by quickly unfolding the circumstances surrounding this strange love affair. She sustains interest through the interplay between dialogue with Sergej and the narrator's observations about her own feelings and possible concepts of love. There are some slow stretches after the midpoint and before the novel reaches a breathtaking conclusion. I consider the book valuable for its sensitive exploration of very old and very new issues and would not be surprised if Wodin's work became the subject of literary studies in the near future. She has also published *Die gläserne Stadt* (Roman, 1983), *Nadja, Brief aus Rußland* (1984), *Das Sprachverlies* (Gedichte, 1987) and *Einmal lebt ich* (Roman, 1989) and has been recognized with several literary prizes. *Die gläserne Stadt* appeared in English translation in 1986 as *The Interpreter* and was widely reviewed in English-language journals.

University of Washington

Laura M. Jackson

HANS EICHHORN. *Das Zimmer als voller Bauch.*

Salzburg: Residenz, 1993. 110 S. DM 38,00.

Hans Eichhorn, in his collection of poetry entitled *Das Zimmer als voller Bauch*, presents readers with a critical perspective of modern society. Although the author studied at the University of Salzburg, this Austrian poet lives as a fisherman by occupation at the Attersee. Knowledge of these two aspects of Eichhorn's personal life greatly enhances the appreciation of his work.

Depicting the title of 89 poems is a simple sketch of a skewed three-dimensional room in which only an open-mouthed fish lies. Our eyes are drawn to an open door, but they can see no farther, for it shows only darkness. Much like the desolate feeling one gets by reading "in den es kein / Hineinkriechen mehr gibt und / deshalb auch kein Heraus" (87). This poem carries a feeling of uncertainty; in fact, many of Hans Eichhorn's poems lead to a point of divergence, only two possibilities remain versus an infinite number of open prospects.

Eichhorn's poems appeal visually as well as acoustically, and contain minimal punctuation. Averaging a poem a page, the poems range from seven lines to as many as four plus pages. His poetry prevails as simple, both in thematic content as well as stylistic form. The poet surprises his attentive readers with "Wortspiele," such as those found in the works of the poet Rose Ausländer.

Most impressive is Eichhorn's ability to elicit a feeling of motion in his description of a man walking down a street in "Eilig" (45). The dress, manner, and quick assertive gait of the man is detailed in three stanzas, but the fourth and last abruptly reads: "Kaum zu glauben, / daß da und dort / einer zusammenfällt / wie ein Kartenhaus" (45).

Given only the two basic premises of his personal life as related in the opening sentences of this review, the themes common to this collection are not surprising. The apparent issues conform to society's conceptions of professional fishermen. Included are descriptions of daily afternoon and early dawn routines. Of particular interest is Eichhorn's emphasis on various parts of the body, especially the hands, fists, and women's breasts.

The natural style of Eichhorn's writing evokes reactions to life in

poetic form. His poems have a tendency to reveal the passive side of nature; "So auf der Lauer / ist man bereit, / alles gehen / zu lassen, / wie es geht" (13). Hans Eichhorn's collection of poems makes for interesting reading that allows his audience to appreciate ordinary happenings in life.

University of Florida

Veronica Freeman

MICHAEL KRÜGER. *Himmelfarb.*

Salzburg: Residenz, 1993. 167 S. DM 36,20.

For over 40 years the narrator of this novel, a German free-lance writer named Richard, has published accounts of ethnological research he directed in Brazil from 1939-1941. He has just celebrated his 80th birthday when a letter arrives from Haifa, Israel. It is from Leo Himmelfarb, Richard's former Jewish assistant in Brazil, and its intrusion into Richard's life compels him to reexamine his relationship to that time and place he shared with Leo: "Ich lebte im Zustand des Wartens auf diesen Augenblick, da ich endlich die Maske abnehmen und sagen darf: so, nun kann ich mich zeigen" (10).

Richard and Leo had co-existed for two years in the Brazilian jungle. Richard was only the nominal leader of the research on the Indians. Their customs and appearance repulsed him, so it was Leo who learned their languages, listened to their stories, and filled notebooks with information about them. Leo saved Richard's life, and it was Leo, the Jewish writer who was forbidden by the Nazis to publish, who taught Richard how to write and made Richard's later success as an author possible.

On their last expedition in 1941, Leo was severely injured and became deathly ill; they were forced to spend three months at a mission. During one of the months, Leo dictated their *Reisebericht* to Richard. Before he departed for Germany, Richard promised Leo he would publish the book under Leo's name if Leo did not survive. In

1953, Richard began his career as a writer by publishing the *Reisebericht* under his own name, dedicating the book to his "loyal companion," Leo Himmelfarb.

Leo's letter, revealed in chapter nine, expresses his disgust at Richard's theft of his name and his book. Leo's family did not survive the Holocaust, and Leo never again wants to see Germany, but he demands to meet Richard one more time. He wants two things from him: his name back and then to be separated from him forever. Richard writes to Leo suggesting a meeting in Corfu, sells his house, and settles his estate. His notebook and this narrative with him, he flies to Corfu to meet Leo.

Himmelfarb is the disjointed unfolding of this plot, briefly summarized here. Severe juxtapositions of time and place dominate the disclosure of the narrative. A fusion of time shifts reflects Richard's lack of trust in his control of his memory: "Vielleicht bin ich krank, alterskrank. Ich kann mein Leben jedenfalls nicht mehr genau rekonstruieren, alles zerfällt" (23f). Yet Richard persists in trying to elucidate himself in relationship to a time which was permeated with the Nazi *Weltanschauung*.

The narrator never disbelieves that his encounter with Leo happened. Forced to confront that relationship, he sometimes feels shame or *Angst* and the inadequacy of writing and memory in mediating between history and his understanding of himself in that history. He realizes that his and Leo's lives were and are linked and that, for a time, they seemed to share a single identity. Even when he rips up the only picture which shows Richard and Leo together, Richard cannot throw away the pieces.

Krüger moves the narration back and forth between dream and actual representations and between past and present time, perceptions, and experiences. Krüger's style is often lyrical, metaphorical, or pictorial. Scattered throughout the narrative are figurations of brutality and decay that almost overwhelm the plot, but the concentration of such representations also forms a connection between the thematic and narrative structures.

There is much about writing and peoples' changing attitudes toward literature in this novel. Something of Krüger's own discourse as a poet and a critic/editor gets into the narrative, as, for example, in Richard's statement: "Kein Mensch interessierte sich noch für Bücher,

aber der Schriftstellerverband wuchs und wuchs. Lauter Lyriker, anämisches Volk" (74).

The novel is interesting reading, serious in its thematic concerns and not without its ludicrous or ironic moments. Yet it is a novel which, I feel, does not trivialize the Holocaust.

University of Iowa

Carol DeVore

MONIKA MARON. *Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft.*

Frankfurt: Fischer, 1993. 120 S. DM 28,00.

Die Sammlung dieser zwanzig Geschichten ist über einen Zeitraum von fünf Jahren entstanden. Etwas mehr als die Hälfte der Artikel und Essays sind als Kolumnen in der Zeitschrift *Du* erschienen. Es befindet sich eine große Bandbreite unterschiedlichster Formen in dem schmalen Band, wie z.B. politische Plädoyers, Nachrufe, Buchbesprechungen, Märchen, Autobiographisches etc. Die Länge dieser Texte rangiert jeweils von drei bis neunzehn Seiten, einige der Titel sind: "Ich war ein antifaschistisches Kind," "Das neue Elend der Intellektuellen," "Zonophobie" (eine Krankheit), "Letzter Zugriff auf die Frau," hier wird die Veränderung der Fristenregelung in den Neuen Bundesländern kritisiert und die Entscheidungseinschränkung der Frauen durch den westdeutschen Abtreibungsparagraphen § 218 bemängelt. Außerdem enthält dieses Buch die namengebende Rede "Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft," die Maron anlässlich der Kleist-Preis Verleihung gehalten hat.

Alle Artikel sind datiert, und obwohl nicht alle direkt mit der deutschen Vereinigung in Zusammenhang stehen, so formt sich doch aus den einzelnen Teilen dieses Buches ein deutliches Bild von Marons politischen Ansichten. Von 1988 bis 1993 hat sie die Entwicklungen in Ost und West am eigenen Leibe und in ihrer nächsten Umgebung erfahren und genau beobachtet. Die Folgen werden von ihr in diesen

Schriften analysiert, indem sie aus verschiedenen Perspektiven die Abläufe und deren Auswirkungen für Gruppen wie Frauen, SchriftstellerInnen und Arbeitslose beschreibt.

Doch neben diesen Gedankengängen über aktuelle politische Geschehnisse, zu denen sie die Leserschaft einlädt, tauchen auch autobiographische Darstellungen auf. Die Autorin, die polnischer Abstammung ist, sieht sich als deutsche Schriftstellerin. Die Frage, inwieweit sie sich—nach dem Verbot ihrer Bücher im Osten und nach Erhalt eines westdeutschen Passes 1983—welchem Teil Deutschlands zugehörig fühlt, wird an mehreren Stellen des Buches thematisiert. Sie erläutert ihren Heimatbegriff und gelangt so zu einer Identitätsbeschreibung, wonach die traditionelle Sichtweise von Heimat nicht mehr auf sie anwendbar ist, und sie sich manchmal heimatlos fühlt.

Maron tendiert dazu, Sympathien für und Antipathien gegen sowohl Ossis als auch Wessis zu hegen. Auf sehr anschauliche Art und Weise thematisiert sie die Probleme von jederfrau und jedermann, die in Ost- und West-Deutschland zur Zeit aktuell sind. Das Verständnis, aber auch die Frustration, mit der sie einzelne Begebenheiten darstellt, lädt zu teilnehmendem Lesen ein.

In einigen ihrer Geschichten versucht sie, die deutsche Vergangenheit zu untersuchen und zu definieren, welche Rolle sie selbst darin gespielt hat. Sei es in ihrer Kindheit, die sie in kommunistischen Kreisen verbracht hat oder ihre Arbeit heutzutage in Hamburg, Maron setzt mit Hilfe ihrer Literatur ihr eigenes und das Leben ihrer Mitmenschen in politische Zusammenhänge. Es wird keine detaillierte chronologische Einordnung vollzogen, aber die Autorin versucht dennoch in den meisten Geschichten historische Bezugspunkte aufzuzeigen.

Gerechterweise wendet Maron die Kritik, die sie an anderen übt, auch auf sich selbst an. Sie hinterfragt ihre Arbeit (und die der SchriftstellerInnen schlechthin), bei der sie manchmal entfremdeter Weise, d.h. vom ruhigen Land aus einer Provinzatmosfera über Schicksale in der tobenden Großstadt schreibt. Sie behält sich vor, daß die Anmaßung, die viele SchriftstellerInnen an den Tag legen, wenn nicht notwendig so doch hilfreich für gute Schriften und gesellschaftliche Kritik ist. Überhaupt tritt sie ihrer Leserschaft offen gegenüber, wenn sie anmerkt, daß sie Lesereisen und daran besonders das voyeuristische Publikum bei den Lesungen haßt, und letztere nur wegen des Honorars hält.

Sie nimmt ab und an von der direkten Beschreibung ihrer persönlichen Erfahrungen Abstand, wenn sie z.B. plötzlich eine Heldin aus einem ihrer Romane vorstellt. Darüberhinaus erläutert sie ihre Meinung über andere AutorInnen wie z.B. Heinrich Heine, mit dessen männlichen Charakteren sie sich besser identifizieren kann als mit den wenigen weiblichen. Die Frage taucht auf, ob sie nicht schon beim Lesen von Heines Schriften durch die Literatur einen Hauch von Frauenverachtung verinnerlicht hat, wonach es schwer war, sich von dieser Sichtweise wieder freizumachen.

Maron beschreibt einen Auszug aus dem Leben von Ernst Toller, der für sie ein politisches und menschliches Ideal widerspiegelt, weil er das Prinzip des Pazifismus nicht nur als Dichter, sondern auch als Politiker zu seinem Lebensziel erhoben hatte. Darauf folgt eine Einführung in die Schriften Leonara Carringtons, deren Werk noch nicht von der feministischen Literaturwissenschaft aufgegriffen wurde, da Carringtons poetischer Kampf um die Täterschaft sich nicht in ein Selbstverständnis der Opfer einfügen ließe. Zum weiteren behandelt Maron ein Buch von Judith Kuckart, in dem Kuckart sich mit einer Terroristin aus den 70ern und deren Entscheidung für Gewalt beschäftigt.

Außerdem attackiert sie Günter Grass—durch den sie ihre eigenen Ansichten vertreten mußte, dessen Meinung sie oft geteilt hat und von dem sie sich auch in Zukunft repräsentiert fühlen möchte—für seinen Ruf nach Zweistaatlichkeit; Stefan Heym und Heiner Müller wirft sie hinsichtlich deren Positionen zur Vereinigung und dem ostdeutschen Volk gegenüber die Arroganz der Satten vor. Trotz der großen Übereinstimmung der linken Intellektuellen in Deutschland bezüglich der Vereinigungsproblematik, gibt es auch dort unterschiedliche Vorstellungen, zu denen Maron Stellung nimmt und ihre abweichende Meinung darlegt.

Doch nicht umsonst hat die Autorin dieser Sammlung einen merkwürdigen Gesamttitel gegeben, den gleichen Titel, den auch ihre Rede zum Empfang des Kleist-Preises trägt: "Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft." Darin beschreibt Maron, wie sehr sie sich zwar Heine, Büchner, Kafka, Proust und Beckett nähern konnte, aber daß sie von jeher Kleist eine große Abneigung entgegengebracht hat, und daß er für sie den Inbegriff aller männlichen Anmaßung gegenüber Frauen verkörpert. Dies wird in den Briefen an seine damalige Verlobte, von

denen Maron Auszüge zitiert, deutlich. Auch hier gibt sie klare Beweise und gliedert ihre Überlegungen so, daß ihre Argumentation nachvollziehbar ist und auf überzeugende Weise mitreißt.

University of Cincinnati

Britta Kallin

GERHARD KÖPF. *Papas Koffer*.

Hamburg: Luchterhand, 1993. 184 S. DM 29,80.

Hemingstein ist ein Besessener. Hemingstein ist ein schrulliger Loner auf Reisen, und er kommt um die Welt: Chicago, Kuba, Pamplona, Kenia, Paris, magische Orte, die sich in der Biografie seines Idols, seines Übervaters finden. Hemingstein sucht Hemingway, oder vielmehr, dessen Koffer, der, einer Anekdote zufolge, Hadleys unseliger Nachlässigkeit zum Opfer fiel und 1922 in Paris verlorenging. Dieser Koffer war gefüllt mit Hemingways Manuskripten.

So macht sich Hemingstein auf den Weg, und die Suche nach dem alten Koffer wird für ihn zum Lebenselixier, die Idee wird zur Manie. Er besucht Hemingways Fischer- und Jagdgesellen, begibt sich auf dem Fahrrad zu Ezra Pound (wobei er träumt, Old Hem gelinge es, den genialen Freund aus der Nervenklinik zu befreien) und erreicht schließlich Marlene Dietrich in Paris. Kurz vor ihrem Tod erklärt diese, damals mit Hadley gereist, den Koffer an sich genommen und ihrer Mutter in Berlin in Verwahrung gegeben zu haben. Nach Marlenes Tod wird ihre Sammelleidenschaft publik, auch kostbare Manuskripte sollen sich unter ihren Schätzen befinden.

Dies ist der offenkundige Schluß der Geschichte, die Helden sind tot, doch die Legende muß weiterleben. Der Kreis hat sich vorerst geschlossen, am Treffpunkt Paris offenbart sich Hemingstein die vermeintliche Lösung des Rätsels, doch dieses Paris entspricht schon längst nicht mehr jenem in "Fiesta," und das weiß man seit Fitzgeralds *Babylon Revisited*. Marlene, der Deutschen mit US-Paß, dem Fossil dieser Epoche, obliegt also die Lösung des Mysteriums. Daß Marlene 1922 noch

völlig unbekannt in Berlin lebte und von Hemingway sicher nichts ahnte, ist sekundär. Was zählt, sind die zur Legendenbildung notwendigen Elemente, die Indizien des Vielleicht.

Was zählt, ist die Möglichkeit, der Grundstoff aller Fiktion, repräsentiert durch den Konjunktiv, welchen Hemingsteins Freund Mürzig als seine Lebensaufgabe sieht und dem er in den Tod folgt. Und ob Hemingsteins/Köpfs eigene Augen den zur Volksbelustigung degradierten Hemingway-Kult beobachteten, ob er alle geschilderten Reisen unternahm oder seine Heimatstadt nie verließ, ob Mürzig nur eine Kopfgeburt ist oder ob Marlene die Wahrheit verkündete, ist irrelevant. Nicht, weil das Faktum nicht zählt, sondern weil der Held die Literatur verinnerlicht und deshalb seine Seele retten kann. Hemingstein zieht durch die Welt wie das große Vorbild, und er erinnert an die Märchengestalten, die reisen mußten, ein Geheimnis zu lösen hatten, bevor man sie erlöste von dem Fluch, der auf ihnen lastete, oder bevor sie sich selbst erlösen konnten.

Hemingsteins Welt ist die Welt in Hemingways Büchern. Er, die Weise, ist der Sohn in "Indian Camp," er ist Nick Adams. Bei seinem ersten sexuellen Abenteuer begleitet ihn *Men Without Women*, mit der Hemingway-Mütze auf dem Kopf, seiner ganz speziellen Tarnkappe, schreitet er durchs Leben. Hemingsteins Existenz ist "ein Leben von und in der Literatur," wie Köpf den Untertitel seiner Novelle "Borges gibt es nicht" formulierte. Die Werke Hemingways verbinden sich untrennbar mit den Geschichten seines eigenen Lebens, die Intertextualität wird vorexerziert und in ihre Grenzbereiche geführt, bis schließlich nur noch ein Text zu existieren scheint. Das Leben ein Text. Und nichts sonst. Die Komplexe der Eventualität stellen unsere Wirklichkeit bloß und entlarven sie als eine der Fiktion untergeordnete, im Grunde ohnmächtige Form. Das Konjunktivische wird zum Lebensprinzip, es schafft sich ein eigenes, scheinbar unabhängiges Reich, und in diesem Reich ist der Leser absoluter Regent.

Köpf transferiert ein zentrales Thema der US-Literatur in ihr deutsches Äquivalent. Er bemüht streckenweise Hemingways Stilistik und Motivik, schafft jedoch auch einen eigenen Erzählrhythmus, eine zuweilen nicht sofort zu entschlüsselnde Dynamik, etwa dann, wenn er Fälle von sinnloser Gewalt und Wahnsinn scheinbar außerhalb des eigentlichen Kontexts skizziert. Auch mit und mittels dieser Sequenzen gelingt das Buch als, wenn auch brüchige, Einheit. Der Leser begeh

den "blauen Weg des Möglichen," dessen Ende das Ende aller Literatur markieren würde. Köpff leistet seinen Beitrag dazu, daß die Reise weitergeht.

Freie Universität Berlin

Branka Schaller

URS WIDMER. *Liebesbrief für Mary.*

Zürich: Diogenes, 1993. 99 S. DM 26,80.

In press releases and on the dust jacket, Swiss author Urs Widmer feels compelled to emphasize that his latest work is indeed "ein Stück deutsche Literatur," a statement prompted by the fact that nearly half of this *Erzählung* is written in English. Mary Hope, the intended recipient of the titular love letter, is Irish, and her knowledge of German is such that she confuses *Herz* with *Schmerz* and *Liebe* with *Leid*. Thus Helmut, the author of the letter and one-time lover of Mary, uses English in a lengthy epistle designed to win her back. Helmut's assertion in his letter that probably only a German-speaking reader could understand his English is nonsense; stylistically it belies the experience of someone who supposedly had just one year of English, supplemented by a love of American movies. The occasional misused words and strategic misspellings serve only to accentuate the overall quality of the prose.

Helmut is not the only one in love with Mary; an unnamed narrator also loved and lost her. In a brief German introduction this narrator explains that Helmut was a friend and neighbor of his since childhood, and that the letter was intended for Mary, who left them both to find true love with an aborigine in the Australian Outback. He makes it clear that he regards the love letter as Helmut's legacy, and he prints it here *in toto* to tell the story of this bizarre love triangle and how both it and Helmut came to an untimely end. Yet he is not content simply to let Helmut tell his own story. Like a jealous sibling, the narrator repeatedly turns attention to himself, interrupt-

interrupting Helmut's letter to offer his own German version of the events or to tell more about himself. As a result, the narrator emerges as the most interesting character as he attempts to come to terms with the whole affair and, in broader terms, his lifelong relationship with Helmut. Via Helmut's love letter and the narrator's seven addenda (which at times go on for pages), a strange story of love, friendship, jealousy, and failure unfolds.

Between his declarations of love for Mary, Helmut in his letter recounts a lifetime of doomed love affairs. His first love was a young girl he met on vacation. Neither understood the language of the other and the friendship ended with the vacation, but Helmut never could forget her. His next girlfriend was his dance school partner. That relationship came to an end along with the successful completion of the dance course, and because of Helmut's shyness about intimacy. Other relationships progressed likewise, but as the narrator reveals in his footnotes, a more significant pattern develops: a number of the women loved by Helmut were involved in one night stands with the narrator. In fact, the narrator confesses, *all* of his lovers were first involved with Helmut. Mary Hope was the only exception. The narrator met her at a disco, where he stole her away from her boyfriend. She became his lover and a regular at the WG shared by the narrator, Helmut, and several others, until finally her friendship with Helmut resulted in a single sexual encounter between the two. One day she disappeared, followed by Helmut, leading the jealous narrator to believe the two had run off together.

Helmut had in fact tracked Mary to Sydney, Australia. There he hears a mystical aboriginal songline and follows it for hundreds of miles across the Outback. It ends at an isolated gas station owned and operated by Mary and her new husband John, also known by his aboriginal name Akwerkepenty. Without confronting Mary, Helmut retreats home to Zürich and writes the love letter which provides the justification for this book. He does not explain his lengthy absence to the narrator until the latter discovers the stamp-covered envelope addressed to Mary Hope. He steals the letter from Helmut and makes his own journey to Australia and across the desert. There he presents himself and Helmut's letter to Mary, and demands to know how she could hurt *Helmut* like she did. She reads the letter, but explains to the narrator that she loves Akwerkepenty and intends to stay in Aus-

tralia. Back in the WG, the narrator pretends to be unaffected by the loss of Mary. However, at supper one evening he breaks down and tearfully professes his love of and need for Mary. Helmut consoles the distraught narrator, who stumbles through the WG, dragging Helmut with him in a grotesque waltz. Somehow they lose their footing and fall down the stairs; the narrator is unhurt, but Helmut is dead with a broken neck. Afterward the other WG members choose not to live with the increasingly erratic narrator any longer. One by one they move out, some not entirely sure that Helmut's death had been an accident. The book ends with the narrator alone in the WG, watching a collage of images on television and teetering on the edge of a breakdown.

The bilingual text and the demands it places on the reader underscore a theme of communication, or more precisely the lack thereof. The narrator blocks out the world with ear plugs whenever he writes, messages left on answering machines are not returned, people speak past each other as if in an absurdist drama. Indeed, the narrator is struggling with the writing of a play in which he can invent "keinen sinnvollen Dialog" (22). No one understands anyone else, and all attempts at communication fail. Most importantly, Helmut's letter, hand delivered with great difficulty to a place where mail never arrives, remains unanswered. In his introduction the narrator suggests that Mary might buy this book and return to Europe. Given the lack of real communication which pervades the story, there seems to be little basis for hope. No pun intended.

Innovative though the bilingual structure may be, the story itself stands squarely in the tradition of the *Evangelium Judae*, perhaps best known in German literature via Günter Grass's *Katz und Maus*. In this sub-genre, a Judas-figure/narrator is guilty of betraying a missing or dead friend. As an act of absolution, the Judas-figure then recounts the betrayed friend's life like a fifth gospel. The narrator in *Liebesbrief für Mary* has sinned against Helmut, and the publication of Helmut's letter, his legacy, constitutes an act of penance. Of course, for this to work Helmut must be a Jesus-figure. Questionable parentage is a common motif in the Christ-child mythologem, and the narrator questions the very likelihood that Helmut could have been conceived by such a bizarre pair as his parents. Also in keeping with this theme is the scene prior to Helmut's death: the entire WG membership is gathered around the kitchen table in a mock Last Supper. That consid-

ered, Helmut's love for Mary coupled with their sex act assumes a blasphemous tone. Yet Helmut does joke that when he was born he cried out "No! Put me back!" Thus his obsession with Mary could stem from a desire to return to the womb of the holy mother. Because the Jesus-figure of the *Evangelium Judae* often is a perverse parody of the Christ child, Helmut seems to fit the pattern established by grotesque figures such as Grass's Mahlke. Whatever his status, Helmut's role is overshadowed by the narrator. Widmer is more interested in the betrayer than the betrayed.

In a number of ways, connections are made between the narrator and Helmut's mother. In his letter, Helmut recalls his family life when he was a child as somewhat idyllic, but his memories of his mother are suspect. He sees her as a proper lady whose frequent visits to spas were only to combat poor health. The narrator, however, tells a much different tale of the mother. He paints her as a shrewish manic depressive who was committed to an asylum for trying to suffocate Helmut in his sleep. In a German postscript to his love letter, Helmut describes a strange apocalyptic vision in which a host of death angels sweep down on a city, raining destruction on the inhabitants. One rider, a woman, singles Helmut out and attempts to smother him with a pillow of fire. After the accident, the narrator discovers a similar image programmed into Helmut's computer, only now the narrator rides with the angels bringing death to the city. In this light, the suspicion of the other WG members that the narrator murdered Helmut seems more credible, thus closing a circle of similarities between the narrator and Helmut's mother.

An interesting twist in the *Evangelium Judae* tradition is revealed in the Last Supper scene. The meal started badly with everyone in a sour mood, but after two bottles of wine the group began to relax. Like a group therapy session, each person felt moved to open up to the others. Around the table they went in turn, until they came to Rudolph, an actor: "Dann sprach Rudolph einige Seiten Shakespeare, verwandelte sich augenrollend in den rasenden Othello und verfiel unversehens in den Monolog des Brutus, des Tyrannenmörders, den er kurze Zeit zuvor am Zimmertheater Tübingen gespielt hatte" (92). Moments later the narrator erupts in tears over the loss of Mary, resulting in Helmut's fatal fall. The two Shakespearean characters reflect the dual nature of the narrator: he is both the madman Othello and the murderer Brutus. This is brilliant device, for by making the

narrator a Brutus rather than a Judas, Widmer permits the betrayed Helmut to accuse his murderer, much like the dying Caesar did. Instead of an "Et tu, Brute," Helmut offers the computer-generated scene which equates the narrator with his murderous mother. That video image is followed by a fly-by view of an asylum which once housed Helmut's mother, only now the narrator himself sits on a bench within the high iron fence which encloses the grounds. This reveals the other role of the narrator: like Othello and Helmut's mother, the narrator is slowly going insane. His jealousy of Helmut combined with the guilt he feels for mistreating him in a variety of ways is pushing him to the brink of insanity. Printing Helmut's letter therefore constitutes an act of absolution which doubles as a desperate bid to avoid the madhouse. This invention of the Othello/Brutus paradigm is Widmer's master stroke, and represents a significant contribution to the *Evangelium Judae* tradition in German-language literature.

University of Cincinnati

J. Gregory Redding

RUTH KLÜGER. *weiter leben. Eine Jugend.*

Göttingen: Wallstein, 1992. 286 S. DM 38,00.

Ruth Klüger's book *weiter leben. Eine Jugend* was published in 1992 by Wallstein Verlag—a small publishing house in Göttingen—and became an immediate and unexpected success in Germany. While envious critics of the author assume it was Marcel Reich-Ranicki's rarely spared praise, Klüger on the contrary suggests that the book's success might be connected to the *Ausländerfeindlichkeit* in Germany.

Klüger's autobiographical account of her youth is not organized chronologically, but geographically: part one depicts her youth as a Jewish girl in Vienna; part two her deportation to different concentration camps, Theresienstadt, Auschwitz-Birkenau and Christianstadt (Groß-Rosen); part three the flight through Germany; part four her exile in New York. The epilogue incorporates her return to Göttingen as an American professor of German literature and the beginning of

the writing process of the book.

Klüger's book adds another facet to the disparate kaleidoscope of reconstructing the Holocaust. The autobiography moves back and forth between memories and current discussion of events. Because it is organized geographically, it draws attention to the connection of space and memory. Yet, the claim of authenticity that Klüger poses is about her process of remembering. Her memories are continuously reflected upon and intertwined with readings, comments, and dialogues of and about her manuscript. The writing of the text therefore functions as documentation, as well as process of remembering, but also integrates dialogues and controversies surrounding documentation and remembrance of the Holocaust itself.

Writing, literature, poetry, and the connection between memory and literature accompanied Klüger's life. From memorizing the wrong and the right kind of literature—everything that rhymed—in her childhood to being incarcerated in different camps where part of her survival was to memorize and perform poetry. Her book includes some of her own poems and a critique of them, both of which she integrates in the broader discussion of aesthetics and the Holocaust.

Es sind Kindergedichte, die in ihrer Regelmäßigkeit ein Gegengewicht zum Chaos stiften wollten, ein poetischer und therapeutischer Versuch, diesem sinnlosen und destruktiven Zirkus, in dem wir untergingen, ein sprachlich Ganzes, Gereimtes entgegenzuhalten; also eigentlich das älteste ästhetische Anliegen. Darum mußten sie auch mehrere Strophen haben, zum Zeichen der Beherrschung, der Fähigkeit zu gliedern und zu objektivieren. Ich war leider belesen, hatte den Kopf voll von sechs Jahren Klassik, Romantik und Goldschnittlyrik. Und nun dieser Stoff. Meinem späteren Geschmack wären Fragmentarisches und Unregelmäßiges lieber, als Ausdruck sporadischer Verzweiflung zum Beispiel. Aber der spätere Geschmack hat es leicht. Jetzt hab ich gut reden. So gut reden hab ich wie die anderen, Adorno vorweg, ich meine die Experten in Sachen Ethik, Literatur und Wirklichkeit, die fordern, man möge über, von und nach Auschwitz keine Gedichte schreiben. Die Forderung kann muß von solchen stammen, die die gebundene Sprache entbehren können, weil sie diese nie gebraucht, verwendet haben, um sich seelisch über Wasser zu halten. (125-6)

History consists of individual histories, and claiming the specificity of that experience often times means breaking taboos. Employing these different strategies—the conscious reflection of the memory process, the integration of direct address to the reader, the breaking of taboos—the book avoids restaging the process of victimization, while at the same time insisting on the historical documentation of the victimization of Jews in the Holocaust. The book is important in that it offers the often contradictory and reflective voices of a child, a daughter, a poet, a rebellious fighter, a religious and political thinker, a literary scholar and critic, an intellectual, and a feminist in a document about that which some dare say did not take place.

Cornell University

Barbara Mennel

Editor's note: See page 88 for an interview with Ruth Klüger.

HANS CHRISTOPH BUCH. Rede des toten Kolumbus am Tag des Jüngsten Gerichts.

Frankfurt: Suhrkamp, 1992. 255 S. DM 32,00.

Der erste schwarze Sklavenaufstand in Haiti gegen französische Herrschaft hat die europäische Phantasie zu verschiedenen historischen Zeitpunkten angeregt. Der exotische Schauplatz der karibischen Insel war eine ideale Projektionsfläche für europäische Ängste und Wünsche. Innerhalb der deutschen Literatur ist im Laufe der Jahre eine Reihe von Werken über dieses historische Ereignis erschienen.

Diese literarische Tradition wurde von Heinrich von Kleist angefangen, der 1811 die Novelle "Die Verlobung in St. Domingo" schrieb. 1812 wurde sie durch Theodor Körner unter dem Titel *Toni* dramatisiert. Theodor Mügge schrieb 1840 seinen Roman *Toussaint*; 1962 erschienen die *Karibischen Geschichten* von Anna Seghers, wobei die ersten zwei Geschichten "Hochzeit von Haiti" und "Wiedereinführung von Sklaverei auf Guadeloupe" schon 1949 veröffentlicht worden

waren. Heiner Müller schrieb 1979 sein Stück *Der Auftrag*; nach einem Jahr erschien Anna Seghers *Drei Frauen aus Haiti*. Den neuesten Beitrag zum Haiti-Thema leistet Hans Christoph Buch mit seinen drei Haiti-Romanen: *Die Hochzeit von Port au Prince* (1984), *Haiti Cherie* (1990), und *Rede des toten Kolumbus am Tag des Jüngsten Gerichts* (1992). 1976 hatte er schon eine historische Dokumentation der haitianischen Revolution geschrieben, "Die Scheidung von San Domingo. Wie die Negerklaven von Haiti Robespierre beim Wort nahmen."

Durch seinen anscheinend letzten Haiti-Roman leistet Hans Christoph Buch einen literarischen Beitrag zur Fünfhundertjahrfeier der "Entdeckung" Amerikas von Kolumbus. Der fiktive Haupterzähler Kolumbus eröffnet den Roman am Tag des Jüngsten Gerichts. Er beklagt, daß sein Leben durch die Lügen der Gerichts- und Geschichtsschreiber gequält worden ist. Er meint, daß er ungerechter Weise für die nach seinem Tod begangenen Untaten verantwortlich gehalten wird, die eigentlich von Conquistadoren und Kolonialherren angeordnet worden sind: nämlich der Völkermord, die Sklaverei, die Ausbeutung und das Ökozid. Als Strafe muß er daher als seefahrender Zombie die immergleiche Handlung der "Entdeckung" wiederholen und sich von der Alten in die Neue Welt bewegen.

In der umgekehrten Chronologie reinkarniert Kolumbus in verschiedenen Epochen in der Geschichte von 1987 bis 1492. Anfänglich hat er Personen mit dem gleichen Vornamen gefunden wie Christopher Marlowe, Christophe I und schließlich den Autoren selbst. Die tragische Rolle als Christophe I (König von Haiti), der sich erschossen hatte, führte dazu, daß er sich andersgenannten Menschen zum Zweck seiner Wiederkehr bedient wie Ismael, Georg Weerth u.a. Jeder dieser Reinkarnationen entdeckt die Neue Welt neu und in ihren Geschichten werden uns quasi posthum die Abenteuer des Kolumbus erzählt.

Der Roman besteht aus drei Haupterzählungen, die in umgekehrter Chronologie erscheinen. Er beginnt mit dem Tag des Jüngsten Gerichts, der in christlicher Mythologie das Ende der Welt bedeutet, und endet mit einem Schöpfungsmythos der Mayas, der den Ursprung und Anfang der Welt darstellt. Die Zeit zwischen dem Rücktritt von Baby Docs Regierung und Kolumbus "Entdeckung" wird in dem Roman umfaßt. Räumlich gibt es Wechselbewegungen zwischen der Alten und der Neuen Welt, und in diesem Licht erscheint der Roman als

eine Reise.

Der Epilog des Romans enthält einen Schöpfungsmythos der Mayas, "wie alles sich von Anbeginn zugetragen hat, der Ursprung und Anfang von allem, was geschah" (258). Kukumatx und BalAm, die göttlichen Zwillinge, fanden die Erde zu leer und still, und erzeugten daher Bäume, Berge, den Blitz, den Donner und die Tiere. Die Tiere konnten aber nicht wie Menschen reden, daher wollten sie aus Ton und Holz Menschen schaffen. Die Mahlsteine, die Hunde usw. rächten sich an den Menschen für die Schmerzen und Leiden, die sie ihnen zugefügt hatten. Schließlich schufen Kukumatx und BalAm Menschen aus Mais, die wie Menschen redeten und aussahen. Die Tiere nahmen Anstoß daran, weil die Maismenschen die Wälder zerstörten, und sie wurden demzufolge von Kukumatx und BalAm in die Wälder zurückgejagt. Die Menschen lernten wie man Tiere ißt.

Eines Tages kamen die Gotteskinder vom Himmel. Die Menschen baten sie, die Erde nicht zu verlassen. Kukumatx und BalAm aber gingen ins Schattenland, wo sich die Dämonen Eulengeist und Fledermausgott befanden. Sie kehrten als Dämonen zurück. Statt der goldenen Götterbilder trugen sie ein hölzernes Kreuz vor sich her, das Furcht und Schrecken verbreitete. Die Holzmenschen waren gekommen, um sich zu rächen. Sie töteten alle und verwandelten das vergossene Blut in Gold, das sie in ihren Schatzkammern horteten und auf ihre Schiffe luden. Auf diese Weise wurden die Maismenschen ausgerottet. "Alles ist zu Ende" (255).

Zu einem Zeitpunkt, an dem die Völker der Dritten Welt Kolumbus als Sünder betrachten, zeigt Buch, daß Kolumbus nicht der einzige Anstifter des Terrors war. Der Terror existierte auch vor seiner "Entdeckung," nur in anderen Formen. Die Tatsache, daß auch die "edlen Wilden" ihre Mitmenschen lange vor Kolumbus' Landung töteten, bleibt unberücksichtigt. Er stellt ihn zwar vor das Jüngste Gericht, um schließlich den unterdrückten Völkern Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, aber der tote Kolumbus scheint schon zu seinen Lebzeiten der Hölle begegnet zu sein. Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies landete er in der Hölle, die aber nur "die Rückseite des Gartens Eden" (16) ist. Als Lohn für sein sündhaftes Leben erwartet jeder seinen Reinkarnationen ewige Verdammnis. Auch bei dem Schöpfungsmythos der Mayas geht es um Ähnliches: die Maismenschen töteten die Tiere, danach sind die Holzmenschen gekommen, um sich an ihnen

zu rächen. Die Neue Welt scheint immer noch auf Conquistadoren und Eroberer zu warten, was sich in Form des Neoimperialismus niederschlägt. Die Alte Welt muß ihrerseits die "Hölle" immer wieder neu entdecken. Die ganze Welt wird eine Hölle, weil sie sich auf der Ausbeutung der Menschen durch Menschen begründet. Die Fähigkeit, aus den Erfahrungen der Geschichte zu lernen, fehlt überall auf der Welt.

University of Pittsburgh

Kaushalya Krishnamoorthy

Editor's note: See page 92 for an interview with Hans Christoph Buch.

