

- Venske, Regula. "Ich hätte ein Mann sein müssen oder eines grossen Mannes Weib'—Widersprüche im Emanzipationsverständnis der Fanny Lewald." Ed. Ilse Brehmer et al. *Frauen in der Geschichte IV*. Düsseldorf: Schwann-Bagel, 1983. 368-396.
- . "Fanny Lewald—Jüdische Preußin, Preußische Feministin, Die Deutsche George Sand?" Fanny Lewald. *Meine Lebensgeschichte*. Vol. 3. Ed. Ulrike Helmer. 3 vols. Frankfurt: Ulrike Helmer, 1989. 300-314.
- Ward, Margaret E. "Ehe and Entsagung: Fanny Lewald's Early Novels and Goethe's Literary Paternity." *Women in German Yearbook 2* (1985): 55-77.
- Weigel, Sigrid. "Der schielende Blick: Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis." *Die verborgene Frau: Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Ed. Inge Stephan und Sigrid Weigel. Hamburg: Argument, 1983. 83-138.
- . "'... führen jetzt die Feder statt der Nadel.' Vom Dreifachcharakter weiblicher Schreibebeit—Emanzipation, Erwerb und Kunstanspruch." Ed. Ilse Brehmer et al. *Frauen in der Geschichte IV*. Düsseldorf: Schwann-Bagel, 1983. 347-367.



## BOOK REVIEW FOCUS: Recent Works by Hans-Jürgen Heise

Christina L. Bonner

Ich stamme aus einer Kleinstadt: Bublitz, einem unbedeutenden hinterpommerschen Ort, fast außerhalb der Geschichte. Dort bin ich als Kind eingetaucht in die weite Landschaft, die mich umgab und die mir zugleich ein lockendes Abenteuer war und ein Labyrinth phantasie-aufgepeitschter Ängste. (7)

So begins Hans-Jürgen Heise's personal and literary autobiography, *Schreiben ist Reisen ohne Gepäck*. The opening section focuses primarily on the first thirty years of Heise's life, with emphasis on the adventurous, unsettled character of his childhood and its significant role in his writing. Heise opens with a series of detailed and vivid autobiographical snapshots: he was born in 1930 in a small town that was later destroyed during the second world war. At age four he dealt with his mother's death, the onset of asthma, and the beginning of an itinerant lifestyle under the tutelage of various relatives. At the end of the war he found himself in East Berlin, translating American short stories and writing book reviews, commentaries, and poetry for *Sonntag*. Heise goes on to recount his flight from the GDR only five years later, an event followed by a period of intensive writing and autodidactic studies in philosophy, literary history, and psychoanalysis. In 1958 he began working as *Archivlektor* in Kiel, and by 1961 his debut collection of poetry, *Vorboten einer neuen Steppe*, had been published. Heise's 1964 appearance before the *Gruppe 47*—the "Schnellfeuer-Rhetoriker" (57)—is recounted in *Schreiben*, as are a series of trips to Spain and Latin America beginning in 1968 and their influence on his writing.

The next sections of *Schreiben* deal mostly with literary matters: interviews, speeches, essays, and two short segments resembling poetological proverbs. Heise openly and clearly reveals his sources of

inspiration, his methods of working, and his historical and philosophical perspectives. The last section contains eight letters, including two addressed to Günter Eich, two to the editors of *Mercur* and *Neuer Rundschau*, and one with advice to a "junger Lyriker." The book concludes with a five-page chronology of the major events in the author's life and an up-to-date primary bibliography.

Heise has remained outside the literary mainstream; as indicated in *Schreiben*, this is partially due to his childhood, but primarily to his artistic integrity. *Schreiben* conveys Heise's persistent refusal to conform to any literary or cultural trend. Throughout the work he advocates lyric poetry, free verse, and "vital-sinnfällige Metapher" (113). Much of his poetry deals with social problems and environmental themes—a task he addressed, as he points out, long before it was fashionable to do so. Heise's oeuvre includes social criticism, but he respectfully disputes the ideology behind political poetry in the tradition of Brecht. Often with wit and satire, he also rejects *konkrete Poesie* and the ideas of postmodernism. Among the influences he mentions are Lorca, Hemingway, Rimbaud, Kafka, and Rilke. Heise refers to his own work as "psychischer Realismus" (113) and explains: "Damit meine ich: in meinen Gedichten finden zwar sinnhafte Bestandteile der externen Welt Platz, doch nur solche, die etwas mit mir zu tun haben. Kunst machen heißt, und zwar in dieser Reihenfolge: projizieren, selektieren, strukturieren" (120-121).

*Schreiben* provides a good introduction to Heise and his literary works. It demonstrates his use of descriptive imagination, metaphor, and affective passages. My only complaint lies with the interviews, the themes of which are sometimes repetitive. The rest of the sections effectively complement each other to provide a well-rounded picture of the author. His narrative style is personal, fluid, and enticing to read, and the work is laced with a blend of seriousness, humor, and refreshing clarity and directness.

From 1985 to 1993 Heise published five volumes of poetry, four essay collections, and his most recent anthology of short prose, *Katzen fallen auf die Beinen*, a collection of works written from 1950 to 1993, almost all of which have been published in earlier prose anthologies. Nine come from *Der lange Flintenlauf zum kurzen Western: satirische Texte* (1977). Eleven of the nineteen works in *Drehtür: Parabeln* (1972) and 55 of the 58 works in *Meine kleine Freundin Schizophrenia* (1981) are also in *Katzen*.

*Katzen* contains an introduction by the author and three sections in which the works are not arranged chronologically, but rather "kaleidoskopisch" (8). The average length of each text is one-half to three-quarters of a page. Autobiographical elements, especially childhood memories, play a significant role in many pieces, and Heise's interest in the Americas is also evident in for example "Bonanza," "Old Inn," and "Siesta." Most of the works portray everyday situations or events, yet generally in the form of distorted images and disjointed recollections. As the dust-jacket text reads, "Die moderne Welt erscheint hier im Zerrspiegel ihrer selbst." Like most of Heise's works, *Katzen* abounds with irony, caustic wit, and dark humor. The cryptic nature of the texts in the last two sections, however, differs markedly from the general—and at times extreme—simplicity of the first. The second section consists primarily of works from *Schizophrenia*, about which Walter Helmut Fritz accurately observed in a review in *Neue Deutsche Hefte*, "Man denkt bei der Lektüre an Bilder surrealistischer Malerei" (1981: 806). Heise is, however, a lyric poet first, an essayist second, and a prosaist only third; it is noteworthy that Rafael Sevilla devoted only five lines to all of Heise's prose works and *Prosagedichte* in his article in the *KLG* in 1988. To quote Fritz again, Heise has written the majority of his short prose works for "Leser, die Freude haben an assoziativen Bildsprüngen und affektbestimmten Ausbruchversuchen" (806).

Like the texts in *Katzen*, most of the poems in *Die Wirklichkeit erfindet mich* have been published previously in other collections, although several appear here in revised form. The two-page preface, "Kilroy was here," concludes by summarizing the motivation behind this new collection with typical Heise wit: "In dieser Darbietung werden nicht *sämtliche*, doch auch nicht nur *ausgewählte* Gedichte vorgelegt. Vielmehr habe ich hier zwischen zwei Buchdeckel gebracht, was mir heute lieb und wichtig ist und von dem ich denke, es sagt so deutlich wie irgend möglich: The silly German poet Kilroy was here." (8) The work's effective arrangement in ten titled sections is both thematically and geographically based. Each section title is either the title of or line from a poem within the given section, well chosen to represent its set. The first and longest section, "Melodie auf Zehenspitzen," serves thematically and stylistically as a miniature of the entire work. Especially significant is its initial treatment of Heise's most frequent topics: death, transitoriness, the fast pace of modern life, and the threats

posed by technology.

“Die Sprache des Windes” is a shorter section that focuses primarily on images of the wind, the sea, and maritime life. These poems fall in the category of epic narration or, more often, snapshot description. “Geographie meiner Erinnerungen” follows with images of Heise’s childhood and poems where the boundaries between time, space, thought, reality, and fantasy are blurred. The section title comes from a four-poem cycle that aptly displays Heise’s two main poetic styles. The beginning of the poem “Weiteratmen” (146) exhibits Heise’s looser, prosaic style:

5 Großvater goß eine Rasierschüssel  
voll Mondlicht in den Hof / ich übte  
das Weiteratmen nach dem Tod  
Und während sich im Schornstein  
der Wind mit meinem Asthma besprach  
rollten sie auf der Wachstumdecke  
mit der Teigrolle  
sonderbare Kontinente aus

Just two pages later, “Einzelheiten” portrays what its title suggests—a condensed series of single, disjointed images. (Like “Weiteratmen,” this poem also reveals Heise’s unusual use of space and punctuation.) One section reads:

15 Großvaters Wohnung  
drei lange schmale Zimmer  
aneinandergekoppelte  
Eisenbahnwagen  
vorn  
immer unter Dampf  
20 die Küche  
Die Uhr:  
ein leerer Suppenteller  
in dem zwei Löffel  
25 kreisten

Juxtapositions of reality and fantasy dominate the fourth section, “Ein Hangar voller Engel,” which deals with themes of art and the artist and reveals French and Oriental influences. Art as a product of civilization is only a pale reproduction of nature: in “Seestück” the sea comes into a house to remove a painting of itself: “Das Meer herrisch

/ wie jeder große Meister / duldet / keine Kopien” (213), while in “Kunststück” art becomes a grotesque, lifeless mimicry: “Sieben Leben hat die Katze / und ein achttes / noch im Tod / während sie / ausgestopft mit Sägemehl / auf dem Schrank oben / die Kinder erschreckt” (225).

“Wachsende Schatten, nachrückendes Licht” focuses on the effect of modern civilization and technology on rural areas, and on old ways and traditions, including mythology and fantasy. Naples, for example, “Ist eine zerbeulte / Expressomaschine” (“Neapel,” 246). In “*Post-histoire*” the poet address Odysseus and laments: “Odysseus auch du / bist längst / heimgekehrt // Ruhst auf einer Hollywood- / schaukel aus” (252). In “Am Tellerrand unseres Sonnensystems,” the shortest section, Heise narrows the focus to ecological and environmental themes. One of the most moving poems here is “Die Welt als Aktienpaket”: “Der Mond—längst ein Inventarstück / der *Nasa* / Die Sterne—Klimpergeld! / Und der Große Bär langweilt sich / im Zoo von Nowosibirsk” (296).

Geographic shifts mark the next two sections. Heise focuses on the South—primarily Spain, or “Andalusien”—in “Fieberanfall in einem nördlichen Gehirn.” The poetry here offers pictures and postcards from Heise’s many journeys to the area. A contrast to the technocratic society is the quiet, restful rural area, with themes of *Ereignislosigkeit*, *Hitze*, and *ausgedehnte Zeitdauer*. Yet Andalusia is not safe from encroaching technology either: “Andalusien ist ein alter Maulesel / den hat man auf einem Dorfplatz / vor der Taverne angebunden / Und da steht er nun und döst / vergessen von seinem Treiber / der auf einem Traktor davon fuhr” (“Vergessen,” 337). Heise turns to the “drei Amerikas” in the next section—entitled “Die Entdeckung Amerikas steht noch bevor”—yet similar themes continue. One example is village life in its simplicity and uneventfulness, unspoiled by technology: “Vergeblich / wartet eine Fliege / auf den Schlag / der Fliegenklatsche” (“Das ganze Jahr über,” 374).

Poetical allusions (to Hölderlin and Dickinson, for example), the incursions of technology, and the pervading presence of death dominate in “Charleville ist überall.” The abundance of English terms, together with the poems’ contents, display America as the source of much of the threatening technology and rampant consumerism, as in “Software Time,” “City Lights,” and “Digitalisiert.” One result is the loss of human values; another result—the demystification of nature—is treated metaphorically in “Der Mond über den Fressalien”: “Der

Mond über Fressalien / . . . das war die Lampe im Kühlschrank / letzte Nacht / als ich aufstand / um die Leere des Alls / (wenigstens in mir) / mit einem Stück / harten Käse zu stopfen" (415).

The collection concludes with "Die alte Blaubeerfrau," a short section comprised solely of early poems. In contrast to Heise's later poems, several of these contain rhyme and strict meter. The final poem, "Zeitläufte," however, is a fitting conclusion for the collection. Written with imagination and metaphor, it is a statement about writers who would forsake those very tools: "Aus den Wäldern der Kindheit / haben sie Nutzholz gemacht" (493).

Two of Heise's stylistic trademarks are careful and often unusual spacing to create poetic tension and the general absence of punctuation—with the exception of the parenthesis, which is used to express wit, irony, and sarcasm. Heise has a penchant for understatement as well, and whether the poet is subtle or baldly direct, humor generally prevails. A light-hearted jocularly appears, for example, in "Hatschi!": "Alles blüht — die Welt / ist ein Niespulver / eine Orgie durchgehend / bis September // Histamin / Antihistamin / der Frühling / hatschi! / kam termingerech" (204). Yet dark humor and irony, often accompanied by an overriding sense of loss, is more common, as in "top secret": "Ins Jackenfutter eingenäht / trage ich ein Adreßbuch / mit den Namen / meiner Freunde // (((top secret))) // . . . / es ist leer" (51).

Finally, throughout the volume Heise manages to maintain an effective balance between the personal and the universal. The simple, yet poignant poem "Dich" illustrates his ability to draw the reader into his poetical world: "Dich haben sie erschossen / mich vertrieben // Und nun verteidigen sie / mit Gewehren / dein Grab / gegen meine Blumen" (179).

University of Cincinnati

*Schreiben ist Reisen ohne Gepäck: Auskünfte über mich selbst.*  
Kiel: Neuer Malik, 1994. 304 pp. DM 39.80.

*Katzen fallen auf die Beine: Short Stories und andere Kurzprosa.*  
Kiel: Neuer Malik, 1993. 126 pp. DM 29.80.

*Die Wirklichkeit erfindet mich: Das lyrische Werk 1948 - 1993.*  
Kiel: Neuer Malik, 1994. 519 pp. DM 48.00.

ADOLF ENDLER. *Tarzan am Prenzlauer Berg. Sudelblätter 1981-1983.* Leipzig: Reclam, 1994. 289 S. DM 36,00.

Als "Sudelblätter," "kohlstrunkartiges Knäuel wüster Notizen" (11) und "unsäglicher Klumpatsch" (12) bezeichnet der ehemalige, 1955 aus dem Westen übersiedelte DDR-Schriftsteller Adolf Endler seine Tagebuchaufzeichnungen vom Oktober 1981 bis Mai 1983. Dieses in zwei Büchern unterteilte und nach Monaten chronologisch geordnete Sammelsurium an Dokumenten, Zitaten, Eigenzitaten, Gedichten, satirischen Passagen, Zoten, Kalauern, Flüchen und Hohngelächter, das noch zu DDR-Zeiten als Manuskript in den Westen geschmuggelt worden war, vermittelt dem Leser ein kaleidoskopartiges Bild vom alltäglichen Leben am Prenzlauer Berg. Wie "Tarzan," der sich von Liane zu Liane schwingt, schwingt sich der Autor (?) als "typischer Großstadtmensch" und "City-Affe" (130) von einer Beobachtung, von einer Erfahrung zur anderen. Mit durchdringender Schärfe schildert Endler die Sorgen, Ängste, Unsicherheiten, Geheimniskrämereien und Denunzierungen der DDR-Bürger im "Kiez," wie ein gängiger Ausdruck des Autors für das Prenzlauer Viertel lautet.

Endler warnt davor, die Szene am Prenzlauer Berg zu verallgemeinern, ja als einheitliche Haltung einiger DDR-Bürger zu verstehen. Im Gegenteil, diese "Sudelblätter," wie er seine Notizen im Untertitel des Buches bezeichnet, sollen dem Leser ein differenzierteres Bild vermitteln. Die Perspektive ist die eines Schriftstellers, der aneckt mit seinen unverhohlenen Fragen, mit seiner fordernden Offenheit—nicht nur bei Repräsentanten des offiziellen DDR-Regimes, sondern auch bei einigen janusgesichtigen Dichterkollegen. Mit feiner Ironie hinterfragt Endler die Spitzeleien, die Geheimnisse und die dunklen Machenschaften der Menschen in einem totalitären System, sortiert die "Angepaßt-Ordentlichen" von den "literarischen und künstlerischen Outlaws" (188) des Prenzlauer Berges. Namentlich erwähnt Endler nur wenige, wie etwa Erich Arendt, Paul Wien und Elke Erb. Andere werden hinter Initialen versteckt, die für den nicht Eingeweihten nicht erkennbar sind. Doch Namen sind auch nicht wichtig (außer ein paar, denen Endler den Spiegel vor die Augen hält, wie Stephan Hermlin und Manfred Jendryschik). Häme und Besserwissererei sind auch generell

nicht angesagt, eher der Wunsch des Autors, über seine Wahrnehmung skurriler Vorgänge, bizarrer Handlungen und eklatanter Widersprüchlichkeiten im Staate DDR zu berichten.

Der Leser erfährt von Stasi-Beschattungen, Zensur, Lesungs-verboden, abgelehnten Auslandsreisen, Verbandsausschlüssen, also von typischen DDR-Geschichten, deren Wahrheitsgehalt Endler durch Zitate aus offiziellen Dokumenten und Briefen bekräftigt. Neuigkeitswert bieten diese Dinge dem informierten Leser nach all den Enthüllungen vor und nach der Wende keine. Endlers Aufzeichnungen und Notizen fesseln aus einem anderen Grund: handelt es sich hierbei doch um Ereignisse, die von ihm hautnah erlebt und zugleich in jener Zeit zu Papier gebracht wurden. Die Tatsache, daß der Autor nicht aus historischer Distanz berichtet, sondern als kritischer Augenzeuge und lästiger Genosse eines diktatorischen Regimes agiert, machen das Buch zu einem Zeitdokument besonderer Art. Die zusehends größer werdende Diskrepanz im real-existierenden Sozialismus zwischen ideologischen Ansprüchen und praktischer Durchführung, kaschiert durch (in)offizielle Schönfärberei, bringt Endler lakonisch auf eine Formel: "Die picklige Schlampe DDR—'außen hui, innen pfui'—will ja auf dem internationalen diplomatischen Parkett als wohlgezogene Lady gelten, als 'eine aus den besten Kreisen' gewissermaßen" (62).

Der Autor erzählt ironisch, kritisch, witzelnd, satirisch und bitter, wie er die DDR-Wirklichkeit an der umstrittenen Prenzlauer Szene erfuhr. Endler läßt den Leser zwei Jahre seines Lebens mit-erleben, seine Emotionen, Reaktionen und Aktionen, seine Erfahrungen mit den verschiedenen DDR-Menschen: die Opportunisten, die Mit- und Davonläufer, die Angepaßten aber auch die Mutigen, die Kämpfer gegen Verlogenheit und Schönfärberei. Man erfährt von Selbsthilfemethoden und Überlebensstrategien, von codierten Kommunikationsformen und Underground-Zeitschriften, mit denen einige Mutige den starren Funktionsmechanismen des System-Staates DDR zeitweilig ein Schnippchen schlagen konnten. Beschämung und ungläubiges Kopfschütteln über einige Gedichte und Naivitäten, mit denen er in den frühen DDR-Jahren an dem sozialistischen Realismus festhielt, sind Ausdruck dafür, daß Endler seine eigene Person in seinen kritischen Auseinandersetzungen nicht schont.

Nicht zu überhören ist aber auch der resignierende Ton eines Kämpfers, der des nicht-enden-wollenden Kampfes müde geworden ist. Auch nach der Einigung gibt es sie noch, klagt Endler in den "Nach-

trägen 1993" am Ende des Buches: die Wendehälse und Opportunisten sowie die alten Partei-Floskeln in neue Schalen gehüllt. In Zeiten wie diesen, wäre es allerdings bedauerlich, würde Adolf Endler seine Drohungen wahr machen, und "den attraktiven Posten des mümmelnden Einsiedlers oder des madenzerfressenen Säulenheiligen in den klirrenden Wüsteneien bei Bitterfeld und Leipzig!" (286) einnehmen.

University of Northern Iowa

Siegrun Bubser-Wildner

---

PETER HENISCH. *Vom Wunsch, Indianer zu werden. Wie Franz Kafka Karl May traf und trotzdem nicht in Amerika landete.* Salzburg: Residenz, 1994. 159 S. DM 32,00.

Was Karl May und die Indianer miteinander zu tun haben, liegt auf der Hand. Wiederholt entführte der 1842 im sächsischen Erzgebirge geborene Vielschreiber Karl May sich und seine Leser in die Neue Welt, zu den Siedlern und Indianern. Daß May weder Amerika noch die anderen Länder, über die er schrieb, bereist hat, ist eine Pikanterie am Rande. Karl May war ein Reisender des Geistes, der sich an fremde Orte fortträumte, um einer ihm unerträglichen Welt zu entkommen. Auf diesen Streifzügen der Phantasie schuf er unter anderem Figuren wie Winnetou, Old Shatterhand und Kara Ben Nemsy, die, konzipiert als Edelmenschen, gegen Schufte und Verbrecher antraten und als Sieger aus dem Kampf zwischen Gut und Böse hervorgingen. Dies brachte May die wenig schmeichelhafte Bezeichnung "Trivialliterat für kindliche Gemüter" ein. Dennoch fanden die Reiseberichte, aber auch seine Romane wie *Winnetou I-IV*, *Old Surehand* oder *Der Schatz im Silbersee* bereits zu Lebzeiten Mays eine breite Leserschaft. Franz Kafka allerdings gehörte nicht dazu. Er hat May, soweit wir wissen, nie gelesen oder erwähnt. Auch seine Heimatstadt Prag hat er selten, und dann nur für kurze Zeit, verlassen. Wie also sollte Kafka überhaupt in Versuchung geraten sein, nach Amerika zu fahren? Und falls doch, was

hat Karl May damit zu schaffen?

Antwort auf diese Fragen gibt der österreichische Schriftsteller Peter Henisch: Im September 1908 trat Kafka seine erste Dienstreise für die Arbeiter-Unfall-Versicherung an. Diese Reise nach Böhmen ist verbürgt. Daß Kafka anlässlich der Dienstreise den falschen Zug bestieg, in einem tranceartigen Zustand die Grenze nach Deutschland passierte und in Bremerhaven wieder aufwachte, um kurz entschlossen eine Schiffskarte für den Ozeandampfer "Großer Kurfürst" Richtung New York zu erwerben, dürfte seinen Biographen allerdings neu sein. Auf eben diesem Schiff—dem "Großen Kurfürsten"—befindet sich auch der 66jährige Karl May mit seiner erheblich jüngeren Frau Klara. Das Ehepaar fuhr im September 1908 tatsächlich auf dem Passagierdampfer nach New York. Dies war der Beginn von Karl Mays erster und einzig wirklicher Amerikareise.

Bekanntschaft machten die drei einen Tag nach Abfahrt des "Kurfürsten," am 6. September 1908. Karl May kam gerade aus dem Zwischendeck. Hier hinab, in den Bauch des Schiffes, war er mit Klara gestiegen, um über die katastrophalen hygienischen Verhältnisse bei den Aussiedlern auf seiner ersten Fahrt nach Amerika vor schätzungsweise vierzig Jahren zu fabulieren. Natürlich hat diese Reise gar nicht stattgefunden, und das weiß auch Frau Klara, aber wie in geheimer Übereinkunft spielt sie das Spiel mit. Karl May also—oder vielmehr Mister Burton, denn noch reist das Ehepaar inkognito—tritt aus dem Zwischendeck. An der Reling steht ein junger Mann. Seine Haltung nimmt die von Charlie Chaplin am Anfang des Stummfilms *The Immigrant* vorweg. Doch der Film wird erst in neun Jahren gedreht werden und darum entscheidet Frau Klara, daß jetzt etwas zu tun sei. Vielleicht ist dem jungen Mann ja nicht nur schlecht. Vielleicht will er sich, Gott behüte, ins Meer stürzen. May schreitet zur Rettung, "tut zwei seinem Alter nicht mehr ganz gemäße Sprünge" (9) und schleppt den jungen Mann in seine Luxuskabine, wo er ihn mit Cognac labt.

Bald schon geht May der unbeholfene Jüngling auf die Nerven. Versunken in seine eigene Welt, scheint der Herr Franz Kafka kaum zuzuhören, wenn May ansetzt, seine erfundenen Amerikaerlebnisse für einen Moment Wirklichkeit werden zu lassen. Beim Stichwort "Indianer" aber erwacht der junge Mann, der sich eigentlich das Schreiben abgewöhnen will. Einem Impuls folgend, macht er den Fehler, ein kurzes Stück eigener Prosa zu zitieren. Es sind dies die sieben Zeilen

des fünf Jahre später, im Jahr 1913, veröffentlichten Textes *Vom Wunsch, Indianer zu sein*.

"Wenn man doch ein Indianer wäre, gleich bereit, und auf dem rennenden Pferde, schief in der Luft, immer wieder kurz erzitterte über dem zitternden Boden, bis man die Sporen ließ, denn es gab keine Sporen, bis man die Zügel wegwarf, denn es gab keine Zügel, und kaum das Land vor sich als glatt gemähte Heide sah, schon ohne Pferdehals und Pferdekopf" (27), deklamiert der junge Kafka. Dem alten Karl May verschlägt es beim Hören dieser Zeilen die Sprache. So wollte er schreiben, der Phantasiereisende Karl May; so, "daß alles Akzidentielle überflüssig wird, Steigbügel, Sattel, Zaumzeug, letzten Endes sogar das Roß, und nur die Substanz bleibt, sozusagen der Ritt an sich" (106). So hatte er es ein Leben lang versucht—und doch nie zustande gebracht. Aber das teilt er Kafka erst Tage später mit. Im Augenblick ist May verblüfft. "Wie kommen Sie," fragt er, "ausgerechnet auf diesen Indianerwunsch?" (28). "Sie werden lachen, dieser Text ist von Karl May inspiriert" (29) antwortet Franz Kafka. Als Bub sei er nämlich "auf ganz besondere Weise für diese Lektüre anfällig" (29) gewesen. Nachdem er seine Identifikationsfigur Old Shatterhand aber als Illusion erkannt hatte, verkaufte Kafka die vierundzwanzig Karl-May-Bände und wandte sich fortan wirklicher Literatur zu. "Und was bitte ist das?" fragt der verstimmte May, immer noch inkognito. Wirkliche Literatur erkenne man daran, daß sie "nicht nur wohl-, sondern auch wehtue" (32), sagt Kafka. Diese Antwort ist in ihrer Schlichtheit glänzend formuliert. Bevor hieraus jedoch eine Literaturdiskussion entstehen kann, zieht sich Franz Kafka überstürzt zurück.

Verständlicherweise gibt May sich damit nicht zufrieden. Er sucht den jungen Mann im Zwischendeck auf und entführt ihn wiederholt ins first-class Restaurant des Schiffes. So entwickelt sich eine nähere Reisebekanntschaft, die in einem dramatischen Eklat gipfelt—einer spiritistischen Sitzung. Nicht Winnetou, nicht Christoph Columbus, sondern Kafkas Vater wird heraufbeschworen, der seinem Sohn auf eine Weise die Leviten liest, daß der über Bord springen will. Nur Mays berühmter Jagdhieb hält ihn davon ab. Zurück in der Kabine des Ehepaars May, nimmt sich Klara des jungen Mannes an. Und während Franz und Klara sich der Zweisamkeit im Bett hingeben, beflügelt May—"zu zweit mit der Flasche" (132)—seine Phantasie mit Feuerwasser. Ab da ist es vorbei. Die Mays gehen von Bord. Kafka

unternimmt kurz vor der Landung einen letzten Versuch, die Situation zu klären. Schon will auch er an Land gehen, da fällt ihm ein, daß er seinen Regenschirm vergessen hat. Er kehrt ins Schiffsinnere zurück und verliert sich im Zwischendeck—wie Karl Roßmann in Kafkas eigenem Amerika-Roman *Der Verschollene*.

Soweit die Geschichte. An ihrer wahren Begebenheit meldet auch Peter Henisch Zweifel an. Ihm geht es um die Möglichkeit, der er mit dem zu Beginn des Romans gewählten Konjunktiv ein von Fakten unabhängiges Reich schafft. Henisch spielt mit dem "was wäre, wenn . . .," verbindet Fiktion und tatsächliche Ereignisse, Biographie, verschlüsselte Zitate und literarische Texte mit parodistischem Geschick zu einem schönen Spuk. Die zunächst witzige Kolportage—junger Mann, älterer Herr und Frau in den sogenannten besten Jahren, die sich für den einen allmählich zu jung und für den anderen noch nicht zu alt fühlt, fahren ins Land der unbegrenzten Möglichkeiten—wird zu einer spannenden Annäherung an zwei literarische Persönlichkeiten.

Natürlich geht es in dem Roman um Literatur. Sein literarisches Spiel gibt Henisch aber auch Gelegenheit, die innere und äußere Biographie der charakterlich so unterschiedlichen Protagonisten Kafka und May zu entwickeln. Durch den gewählten Zeitpunkt der Handlung, das Jahr 1908, verschafft Henisch sich freie Hand. Noch gilt Karl May nicht als Großmystiker. Noch hat das verwirrende Kafka-Deuten nicht begonnen. Frei vom Ballast der Interpretationen, erweckt Henisch die beiden literarischen Antipoden zum Leben. Kafka stolpert durch die Kabinen, starrt die Menschen um ihn herum mit großen Mondaugen an, ist dauernd damit beschäftigt, seine zu langen Körperteile irgendwo zu verstauen und sich bei jeder Gelegenheit zu entschuldigen. Ein melancholischer junger Mann, der sich auf der Flucht vor seiner Begabung und den Zumutungen seines Bureaufängnisses befindet. Ein Tolpatsch mit hypochondrischen Zügen, eben "ein neuer Typus von Clown" (32), der die Lacher nicht auf seiner Seite hat. Karl May zeigt sich dagegen als eine Variante des Vaters. Mit sechsundsechzig Jahren ist er ein gestandener Mann, der zu gern ein Held, ein leuchtendes Vorbild gewesen wär. Leider steht ihm seine kriminelle Vergangenheit im Weg. Bekanntlich saß der junge Karl May mehrfach im Gefängnis wegen kleinerer Diebstähle und Betrügereien. So ließ May, der sich ein Leben lang ins Reich der Edelmenschen emporsahnte, seine Figuren zu dem werden, was er nicht sein konnte: hilfreich, edel

und gut. Hierin liegt der Keim für die spätere Identifikation des eigenen "Ich" mit seinen Helden, die May als einen Mann ohne Realitätssinn und Erinnerungsvermögen, aber mit unkontrollierter Traumkraft erscheinen lassen.

Trotz aller Ironie nähert Henisch sich seinen beiden Protagonisten mit Behutsamkeit, so daß sie weder als Abziehbilder noch als Karikaturen erscheinen. Dadurch lassen sich Gemeinsamkeiten erkennen, die bei getrennter Betrachtung der Schriftsteller mit der Feststellung geendet hätten, daß auch Kafka einen Amerika-Roman schrieb, ohne je in dem Land gewesen zu sein. Gemeinsam ist ihnen aber vor allem das Grundgefühl, gefangen zu sein. Sowohl Kafka als auch May waren aufgrund ihrer Persönlichkeit und ihrer Lebensumstände isolierte Außenseiter. Sie fanden sich in der sie umgebenden bürgerlichen Realität nicht zurecht und konnten nur durch Schreiben überleben. Der eine, indem er seine Ängste, seine Schuldgefühle, sein Befremden über die Welt in beklemmenden und zugleich befreienden Ohnmachtschilderungen Raum gab; der andere, indem er Welten erfand, in denen er der Dirigent war und sich folglich mit Allmachtsphantasien erlöste.

Peter Henisch kennt sich im Leben und Werk seiner Helden aus. Insbesondere Mays letzte und Kafkas früheste Arbeiten bilden das Spielmaterial, aus dem sich die Gespräche, inneren Monologe und fiktiven Briefe Kafkas an Max Brod zusammensetzen. Fast beiläufig ergibt sich aus dieser ungewöhnlichen Begegnung auf See ein erfundenes Vorspiel zu zwei Romanen. Henisch läßt May die Skizze seines letzten Romans "Winnetous Erben" entwerfen und die geplanten Stationen seiner eher touristischen Amerikareise planen. Meisterstück der satirischen Reflexion ist jedoch eine Art Literaturspiel im Literaturspiel. May ermuntert Kafka, dessen gebrochenes Verhältnis zur Literatur ihm nicht entgangen ist, zum Schreiben. Rein zum Zeitvertreib schlägt er ihm eine Gemeinschaftsarbeit vor. "Wir könnten zum Beispiel so tun, als ob wir einen Amerikaroman im Sinn hätten" (108). Wie May daraufhin Kafka das erste Kapitel des *Verschollenen* aus der Nase ziehen muß, ist amüsant und geistreich zugleich. Kafka allerdings weiß nicht so recht, wie ihm geschieht, geschweige denn, was er davon halten soll. Aber offensichtlich hat er die Idee weiterverfolgt, als er nach Prag zurückgekehrt war, in das Leben, das den Literaturwissenschaftlern bekannt ist.

ANDREAS NEUMEISTER. *Ausdeutschen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1994. 140 pp. DM 32.00.

If you are looking for a plot in this book, don't look at the figures who populate the text. Even though there is a male first-person narrator, a Sabine who now and then becomes a conversation partner, and a father and a grandfather, all these figures are mere walk-ons. They never develop, either in a personal way or in any other way; they always remain outlines, sketches, fragments. The plot in Andreas Neumeister's third book, *Ausdeutschen*, is in the language itself and in the half dozen polarities which again and again are shown in ever new constellations in the force fields of the German language.

The neologism "ausdeutschen" in the title already indicates that this book will challenge "German" both as a language and as a concept. "German" is, however, anything but neutral territory. Nor is it a one-dimensional axis on which alone identity (of language or otherwise) can be constructed. Neumeister therefore takes up many of the issues that turn "German," both as language and concept, into the polarized and polarizing territory that it is.

"Erst eindeutschen und dann wieder ausdeutschen" (63) is the way Neumeister puts it. This is one of the polarities this book returns to with the steady regularity of a composer who returns to a theme, varying it by rephrasing it and showing it in a new context. "In" and "out" are important aspects of German, in both the sociopolitical and the linguistic realm—we need only think of current questions surrounding immigration. On the linguistic level, prefixes like "ein" and "aus," as well as many single syllables, are hypostatized in *Ausdeutschen*. This begins on the first page where we read, on a piece of paper held by a crudely drawn hand, about the importance of the egg in the polarity between the German north and south, here Berlin and Munich. "Ei" in German is of course an integral part of "ein." This, however, Neumeister leaves to the reader to discover. What he states are the differences, and he does this from an always refreshingly unorthodox angle, as when he points out in the passage on the egg—which he quotes from the 18th-century author Lorenz Westenrieder (west!)—that even though Berlin is three times as large as Munich, the people of Munich consume twelve times as many eggs. Thus, per capita, Berlin eats barely

one fortieth the number of eggs that the people of Munich swallow. Neither prefixes nor articles ("ein" lives in that space too) can be looked at as innocent any longer after one reads Neumeister's *Ausdeutschen*. We are repeatedly reminded of the mechanisms of polarization and exclusion that start where the small words are. The page following the passage on egg consumption contains, afloat in white space, only six words, which introduce several more polarities—of history, of symbols, of genders and their embeddedness in language: "der Haken / das Kreuz / die Fahne" (8) we read in these three lines. Add to this the polarities of literalness versus meaning, poetry versus prose, identity and geography (especially post-1989 Germany), and you have most of the ingredients Neumeister works with.

*Ausdeutschen*, composed at the beginning of the '90s, is permeated with the euphoria of someone who suddenly finds himself in the middle of a time when history is happening. It gleams with the chance, and the fear, of new beginnings. What makes this book remarkable, however, are not the topics, but the way Neumeister works with them, again and again reconfiguring the polarities and turning language itself into the protagonist of this text. In *Ausdeutschen* language is stage and show at once; and language entertains its readers by exposing itself and by drawing them to the question of how much is specifically German in it. This book not only attempts to reach its readers through the text, it also wants to reach the eye as a text. The embodied nature of the text itself (its shape on the page, the text as an image, the image as text) becomes a focal point.

White space on every page is an integral part of the text. For instance, the three nouns and their articles that make up the *Hakenkreuzfahne*, the swastika flag, on the second page, stand alone in the upper left hand corner of the page. Another page has only two words, set close to the left margin and about three quarters down. Again Neumeister calls our attention to prefixes when he here places "überwintern"—one is reminded of Peter Schneider's term "tiefgefroren," for the "deep freeze" that lay over Germany between 1945 and 1989—a few empty lines above "übernachten" (82). Some of Neumeister's prose blocks are carefully worked, associatively compiled, and lyrically circled around the sounds of words, whereas other sections that use irregular early lines breaks—usually found in metrical texts—employ an everyday diction so devoid of any artistry that it again becomes remarkable. Neumeister eventually connects this aspect of the

shape of texts with a long passage on cartography and the German publishing house Westermann (west!), which lost serious money in 1989 because its atlases became outdated faster than they could be updated.

“Der,” “die,” and “das” play important roles. They place themselves in front of new nouns and immediately triangulate them: “der Arm / das Band / die Uhr” (90); “die Havel / das Land / der Schaft” (81); “das Streu / der Sand / die Wüste” (98). In the last case Neumeister even changes the gender of “Streu”—usually feminine—in order to make it fit the paradigm. Finally, to make his point even clearer and show that this is about the question of the German language and its quick triangulations, he writes in English: “The cable, the network, the news” (111).

Neumeister (born in 1959, one of the young, promising Suhrkamp authors) heightens our awareness of how language’s little words shape our way of perceiving and interacting with the world. That he is capable of demonstrating this in a completely non-theoretical, hands-on manner is perhaps the most remarkable quality of this book.

Because Neumeister never explains what he is doing in *Ausdeutschen*—he associates “ausdeutschen” once with “ausdeuten” (63), to interpret signs, but that is as far as he goes—he allows readers enough space around the words so that they can discover and perform the “eindeutschen” and the “ausdeutschen,” the putting into and taking out of German, for themselves. Language itself seems to lead us. But in seeming to lead, language itself becomes a distanced and distancing Other and a locus of yearning. Insofar as this emanates from a male first-person narrator using language for his purposes, we have to accept that we are presented here with an examination of the German subject from a clearly gendered point of view. How women fit into all of this remains a puzzle in this text. “Was ist von Frauen überhaupt zu halten?” (111) is a question Neumeister’s text asks, but in a resigned voice that never even attempts to include the question in its explorations. In light of the many voices who have labored to show, over the last decade or so, that for the constitution of such concepts as subject, nation, and public sphere, the exclusion of the female was (and is) of structuring significance that went (and is going) far beyond the domestic sphere, this blind spot in Neumeister’s *Ausdeutschen* should be noted.

CHRISTOPH HEIN. *Exekution eines Kalbes und andere Erzählungen*. Berlin: Aufbau, 1994. 192 S. DM 29,80.

Im Oktober 1952 klopft ein verkrüppelter Mann in abgerissener Kleidung nach sieben Jahren russischer Kriegsgefangenschaft an eine Wohnungstür im Stadtbezirk Friedrichshain. Von seinem eigenen Sohn als Bettler abqualifiziert, muß der Heimkehrer erkennen, daß er als Fremder in dieser Familie nichts mehr zu sagen hat. Unter Androhung der Polizei werfen ihn Frau und Kinder aus dem Haus.

Dies ist nur eine der zwischen 1977 und 1990 entstandenen Erzählungen Christoph Heins, von denen einige, so der Aufbau-Verlag, in der DDR nicht erscheinen durften. Offensichtlich fällt ein Großteil der Texte gerade in jene Zeit, in der sich der Autor mit Titeln wie *Der fremde Freund* (1982), *Horns Ende* (1985) oder auch *Der Tangospieler* (1989) nicht nur im Ost-Deutschland einen Namen machte. Ein produktives und sichtbar gelungenes Jahrzehnt also, das jetzt durch die neu veröffentlichten Erzählungen komplementiert wird. Die Texte knüpfen an jene Position an, in der der Autor sich selbst gerne sieht. Als Chronist ohne Botschaft ist Hein auch hier wieder menschlichen Schicksalen nachgegangen, die größtenteils eine an die Verhältnisse in der DDR gebundene Thematik aufweisen, aber auch weit darüber hinaus die Unmöglichkeit genereller Humanität artikulieren. Am eindrucksvollsten ist ihm dies sicherlich in “Die Krücke” gelungen, eine aus der Ich-Perspektive eines etwa zwölfjährigen Jungen erschlossene Erzählung. Der Junge sieht sich aufgrund seiner Herkunft aus dem Heim und der ärmlichen Kleidung nicht nur dem Spott seiner Mitschüler ausgesetzt, sondern hat darüber hinaus die ihm verhaßte Pflicht, seinen behinderten Lehrer täglich in die Schule zu begleiten. Der schimpft ihn einen Dummkopf mit Mist und Sägemehl im Hirn, zieht ihn an den Ohren, bis der Junge Nasenbluten bekommt und glaubt mit Einwilligung der Mutter so doch noch etwas aus ihm machen zu können. Gut ‘abgerichtet’ hat der Lehrer den Jungen, der jeden Morgen gefragt wird, ob er eine Streußelschnecke möge, und dann sagen muß, daß er Schwarzbrot viel lieber aße. Es sind die kleinen täglichen Quälereien, die den Jungen schließlich in seiner kindlichen Phantasie einen Plan entwerfen lassen, den Lehrer zu töten. So einzigartig diese Geschichte im Kontext des Erzählbandes ist, so spiegelbildlich muß sie

doch verstanden werden als der Zustand einer Gesellschaft, die das schutzlose Individuum fraglos bestimmt und in der es unterzugehen droht.

Die Titelgeschichte, zugleich der längste Text der Sammlung, erzählt von den Auswirkungen des realen Sozialismus am Beispiel einer Viehzucht-LPG in einem kleinen Dorf. Aufgrund eines Futtermangels der Genossenschaft kann den Masttieren nur ungenügende Kost verabreicht werden, was dazu führt, daß die Tiere wegen Untergewicht vom Schlachthof nicht mehr abgenommen werden. Die Lage spitzt sich immer mehr zu, da sich die Kälber in den Ställen drängen und nicht umgesetzt werden können. Einer der Brigadiers, die Hauptperson dieser Erzählung, ersticht daraufhin vor den Augen der Genossenschaftsleitung ein Jungtier, um auf die katastrophale Fehlorganisation zentraler Planwirtschaft aufmerksam zu machen. Diese 'Exekution eines Kalbes' führt jedoch weniger zur Solidarisierung der Brigadiers gegen die herrschenden Verhältnisse, als vielmehr zu einer weiteren Verschuldung der Brigade, um dem Futtermangel abzuwehren. Der Bauer Sawetzki kommt mit einer Geldstrafe davon, da die LPG-Leitung das Ereignis eher vertuscht wissen möchte. Während eines Urlaubs in Bulgarien wird Sawetzki bei dem illegalen Versuch, die Grenze zur Türkei zu überschreiten, festgenommen und wenig später in die Bundesrepublik abgeschoben. Abgesehen von der detaillierten Beschreibung wirtschaftlicher Prozesse in einer LPG ist hier vor allem die differenzierte Beobachtung der einzelnen Personen hervorzuheben, wobei es Hein gelingt, in Sawetzki jenen Typus darzustellen, der sich enttäuscht vom Sozialismus abwendet, da hier offensichtlich Fachwissen und professionelles Engagement vor ideologischen Interessen zurücktreten muß.

Das Erschreckende an Heins Texten ist ihre Nähe zur Realität. Da fühlt sich ein DDR-Schriftsteller von drei angetrunkenen Männern in einer Hotelbar derart provoziert ("Eine Frage der Macht"), daß er die Polizei ruft und diese Handlungsweise einem österreichischen Kollegen gegenüber folgendermaßen rechtfertigt: Hier haben wir die Macht. Und wir werden sie nicht aus den Händen geben. Einmal mehr wird der Leser hier mit der fragwürdigen Rolle mancher sogenannter Intellektueller in der DDR konfrontiert.

Der Machtdiskurs findet sich auch in anderen Kontexten wieder. "Der Name" erzählt auf nur zwei Seiten, wie eine alte Frau im Jahre 1941 per Polizeiverordnung gezwungen wird, als Jüdin ihren Namen

zu ändern, so daß sie nun Sara und nicht mehr Anna heißt. Von einem Polizisten nach ihren Papieren befragt, erklärt sie ihm, daß ihr der Name Sara nicht gefalle und sie weiterhin Anna heiße, auch wenn die Dokumente einen anderen Namen für sie auswiesen. Unter Beschimpfungen und Drohungen wird die alte Frau entlassen, die zuhause zwar stolz von diesem Vorfall erzählt, aber noch in der selben Nacht auf Grund der Aufregung an einem Infarkt stirbt. Knapper kann man wohl ein solches Schicksal nicht darstellen, da ist kein Wort zuviel und doch alles Maßgebliche gesagt. Es ist eine der Stärke Heins, in seinen Geschichten pointiert zu berichten, wobei er die Rolle eines objektiven Beobachters einnimmt, der Erfahrenes und Erinnertes in scheinbar kühle Erzähltechnik umsetzt und so die Auseinandersetzung mit dem Text provoziert.

University of Florida

Susanne Blaschke

---

PATRICK ROTH. *Johnny Shines oder Die Wiedererweckung der Toten*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993. 163 pp. DM 32.00.

Upon reading the prologue of Patrick Roth's *Johnny Shines* I was reminded of Stephen King, who so ably mixes classic suspense with modern American popular culture. For his prologue the author has extracted quotes from four varied sources: a John Ford film, Sohar, the Bible, and the band Alice in Chains. Roth, a German who has lived in Los Angeles since 1975, would most likely be familiar with Stephen King, but he does not travel the same path as King in *Johnny Shines*. The novel's subtitle, "Die Wiedererweckung der Toten" describes not just the resurrection of people, but of the truth, a truth that has been suppressed by Johnny Shines.

*Johnny Shines* is a man wandering in the Mojave Desert. He ends up in Shinbone, California. This, his long forgotten hometown, is the site of another of his unsuccessful attempts to raise someone from the

dead. But unlike his earlier endeavors there is a reason he ends up in this godforsaken community. After failing to resurrect the cowboy Ethan Jaynes, Shines lands in the Blade, California, jail, where he confesses that he has killed a woman named Hallie Doniphan. While he sleeps in his cell, a stranger visits him. It is not clear whether she is a ghost, a memory, or a hallucination, but this someone had tried previously many times to talk to Shines—and he had always avoided conversation with her. She is aware of Johnny's "ability" and begs him to bring a friend of hers, dead for over 20 years, back to the living. He rebukes her insolence and is doubtful of his ability to raise the dead. She helps him remember his blackout in the desert with Hallie Doniphan, and also what happened when he was 13 years old. This is all part of a self-analysis, a hearing, and a talk which the two lead. There is a give and take in which they make progress at a two-steps-forward-one-step-back pace. Johnny Shines is making progress, but slowly.

In order for Johnny Shines to make progress, Roth masterfully embeds (the *Rahmenerzählung* comes to mind) a tale of the 13-year olds Jesus and Judas, which Johnny's preacher father had told him and his sister Sharon as children. In the tale, Jesus is abducted by the three kings (plus one) who marveled him in Bethlehem. The kings throw Jesus into a lion's den with Judas, whom he has to kill (in order to save his own life), and then resurrect. Johnny, on the other hand, must sacrifice Hallie Doniphan in order to proceed with his own life. Hallie is created to instill confidence in the man who was inalterably affected by the events over 20 years ago in his hometown, for it was when he was thirteen that Johnny accidentally murdered his 12 year old sister, Sharon. This happened only one year after Johnny inadvertently burned down the church in Shinbone. Johnny has taken literally the words of Matthew 10:8, "Weckt die Toten auf!" Hallie Doniphan is there so that he also recognizes the metaphorical meaning—to raise the dead memories which have been suppressed in him.

Roth writes for the second time about Jesus and Judas, just as he did in his 1991 novella, *Riverside*. Both stories also utilize the miracle: in *Johnny Shines* Jesus resurrects the murdered Judas, and in *Riverside* he heals a non-believing leper. It is the miracle as an event that drives both stories. The miracle should not necessarily be construed as a religious event, but rather as a theme of change. One's eyes are opened by the completion of a miracle; a door which has always been there

has now been opened. The miracle can be an individual event; it need not be public knowledge. Jesus' miracle in the lion's den enables Johnny Shines to solve his own predicament and to live his own "miracle." Roth's use of Jesus' abduction as a child is effectual, for the historical tale confluences with the events of Johnny Shines' present. The biblical parallel lends credence to Johnny Shines' predicament—can he raise the dead? The author ties this tale in effectively with the main plot of the novel to produce a very enjoyable and readable book, but just as any good book should do, a second (or third or fourth) reading should reveal more and different things each time. And if one watches "The Man who Shot Liberty Valance" before reading *Johnny Shines*, the wheels in one's mind will churn even more.

University of California, Los Angeles

John Kluempers

---

EBERHARD HÄFNER. *Vergoldung der Innenhaut*. Berlin: Aufbau, 1993. 118 S. DM 24,80.

Jeder Versuch, dieses Buch in eine traditionelle, germanistisch-sortierende Schublade einzuordnen, muß erfolglos bleiben, da es sich in seiner Sperrigkeit in keines der Schubfächer hineinpassen läßt. Jeder Versuch, es nach literaturwissenschaftlichen Methoden zu analysieren, muß fehlschlagen, weil der Autor den Text selber analysiert. Jeder Versuch, es zu interpretieren, kann nicht gelingen, weil es auf den ersten Blick nichts zu interpretieren gibt. Jeder Versuch, auch nur die Rätsel der metaphorisch-assoziativen Sprachsetzung oder der ständig wechselnden Erzählperspektive zu lösen, ist unnötig, weil dies nur den Reiz des Lesens zerstören würde.

Was ist es dann aber? Ein Buch ohne Handlung? Ein Text ohne Sinn? Ein Autor ohne Absicht? Ein Lyriker, der sich an Prosa versucht? Ein Konglomerat aus bizarren Metaphern und scheinbar widersinnigen Sprachspielen, aus Erzählpassagen, Sachtexten, literarischen Zitaten? Ein Manifest der Intertextualität? Gewiß, sich durch dieses Buch hindurchzuarbeiten, kann für den einen Leser Genuß, für den anderen

aber Strapaze sein. Der Text lebt von seinem spielerischen Umgang mit der dem Autor-Erzähler widerspenstigen Sprache. Die Widerspenstigkeit allerdings wird ihr dabei nicht genommen, allenfalls verstärkt—oder sichtbar gemacht.

Sprache lohne sich nur, so der auktoriale Erzähler, "wenn sie in Bewegung ist" (98). Doch sobald man versuchte, mittels Spielerei einen Doppelsinn herzustellen, "wird sie überfordert und geht in die Binsen" (92). Nicht also Auf-laden der deutschen Sprache ist des Autors Ziel, sondern Ent-laden der in Jahrhunderten angestauten, bedeutungsschweren Sinnüberlastung derselben.

So finden sich durch den gesamten Text hindurch nur (de)montierte Satzstrukturen: Teilsätze, Andeutungen, Gedanken—ein Mosaik der absichtlich *falsch* zusammengesetzten Fragmente. An den Leser geht die intellektuelle Aufgabe, fehlende Puzzle einzusetzen oder die falsch angelegten zu ordnen. Die sprachlogische Ordnung ist aufgehoben. Sinnkonstituierung wird nunmehr außerhalb einer nur schwerlich rekonstruierbaren Erzählstruktur des Textes möglich und ist als solche an den Leser delegiert. Dieser allerdings ist auf ein umfangreiches Wissen zur (ost)deutschen Sprache und zur gesamtdeutschen Geschichte und Kultur angewiesen.

Da Sprache zwar Bedeutung transportiert, in diesem Text nicht immer aber eindeutig auf Realität referiert, ist die Bedeutung der Sätze und Halbsätze, der Einzelwörter und Phrasen entweder im Sprachkörper selber—also selbstreferentiell—in Analogien oder in der außersprachlichen Realität zu suchen. Die Realität aber, auch und vor allem die sprachliche, ist und wird durch den Erzähl- und Lesevorgang zerlegt in Fragwürdigkeiten. Hier findet sich ein altbekanntes Spiel, man kann auch sagen, ein Grundanliegen des Schreibenden wieder: der Sprache auf die Spur zu kommen, ihr nicht auf den Leim zu gehen. Sie zu zerschneiden, neu zusammensetzen und erst aus der Zerstörung und Infragestellung Sinn zu gewinnen. Trotz des Zweifels an der Sprache dennoch schreiben müssen, selbige nutzend—das Dilemma des modernen Dichters. Seit Hoffmannsthals bekanntem *Brief*spätestens sollte dies dem heutigen Leser nichts Neues mehr sein. Man mag fragen, ob sich hier nur ein Autor mehr dem Ästhetizismus, dem bloßen *l'art pour l'art* verschreibt, oder ob nicht doch mehr dahinter steckt.

Zwischen den sprachlichen Scherben und narrativen Bruchstücken des Textes kann man dann doch eine erzählte Geschichte hindurchschimmern sehen: und zwar die Geschichte der Anna Martini und

ihren amorösen Abenteuern. Dahinter, auf einer zweiten Ebene sozusagen, wird von Identität, von deren Entstehung sowie deren Zerstörung erzählt. Im geschilderten Fall vollzieht sich die Entwicklung, nichts logischer als das, zwischen dem Anfang und Ende des Textes; und an diesen zwei Polen stehen die "Zelle" und die "Spalttablette." Die Frage nach dem Eigentümer dieser Identität mag die zentrale sein: ein Ich, ein Er, ein Kind (von Anna), ein Autor, ein Freund (von Anna). Die Ungewißheiten der Zuordnung liegen in der aufgehobenen Logik begründet.

Und doch findet sich eine Folie, vor der sich alle diese Fragmente zu einem Ganzen zusammenbringen lassen: die deutsche Geschichte. Die Rede ist Mächtigen und Macht, angefangen von gotischen, langobardischen sowie thüringischen Königen und Feudalfürsten aus dem Mittelalter (9, 13) bis hin zu den deutschen Vor- und Nachkriegsdiktatoren "Fritz, Wilhelm, Adolf oder Walter, Erich, Egon" (108). In diesen historisch-politischen Kontext hinein stellt sich das *Ich* (oder der Autor das *Er*), in diesem Kontext sucht das Individuum nach Duldung durch die Macht—und Distanz zur selben. Doch den eigentlichen Höhepunkt des Geschehens, besser des Referierens auf eben diese politische Realität, liegt meines Erachtens in jenen Passagen, in denen sich der Autor des Buches dem fiktiven Autoren im Text annähert und mit ihm zu einer Person verschmilzt. Der Kampf mit dem "Verlag in der Zeitgenössischen Straße" sowie den Kulturfunktionären des Landes DDR um Duldung, genauer gesagt um Drucklegung seines (dieses?) Textes, wird zur Parodie auf die ehemals politisch-ideologisch begründete Verlagspraxis. Die fiktive Korrespondenz mit der Lektorin und die angeblich erstellten Gutachten zum Manuskript der Zentralfigur durchbrechen die über gut hundert Seiten durchgehaltene Konsequenz sprachlicher Vexierspiele und finden nur hier zu einem eindeutigen, scheinbar logisch argumentierenden Diskurs. Diese Selbstkritik und Textanalyse (87-90) durch den Autor, gelesen als ein fiktives Verlagsgutachten, machen eigentlich jede weitere Interpretation dieses Buches überflüssig. Sie zeugen zum anderen von dem bewußt-gekonnten Umgang des Autors mit literarischen Traditionen sowie literaturwissenschaftlichem Handwerkszeug. Diese Passage in den spielerisch-sarkastischen Kontext der Erzählung gesetzt, läßt die beschriebenen Praktiken der Verlage (man denke nur an die "Schubladenproduktion" von Volker Braun, Christoph Hein und anderen Autoren) retrospektiv nicht nur als frag- und kritikwürdige Zensur

sondern vielmehr als lächerlich erscheinen. Der historische Abstand macht's möglich.

Wer neugierig ist auf die *vergoldete Innenhaut*; wer wissen möchte, wie sich mit deutschen Jahrhunderten sprachlich spielen läßt; wer sich gerne auf Vexierspiele einläßt, die den übermächtigen logischen Zeitgeist in Frage stellen; wer Lust am Deciffrieren einer tragik-komischen Erzählung hat—dem sei Eberhard Häfners kleines 115 seitiges Buch wärmstens anempfohlen.

University of Madison-Wisconsin

Thomas Jung

---

INGE MERKEL. *Aus den Geleisen*. Salzburg: Residenz, 1994. 280 S. DM 42,00.

In ihrem fünften Roman *Aus den Geleisen* beschreibt die österreichische Schriftstellerin Inge Merkel mit Witz und Ironie, aber leider auch mit kulturellen Vorurteilen und Verallgemeinerungen, die Begegnung der abendländischen Kultur mit dem Fremdartigen. Die *Terra Incognita*, Verkörperung des Unbekannten, ohne Bezugspunkt zum Heimatland, Österreich, in diesem Roman ist Mexiko. In der Gattung des Reise- und Bildungsromans, befaßt sich Merkel mit den folgenden Fragen: Wie setzt man sich als Reisender mit einer grundverschiedenen Kultur auseinander? Was kann man von dieser fremden Kultur erlernen, wenn jeder in seine eigene Kultur "mit allen Fasern und Äderchen eingewachsen" ist und deshalb "nicht davon loskommen kann," (269) wie es die analytische Protagonistin, Julia Quaerens, behauptet?

Julia Quaerens (lat. suchend) will ein Land besuchen, das nicht von der abendländischen Kultur geprägt ist und nimmt deshalb an einer organisierten Studienreise nach Mexiko teil. Schon als Kind träumte sie davon, den "geregelten Geleisen" auszuweichen . . . "hinein ins Unbekannte, Unerhörte, abenteuerlich Verheißungsvolle, vielleicht auch Schreckliche" (12). Als reife Frau ist es jetzt nicht so sehr der Wunsch nach dem verbotenen Abenteuer, der sie in die Ferne lockt, sondern eher Neugierde und das Bedürfnis nach neuen Deutungs-

mustern. Sie begründet ihre Reiselust mit folgender Metapher: "Ich möchte nicht auf einen anderen Zug umsteigen, mich nur ein wenig im Gelände umsehen nach anderen Schienen; sehen, wie sich andere in anderen Zonen der Welt mit der Machete ihrer Ratlosigkeit, Traurigkeit und Angst einen Weg durch den Dschungel bahnen" (133). Im "modernen, pharmazeutisch sediertem Dasein" (13) der österreichischen Gesellschaft bedauert Quaerens, daß grundlegende existentielle Themen vermieden werden, wie zum Beispiel der Tod. "Die dunkle Seite der Natur kaschieren wir," (94) behauptet Quaerens, und fügt hinzu, daß man beispielsweise euphemistisch vom "Ableben" spricht und nicht vom Tod. Quaerens möchte wissen, wie man in anderen Kulturen mit dem Mysterium des Todes—"dem Unlösbaren" (44)—umgeht. In Mexiko lernt sie, daß die Darstellungen und Rituale des Todes von der morbiden und grausigen Schwermut des Abendlandes weit entfernt sind. Die Mexikaner umgehen den Tod mit "burschikosem Sarkasmus," (154) wie zum Beispiel mit den gezuckerten Totenschädeln. Im Vergleich der beiden Kulturen, faßt Quaerens zusammen, daß "es andere Formen gibt, über den Tod zu denken als die unsere, die vom fackellöschenden Genius über den Sensenmann bis zur chemischen Formel für Fäulnis geht, die kaum einer kennt und die so abstrakt und reinlich ist, daß einen auch nicht mehr ein Hauch von Verwesungsgeruch anweht" (155). Nicht nur der Umgang mit dem Tod, sondern auch die Beziehung zur Natur und zur Zeit zeigen eine ihr unbekanntere Lebens- und Denkweise auf, die sie anhand der Anthropologie, Philosophie und Psychologie zu deuten versucht.

Im Gegensatz zu Julia Quaerens, die sich bemüht, kulturelle Eigenarten rational und ausgewogen zu verstehen, reagieren die anderen Touristen in ihrer Reisegruppe emotional, übertrieben und oft engstirnig. Entweder idealisieren sie die "gesunde Natürlichkeit" (83) der mexikanischen Kultur, oder sie lehnen alles einem eurozentrischen Maßstabe zufolge ab. Diese österreichischen Touristen-Karikaturen bieten ein notwendiges Gegengewicht zu den Beschreibungen der Mexikaner, die nur als exotische Stereotypen fungieren, wie zum Beispiel der Tango-tanzende Mexikaner, dessen Äußeres "das verschlossene Gesicht des Indios mit der torerohaften Theatralik des Spaniers" (217) vereinigt. Anderswo wird erwähnt, daß "das Organ für exakte Zeiteinteilung dem Mexikaner irgendwie fehle" (52) und über die emotionale Verschlossenheit der Mexikaner wird behauptet, daß "Gefühle für sie eine Art Exhibitionismus zeigen," und daß "das Eindringen in die

sondern vielmehr als lächerlich erscheinen. Der historische Abstand macht's möglich.

Wer neugierig ist auf die *vergoldete Innenhaut*; wer wissen möchte, wie sich mit deutschen Jahrhunderten sprachlich spielen läßt; wer sich gerne auf Vexierspiele einläßt, die den übermächtigen logischen Zeitgeist in Frage stellen; wer Lust am Dechiffrieren einer tragik-komischen Erzählung hat—dem sei Eberhard Häfners kleines 115 seitiges Buch wärmstens anempfohlen.

University of Madison-Wisconsin

Thomas Jung

---

INGE MERKEL. *Aus den Geleisen*. Salzburg: Residenz, 1994. 280 S. DM 42,00.

In ihrem fünften Roman *Aus den Geleisen* beschreibt die österreichische Schriftstellerin Inge Merkel mit Witz und Ironie, aber leider auch mit kulturellen Vorurteilen und Verallgemeinerungen, die Begegnung der abendländischen Kultur mit dem Fremdartigen. Die *Terra Incognita*, Verkörperung des Unbekannten, ohne Bezugspunkt zum Heimatland, Österreich, in diesem Roman ist Mexiko. In der Gattung des Reise- und Bildungsromans, befaßt sich Merkel mit den folgenden Fragen: Wie setzt man sich als Reisender mit einer grundverschiedenen Kultur auseinander? Was kann man von dieser fremden Kultur erlernen, wenn jeder in seine eigene Kultur "mit allen Fasern und Äderchen eingewachsen" ist und deshalb "nicht davon loskommen kann," (269) wie es die analytische Protagonistin, Julia Quaerens, behauptet?

Julia Quaerens (lat. suchend) will ein Land besuchen, das nicht von der abendländischen Kultur geprägt ist und nimmt deshalb an einer organisierten Studienreise nach Mexiko teil. Schon als Kind träumte sie davon, den "geregelten Geleisen" auszuweichen . . . "hinein ins Unbekannte, Unerhörte, abenteuerlich Verheißungsvolle, vielleicht auch Schreckliche" (12). Als reife Frau ist es jetzt nicht so sehr der Wunsch nach dem verbotenen Abenteuer, der sie in die Ferne lockt, sondern eher Neugierde und das Bedürfnis nach neuen Deutungs-

mustern. Sie begründet ihre Reiselust mit folgender Metapher: "Ich möchte nicht auf einen anderen Zug umsteigen, mich nur ein wenig im Gelände umsehen nach anderen Schienen; sehen, wie sich andere in anderen Zonen der Welt mit der Machete ihrer Ratlosigkeit, Traurigkeit und Angst einen Weg durch den Dschungel bahnen" (133). Im "modernen, pharmazeutisch sediertem Dasein" (13) der österreichischen Gesellschaft bedauert Quaerens, daß grundlegende existentielle Themen vermieden werden, wie zum Beispiel der Tod. "Die dunkle Seite der Natur kaschieren wir," (94) behauptet Quaerens, und fügt hinzu, daß man beispielsweise euphemistisch vom "Ableben" spricht und nicht vom Tod. Quaerens möchte wissen, wie man in anderen Kulturen mit dem Mysterium des Todes—"dem Unlösbaren" (44)—umgeht. In Mexiko lernt sie, daß die Darstellungen und Rituale des Todes von der morbiden und grausigen Schwermut des Abendlandes weit entfernt sind. Die Mexikaner umgehen den Tod mit "burschikosem Sarkasmus," (154) wie zum Beispiel mit den gezuckerten Totenschädeln. Im Vergleich der beiden Kulturen, faßt Quaerens zusammen, daß "es andere Formen gibt, über den Tod zu denken als die unsere, die vom fackellöschenden Genius über den Sensenmann bis zur chemischen Formel für Fäulnis geht, die kaum einer kennt und die so abstrakt und reinlich ist, daß einen auch nicht mehr ein Hauch von Verwesungsgeruch anweht" (155). Nicht nur der Umgang mit dem Tod, sondern auch die Beziehung zur Natur und zur Zeit zeigen eine ihr unbekanntere Lebens- und Denkweise auf, die sie anhand der Anthropologie, Philosophie und Psychologie zu deuten versucht.

Im Gegensatz zu Julia Quaerens, die sich bemüht, kulturelle Eigenarten rational und ausgewogen zu verstehen, reagieren die anderen Touristen in ihrer Reisegruppe emotional, übertrieben und oft engstirnig. Entweder idealisieren sie die "gesunde Natürlichkeit" (83) der mexikanischen Kultur, oder sie lehnen alles einem eurozentrischen Maßstabe zufolge ab. Diese österreichischen Touristen-Karikaturen bieten ein notwendiges Gegengewicht zu den Beschreibungen der Mexikaner, die nur als exotische Stereotypen fungieren, wie zum Beispiel der Tango-tanzende Mexikaner, dessen Äußeres "das verschlossene Gesicht des Indios mit der torerohaften Theatralik des Spaniers" (217) vereinigt. Anderswo wird erwähnt, daß "das Organ für exakte Zeiteinteilung dem Mexikaner irgendwie fehle" (52) und über die emotionale Verschlossenheit der Mexikaner wird behauptet, daß "Gefühle für sie eine Art Exhibitionismus zeigen," und daß "das Eindringen in die

Gefühle eine Vergewaltigung" (127) ist. Diese Verallgemeinerungen tauchen in den pseudo-psychologischen Gesprächen zweier anscheinend Aufgeklärten auf, Frau Doktor phil. Julia Quaerens und Otto Herschel, der dem Fremden gegenüber offen eingestellt ist, da er ja als Jude "seit zweitausend Jahren das Reisen und die fremden Betten gewohnt ist" (265).

Diese Verallgemeinerungen erschweren den Genuß des Lesens und zeigen, daß sowohl Julia Quaerens wie auch Inge Merkel ihre eigenen kulturellen Schienen nie verlassen. Die mexikanische Kultur wird nur nach dem europäischen Denkmuster gedeutet und bleibt deshalb immer ein exotisches Enigma, die Verkörperung des Fremden, wogegen sich das Abendländische definiert. Quaerens schließt aus ihrer Reiseerfahrung, daß "der eigene Orbit nicht der einzige ist, der zählt, daß er nicht besser und nicht schlechter ist als andere Planetenkreise, in deren Schienen Menschen fahren auf der Suche nach Sinn und Bedeutung von Lebensplage und Tod" (279). Diese Zusammenfassung ist aufschlußreich; denn sie feiert eine Weltoffenheit, in der keine Kultur dominant ist. Jedoch widerspricht diese Toleranz der eigentlichen Geschichte, in der Mexiko nur aus dem europäischen Blickwinkel als Inbegriff des Fremden erscheint. Mexiko wird nur zufällig als exotischer Reiseort gewählt, es hätte genauso gut China oder Indien sein können. Deshalb wird Mexiko verallgemeinert, nicht differenziert, dargestellt. Es wirkt im Roman nicht wie ein eigenständiges und realistisches Land, sondern eher wie eine erfundene Figuration des Fremden, wie Edward Said in seinem oft zitierten Buch *Orientalism* das Konzept vom Orient beschreibt: "The Orient was almost a European invention, and had been since antiquity a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences . . . it is one [of Europe's] deepest and most recurring images of the Other . . . a sort of surrogate and even underground self."

Inge Merkel's Roman ist ein klares Beispiel dieser Suche nach dem Exotischen zum Zwecke der Selbstdefinierung. Die Reiserfahrung endet nicht mit einem Verständnis für eine neue Kultur, sondern eher mit einer Bestätigung der eigenen. Julia Quaerens kehrt nach Österreich zurück mit der folgenden Selbsterkenntnis: "Deine Wurzeln, dein Halt und deine Herkunft, ob es die nun recht ist oder nicht, es sind die tief ausgefurchten, richtungssicheren Spuren deines Seins" (279).

UWE TIMM. *Erzählen und kein Ende: Versuche zu einer Ästhetik des Alltags*. Kiepenheuer & Witsch, 1993. 143 pp. DM 29.80.

As is customary, authors are occasionally invited to universities to lecture on poetics. Such was the case with Uwe Timm, native of Hamburg and author of acclaimed novels such as *Heißer Sommer*, *Der Schlangenbaum*, *Kopffäger*, and most recently *Die Entdeckung der Currywurst*. Five lectures delivered at the Paderborn University in 1991/2 constitute the volume *Erzählen und kein Ende*, in which Timm reflects on writing, writers, and literary aesthetics.

In constructing his literary aesthetic he turns to the commonplace, the routine, the everyday experience—to that German expression eluding translation: the *Alltag*. Coupled with this aesthetic foundation is Timm's literary motto that literature must narrate; it must tell a story; *sie muß erzählen*. The point of these lectures is to make connections between the commonplace experience (*Alltag*) and storytelling (*Erzählen*). For when the two are aesthetically combined there exists the potential for literature at its best. Narration and storytelling in the Everyday are unbounded by form and therefore inherently vibrant and creative. To avoid stagnation, Timm maintains, literature must continually look to the *Alltagssprache*.

Stories are embedded in the most basic things of everyday life—words and objects. What, for example, is the origin of the word "O.K."? To explain its inception, linguists have long debated this question and revealed a slew of theories—most of which are based on legendary first usages. But the true origin does not interest Timm; what matters are the stories accounting for the term. For him as a child of the '40s, "O.K." is loaded with memories of elderly contempt for this adolescent Americanism. Language and its words are loaded with narrative life of their own. While the discussion is somewhat akin to a mythology of words, Timm has in mind what he terms "sprechende Situationen," and the everyday experience is full of them—naturally, because "wir leben in der Sprache." Similar are also the "gezeichnete Dinge" that fill our *Alltag*. We hold onto objects—keepsakes or mementoes—because in those objects lie stories that have been operative in our lives.

Timm distinguishes between narrative truth and objective truth. In his literary aesthetic the former is more important than the latter. Narrative reality finds a clarity for events in the everyday experience. Stories are liberating, for they create distance to the events, give them shape, and make sense out of everyday life. 'How could something have happened?' 'What could this be?' It is in the subjunctive of narration that the power of stories—the power of literature—lies. The legend of Christian X, King of Denmark during World War II, illustrates the point. During Nazi occupation, he supposedly—and it was widely believed at the time—wore the Jewish star as a sign of solidarity. The story turns out to be factually untrue; but at the same time it was true, because it was reality in the *Alltag* of people under persecution. The power of that story gave people courage and hope.

Literary narration, just like everyday narration, must supersede 'pure' objectivity. If not, it falls into the ranks of boredom. There must be an individual element—which is where the storyteller attempts to interpret the facts and details. This 'utopian moment' gives a story its aesthetic form. Possibilities for resistance lie in storytelling. Timm is careful here to guard against an overestimation of the power of literature to change an individual's consciousness. The power of literature is embedded, rather, in its superfluosity (*Überfluß*). A story lifts events out of the bounds of time and gives them permanence; literature can 'magically' create immortality. The reader, too, taps into this power, for unlike *Erzählen* in the Everyday, which nearly everyone does, only some choose to read. One who chooses to read claims for him- or herself a piece of freedom. One enters the realm of possibilities—of the subjunctive—in reading. Tyrannical governments that routinely censor literature and its writers demonstrate precisely this verity.

To round out his discussion, Timm stresses, in his final lecture, that the aesthetic narration he has in mind must transform the commonplace into meaning: "was mich interessiert, was der Literat, aber auch der alltägliche Erzähler leisten muß: die Wandlung des Alltags in Bedeutung, also eine Reflexion auf die Wahrnehmung, und ich sagte schon, es sollte eine kritische, eine radikal subjektive Wahrnehmung des Alltäglichen sein" (119).

Implicit in this discussion—and at times more expressed—is Timm's discomfort with an avant-garde that no longer narrates, no longer tells stories. One explanation for the "verschnarchte, blutleere deutsche

Literatur" nowadays is: "der deutschen Literatur [ist] das Erzählen ausgetrieben worden" (83).

In Timm's lectures, the method matches the message. One looking for a systematic definition of his aesthetic will search in vain. To the contrary, the lectures themselves have a narrative quality and are amply spiced with anecdotes and stories—many from the author's own experience. Seldom is reading about poetics so enjoyable as with *Erzählen und kein Ende*. With the open ear and observant eye of an author keenly perceptive to the nuances of language, literature, speech, and narration, Timm presents his *Ästhetik des Alltags*.

University of Cincinnati

Herman J. De Vries Jr.

---

REINHARD LETTAU. *Flucht vor Gästen*. München: Hanser, 1994. 94 S. DM 28,00.

Seit 1991 ist Reinhard Lettau wieder in Deutschland und hat sechs Jahre nach seiner letzten Buchveröffentlichung mit *Flucht vor Gästen* ein komplexes Werk sehr dichter Prosa geschaffen, das zurecht als Roman ausgewiesen ist. Neben dem Verkaufserfolg kommt der Autor zu Ehren. Anfang dieses Jahres ist ihm der Bremer Literaturpreis verliehen worden. Lettau, der 1967 in der BRD aufgrund einer Rede gegen die Polizei und die Hetze der Springer-Presse während der Studentenbewegung des Landes verwiesen werden sollte, bekam zeitgleich einen Ruf als Literaturprofessor nach San Diego, so daß er sich entschied, Deutschland zu verlassen. In *Flucht vor Gästen* haben sich vor allem die Erlebnisse der Rückkehr in verschiedene Orte seiner früheren Heimat Deutschland niedergeschlagen. Diese sehr subjektive Kritik an zumeist deutschen Gästen, denen es an Feinfühligkeit und Manieren deutlich mangelt, ist zugleich Ausdruck der Erfahrung, als Gast Schreckliches durchzumachen—am Ende bleibt die Enttäuschung, eine "fremde, traurige Gegend" (94) wieder zu verlassen. Es wird die Suche nach einem Ort der Ruhe skizziert, deutlich bleiben all jene Beobachtungen, die der Grund sind, warum es eine Suche bleibt und

darüberhinaus (zu) häufig zur Flucht wird.

Dieser Roman hat stark autobiographischen Charakter, so daß es gerechtfertigt scheint, den Ich-Erzähler 'Lettau' zu nennen. Der Wunsch, auf dem Land von den Unannehmlichkeiten des Lebens auszuruhen, läßt den Leser eintauchen in eine zunächst als lose erscheinende Aneinanderreihung von Beobachtungen und Reflexionen um das Zentralmotiv Flucht und Vertreibung. Es sind zu unterschiedlich langen Textpassagen zertrennte, durch Episoden und Reflexionen zusätzlich unterbrochene bzw. erweiterte Erzählstränge, die erst in der weit fortgeschrittenen Lektüre erkennbar werden.

Professor Waxmann, ein Nachbar, der den Ausblick auf das Meer der Bäume im Garten Lettaus wegen nicht genießen kann, erklärt daraufhin Lettau den Krieg. Dieser Beginn einer ersten Vertreibung markiert die Ausgangslage und kann mit der schließlich folgenden zweiten Vertreibung als vager Anhaltspunkt für einen zeitlichen Erzählrahmen gelten. Die Gäste sind auf ihre Weise ungnädig, Lettau kennt sie, ist aber immer aufs Neue beeindruckt. "Wer sich so kleidet, hat sich beurlaubt von den Kümernissen der Welt" (11) stellt er fest und sich die allesumgreifende Frage "Könnte es sein, daß ich Gäste nicht mag?" (12). Von hier aus entwickelt sich der Haupterzählstrang: die Gäste sehen nicht nur schlecht aus, sie benehmen sich darüberhinaus auch schlecht. Ein mit einer schlechten Ausrede zu früh eintreffender Gast hängt ein Bild ab, weil er es für unpassend hält, räumt sein Zimmer um, verdeckt die Küche, hinterläßt Geschirr einer nicht beendeten Mahlzeit am Ort des Geschehens; gleich in der Nähe dieses Bild: "Eine unbarmherzig geöffnete und barbarisch wieder verschlossene Flasche Rotwein—während der hastigen Öffnung zerkrümelten Teile des Korkens, der dann, unbearbeitet, als Brocken, mit der schadhafte Unterseite zurück in die Flasche gestoßen wurde—zeugt von lieblosen Zechereien" (24). In die Klage über die Gäste mischen sich Reflexionen über Lettaus eigene Person, sein Schreiben und die Redegewohnheiten von Gesprächspartnern—sie unterbrechen ihn bei der kleinsten Gelegenheit. Diesen Eindrücken kontrastiert sich leitmotivisch der (imaginär) 'gefällige' Gast mit seinem Rufen: "Wie schön, wie ihr sitzt, mit den Hunden, mit denen ihr in Weitsche eine ganze Menge erlebt habt!" (41). Ein Perspektivenwechsel bessert die Lage für Lettau, nun in der Rolle des Gastes, nicht. Die Ruhe bleibt aus, da die Gastgeber nicht willens sind, Tabu-Brüche oder seine Person hinzunehmen, so daß sich die Fluchten häufen.

Nach der ersten Vorstellung von Gästen setzt eine Folge von Fahrten Lettaus mit seiner Frau Dawn (diese in ergänzender, eher untergeordneter Funktion) durch Kalifornische Landschaft und Bergwanderungen ein, aus denen sich der zweite große Handlungsstrang entwickelt; dieser stellt sich den Gästebeobachtungen positiv kontrastierend entgegen, indem Orte der Ruhe und des Angenehmen erinnert werden. Die Ausführungen muten wie eine Beschwörung des 'lost paradise' an, an einer Stelle symbolisch durch den Namen *Eden Valley* markiert. Hin und wieder bricht die 'Wirklichkeit' ein, so kommt eine Einladung zum "hastig arrangierten Ersatzfest" (73) herunter, oder zwei alte Bekannte aus Deutschland können nicht von ihren ästhetischen Vorstellungen abstrahieren. Spätestens jetzt ist die darauffolgende Flucht für den Leser zur Routine geworden, wirkt mechanisch.

Die Einstreuungen über Lettaus elf Töchter lassen sich zu einem weiteren, relativ kurzen Strang verbinden. Die Figuren sind kurz und grotesk gezeichnet, Eigenarten und Gewohnheiten der Töchter werden, in Anlehnung an Kafkas Erzählung *Elf Söhne*, reflektiert. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei auch ihren Männern; an denen fällt, wie an den Gästen, auf, daß sie einen schlechten Geschmack haben, oder sich auffällig benehmen. Schon früher in Vorausdeutung versprochen, schließt eine zweite Vertreibung den Erzählstrang mit Gästen und das Buch ab. Auch im Haus in Deutschland erkennt nämlich der kranke Lettau die Notwendigkeit einer sofortigen Flucht, da Fräulein Wachtmeister ihre Möbel ins Haus stellt, noch ehe die Mieter ausgezogen sind und Lettau metaphorisch mit dem Abschneiden des Efeus (in Deutschland!) entwurzelt; "wir befanden uns unter Wilden" (94).

Der Unterton ist manchmal bitter, aber die Sprache sprudelt auch dort noch Witz. Lettau jongliert mit Gedanken und Beobachtungen—entblößt sich ironisch. Die Ironie wie die Überzeichnung der Figuren und 'unglücklichen Umstände' ins Groteske sind Ausdruck der Distanz zur eigenen Person und versichern den Autor, mit seinen übertriebenen Schilderungen nicht zu ernst genommen zu werden. Bitterkeit und Ironie implizieren zwar Traurigkeit und Enttäuschung, allerdings den Ausdruck von Gefühlen behindert diese Schreibweise. An Stelle des Gefühlsausdrucks scheint die Komik als Ausdruck des Tragischen zu treten. Durch die sprachlichen Mittel wird offenkundig, daß dies nicht die Geschichte eines pedantischen Nörglers ist, der es sich selbst und vor allem dem es andere nicht recht machen können. Denn auch die Beurteilung und Verurteilung des Beschriebenen bleibt aus. Durch

reine Beschreibung wird die Hoffnung auf den ersten gefälligen Gast bis zu dessen Erscheinen konserviert und der Blick frei für die Einzelheiten. Der sprachliche Ausdruck ist vorsichtig und sensibel, legt nichts fest, so werden häßliche Menschen beschrieben als die, "bei denen die Natur sich Freiheiten erlaubte, die ihnen Nachteile einbrachten" (11). Dennoch mißlingt das (absichtlich?) genau an der Stelle, die den deutschen Lesern aufstoßen dürfte (sollte?): "Wie war es in Weitsche? bedeutet im Deutschen: Laß wissen, wie wenig Du weißt, ich will Dich belehren, Dir die Gesetze erklären!" (42)—ist der Autor vielleicht doch 'böse'?

Im Vergleich zu früheren Prosawerken treten in diesem Werk verstärkt narrative Elemente hervor. Trotzdem nähert sich die elliptische Schreibweise im Extrem sogar dem Telegrammstil. Der Autor ist Kafka-Kenner, so prägen einige von Kafka verwendete Besonderheiten des Erzählens dieses Buch. Eine Zielorientierung der Handlungsabläufe ist, wie häufig in Kafkas Prosa, nicht erkennbar, dafür ist die Detailbeobachtung ausgebaut. Die Wahrnehmung, das vorurteilslose Sehen ist also der Sinnfrage bevorrechtigt. Auch wird konsequent eine Kafkasche Form der Unterbrechung angewandt, um die Verlangsamung der Wahrnehmung zu erreichen, und das Komische des Ich-Erzählers resultiert, wie bei vielen von Kafkas Helden, zu einem nicht geringen Teil aus einer Verweigerung des Bewußtseins. *Flucht vor Gästen* erinnert mich des Aufbaus wegen an *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden*. Die Erzählstruktur beider Werke ist ähnlich: die überwiegend selbstreflexive Handlung ist nicht linear, die kontinuierliche Erzählform aufgelöst, Erzählstränge sind korrelativ verknüpft, sie bewegen sich in *Flucht vor Gästen* manchmal ineinander verschoben vorwärts oder zurück unter Beimischung von weiteren Handlungssträngen, Einzelereignissen und Reflexionen. Ich hatte am Ende das Gefühl starker Verwirrung über Zeit und Ort, gerade angestregtes Nachdenken konnte keine Klarheit schaffen. Nimmt man die häufigen metapoetischen Reflexionen ernst, so scheint der Autor selbst diese Dimensionen im Schreiben zu verlieren, der ähnlich der (deshalb? Lieblings-) Tochter "wie ein Vogel die übrigens nie ganz verständliche Absicht des Fluges vergißt und sich im Fliegen gefällt" (63). Dieses Buch ist eine Fortführung bzw. Umsetzung einiger im 1980 herausgegebenen Essay-Band *Zerstreutes Hinausschaun* genannter Aspekte des Schreibens. Das für den Autor charakteristische Thematisieren seines Schreibens und der Sprache überhaupt gibt in *Flucht*

vor *Gästen* programmatisch Aufschluß über den Text und seine Entstehung. So zeigt er das Vorgefundene, schwer erkennbare Vorhandene und schreibt: "Man muß es erzählen, ehe man es erzählt und zusätzlich noch einmal danach. Ohne Bedeutung, also unbedeutend, wie es ist, zeigt es sich erst in der Wiederholung" (58). Die Suche nach einem Ort kann als lockere Fortführung des Standorte betrachtenden Prosa-bandes *Zur Frage der Himmelsrichtungen* (1988) gelesen werden. Es ist ferner eine Neubearbeitung und Erweiterung des Gästemotivs, das schon 1962 in der Sammlung kurzer Prosastücke *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* Ausführung fand—allerdings ist es keine leichte Kost und wirkt die Erzählstruktur betreffend sehr künstlich, die Erzähldichte kann sogar hin und wieder überfordernd sein. Es liegt eine Intention zugrunde, die sich mit der Goethes (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*) durchaus vergleichen läßt und sich stark von der traditionellen Romanform unterscheidet. Die Handlung soll nicht frei erfunden werden, vielmehr werden Erfahrungen übermittelt und charakteristische Verhaltensweisen dargestellt.

In *Flucht vor Gästen* wird eine Utopie des Lebens (häufig durch Negation) entwickelt und eine des Wahrnehmens und Schreibens umgesetzt. Eine gelungene Einladung zum wiederholten Lesen!

Universität Hamburg

Ralf Werner

---

BOTHO STRAUSS. *Wohnen Dämmern Lügen*. München: Hanser, 1994. 203 pp. DM 29.80.

The thirty-eight worlds that Botho Strauß creates in his latest collection of short prose are populated by souls who seem to live on the edges of society. They are not, however, all outsiders. Instead, Strauß fills *Wohnen Dämmern Lügen* with people from all walks of life: employees and employers, parents and children, the loved and the unloved, as well as the artist and the poet. The fragmentary stories rarely allow the reader more than a brief encounter with these characters who are burdened by an overwhelming sense of loneliness. Many of

them are incapable of overcoming their solitude and forging an intimate relationship, be it platonic or sexual. In one tale, Helty spends his days sitting in his apartment near the door so that he can hear the footsteps on the stairs and identify the individual, and thus maintain his sanity. Since his lover's suicide, he has remained in solitude until striking up a friendship with a single mother, abandoned by her husband, and her three-year-old son. The two become intimate and are seemingly content with the relationship. Helty's inability to deal with his close relationship with her son drives him to drink and finally to flee his lover. Some time later, Helty renews his ties with his ex, wishing her and her son all the best for the future.

Helty's story is unusual in *Wohnen Dämmern Lügen* because of the sense of closure it allows the reader. Most of the other pieces in the collection are fragments. Some are mere still lifes, while others are told through dialogues, monologues, internal monologues, and interviews. Strauß's artful description of three people caught in a stairwell in a moment of hesitation is typical of the work. Numerous questions arise about the man and two women in this scene, despite the vivid physical descriptions and the authorial insights into their behavior. In another fragment, a widow who has only warm memories of her deceased husband is suddenly jarred out of her contentment by the innocently posed, yet falsely intoned question: "Haben Sie nicht gehört? Heute früh in den Nachrichten? . . ." (84). What was once a longing that her husband were still alive is no longer. He is suddenly everywhere she turns, as if she were being stalked by the deceased.

Just as the settings and the faces are constantly evolving, so too does the perspective shift. Narration ranges from first to third person. Main characters are both men and women. Most of the scenes focus primarily on individuals and their interaction with one another. One, however, describes the movements and mentality of a group fleeing from some unspecified disaster. No one individual is singled out in this three-page description; the sea of people moves as a unit. Their movement, "die zwar ziellos und mächtig, jeden mitreißend, jedoch im tiefsten unüberstürzt und gleichförmig ausgerichtet war," has transformed the flight from danger into simply a need to run (95). "So waren sie unter dem Laufen zu Verdammten des Laufens geworden und ein Davonkommen unmöglich" (96).

Although Strauß's descriptive and narrative styles are very realis-

tic in *Wohnen Dämmern Lügen*, the content of several sketches borders on the fantastic and the eerie. A business man on the way to work is torn from his daily routine. While coming down the stairs from his apartment, the ground suddenly opens up and the stairs continue into the earth. He is greeted in this underground world by a woman who is visually his wife's twin. In a language foreign to his real wife but one that he strangely enough understands, she describes the reality of the stage. "Ich glaube," she tells him, "an das, was ich auf der Bühne sehe. Was rechts und links von ihr, über und außer ihr geschieht, daran glaube ich nicht. Ich kann es übrigens kaum erkennen" (71). Her words force the man to question his own reality. Another story, by far the most memorable, details the reunion of a documentary film maker with a Dutch woman he worked with on a project years before. Upon seeing her, he is certain that the Loredana standing before him is not the woman he knew. He is, in fact, correct. Groß-Loredana, as he calls her, killed the Erst-Loredana and dressed herself in the skin of her victim: "Wie die heilige Katharina einen Ring am Finger trug aus der Vorhaut des Herrn, so trage auch sie vom Leib der Ersten" (59). She has confessed to the narrator to prove to herself that she has actually committed a crime and to ensure that she never do so again. Once caught up in the insanity of Groß-Loredana's world, the narrator did all he could to conceal his knowledge—until the day of his arrest.

The final two stories are unique in form. The other thirty sketches are, on the average, ten pages in length. The last two, in comparison, exceed twenty-five pages. The second to last tale is made up of multiple sections that resemble mini-chapters, within which the reader also experiences each of the three main characters through first-hand narration: the man caught between his wife and his first love narrates using the traditional "ich"; his wife makes her voice heard through letters written to an old friend, whereas the narrator's high school sweetheart expresses herself in dialogues. While the form differs from the other pieces, the themes fit well with the others in the book. This cannot be said as easily for the final entry, which is made up largely of a twenty-four page tirade on the state of modern day society. This monologue in many ways echoes and exaggerates the themes in a recent Strauß essay "Anschwellender Bocksgesang" which has been the subject of heated debates among critics in Germany—a literary con-

troversy that the March 27, 1995 edition of *Die Neue Zürcher Zeitung* compares with the uproar that surrounded Christa Wolf's *Was bleibt*.

*Wohnen Dämmern Lügen* is, up until the end, a mesmerizing, sometimes voyeuristic collection of short prose. Strauß has once again demonstrated that his literary talents encompass more than just the drama.

University of Cincinnati

Catherine C. Marshall

---

WOLFGANG HILBIG. *Die Arbeit an den Öfen*. Berlin: Friedenauer Presse, 1994. 100 S. DM 28,00.

Der dicke, schwarze Qualm, der wuchtig aus den Schloten auf der Zeichnung des Schutzumschlages schießt, wurde nicht durch moderne westliche Filteranlagen gereinigt. Und in diesem Sinne ist auch Wolfgang Hilbigs *Die Arbeit an den Öfen* kein "porentief-reines" Buch. Kein Text, der Rücksicht nimmt, wohl aber ehrliche Rückschau auf die Zeiten der alten DDR. In den vier Erzählungen wird nichts beschönigt, ge- oder verklärt, oder etwa nostalgisch zurechtfrisiert. Hilbig geht mit sich selbst ebenso zu Gericht, wie mit dem ehemaligen System der DDR, um das seine Erzählungen kreisen. Vor allem berichten sie vom schmerzhaften Umgang mit den Schwierig- und Unmöglichkeiten, in der Atmosphäre des ehemaligen Sozialismus "andere" Gedanken zu entwickeln, zu pflegen und erst recht, diesen auch Gehör zu verschaffen.

"Unliebsames wurde nicht gedruckt" (5) beginnt die 1992 entstandene Titelgeschichte, die von einem Heizer berichtet, der mit der schlechten Kohle, die man ihm liefert, kaum seine Fabrikhalle warmzuhalten vermag. Sein alter Ofen muß aber dennoch für die regelmäßigen frag- und merkwürdigen Aktenverbrennungen seitens einiger "Funktionäre" herhalten. Ebenso wie es am Ende auch seine Lunge ist, die die Schwefeldämpfe atmet, und seiner Hände Arbeit, die die Verbrennungsrückstände entfernen muß und der Niederschlag in seinem Land, der von der Asche der Akten schwarz gefärbt ist. Seine vorsichtigen Versuche aber, augenscheinliche Rückständigkeiten an

die Öffentlichkeit zu bringen, werden beleidigt zurückgewiesen.

Die nur wenige Seiten langen "Territorien der Seele" aus dem Jahr 1983 sind eine Schilderung eines jener "seltenen Glücksmomente" (29), wenn es in der bedrückenden Atmosphäre eines grauen Alltags einmal gelang "Landschaft," "Unbegrenztheit," "Unendlichkeit" und damit letztendlich "Seele" zu erfassen. Beim Betrachten eines großen Spiegels in der Vorhalle eines Warenhauses während eines heftigen Regengusses, verliert sich der Erzähler in den scheinbaren diffusen Tiefen dieses Spiegels. Euphorisch begeistert über die entdeckte "Seele," gerät er in einen geradezu metaphysisch anmutenden Rauschzustand, der ihn Regen und grauen Alltag für einige Momente vergessen läßt. Er verschweigt aber auch nicht, wie wenig er mit dem berausenden Augenblick umzugehen wußte, der aus dem Selbstverlust angesichts des Spiegels entstand: "Mercurio, schrie ich, meine Geldbörse hoch in die Luft werfend, gebt sie mir alle. Ich nehme alles, was vorrätig ist an Seele. Ich kaufe sie alle, diese käuflichen Leben . . . die kurzen zuerst, danach die anderen, alle an meine Adresse zu liefern, zu zweit oder zu dritt, und in hübscher Verpackung" (34).

Schon der Titel der dritten Erzählung "In der Schillerstraße" von 1989 deutet auf eine Auseinandersetzung mit Tradition und Kulturgut aus den Zeiten vor dem Sozialismus hin. In intelligentem Spiel werden bei der scheinbar simplen Beschreibung einer Straße Technik und Natur, Künstliches und Organisches, geometrische Anlagen und unkontrolliertes Wachstum, helles Licht und diffuse Schattenspiele gegenübergestellt, als Gegensätze erkennbar und dennoch in einen seltsamen Nebel gehüllt, dessen Beschreibungen bisweilen surrealistischen Charakter annehmen und dessen Herkunft und Wesen ungeklärt bleibt. Die Schillerstraße birgt ein Geheimnis, das, verhüllt im ständigen Nebel, einen unheimlichen Reiz auf den Passanten ausübt. Dieser geht verloren, als es nach einem Streit der Anwohner der Schillerstraße zur Segmentierung kommt, in deren Folge schließlich mit ordnender Gewalt die alten Bäume gefällt und das Kopfsteinpflaster zubetoniert wird. Die Geschichte der im wahrsten Sinne des Wortes "nebulösen" Schillerstraße beschreibt den ungeschickten Umgang der DDR mit manchen klassischen Ideen und dem Anspruch auf Subjektivität, dem sie mit unbeugsamem Staatswillen in ideologischer Klar- und Festigkeit entgegentrat.

Die vierte und gleichzeitig längste und jüngste Erzählung "Versuch über Katzen" (1994) ist eine offene und selbstkritische Ausein-

andersetzung Hilbig's mit der sogenannten "Intelligenz des Widerstandes" einiger 70er-Jahre- (und teilweise Möchtegern-) Künstler in der Dachwohnung eines baufälligen Hauses neben einer ausgedehnten Industrieanlage. Unfähigkeit zur praktischen und wirkungsvollen Auseinandersetzung mit Umwelt und Staatsmacht, sowie hochmütige Absonderung, exzessiver Alkoholrausch und daraus folgende Selbstisolation führen zum langsamen Absterben des menschlichen und idealistischen Potentials der jungen "Avantgarde" (74) im "Exil" (61): "im feuchten Gemäuer unseres Hauses war das Wort Liebe zu einer rein ideologischen Floskel geworden" (82-83). Stattdessen herrscht die sanfte aber unnachgiebige Kraft schläfrig lahmer Tierhaftigkeit. Die Macht jener Katzen nämlich, die massenhaft den "räudig"-filzigen Rasen (55) und das Haus bevölkern und regieren. Und der Erzähler, eins der letzten der langsam abwandernden Mitglieder der Wohngemeinschaft, vermag solange nicht seinen eigenen literarischen "Versuch über Katzen" zu verwirklichen, solange er nicht erkennt, daß die teilnahmslos kalten, grauen Katzen keineswegs "das exemplarische Gegenbeispiel zum Zoon politikon" (85), sondern allenfalls zu dessen Idealbild repräsentieren. Am Ende bleibt ein fader Beigeschmack, denn als der Erzähler nach 20 Jahren in die wiedervereinigte Stadt und das alte Haus zurückkehrt, ist trotz mancherorts sichtbaren neuen Schwunges viel zu vieles ganz beim alten geblieben.

Hilbig's Erzählungen geben ehrliches Zeugnis über die Schwierigkeiten "freien Geistes" in der DDR. Einerseits werden aufgesetzt heldenhaftes Pathos und emotionale Rohheit entlarvt, andererseits kommen aber auch Hilflosigkeit und Berührungängste der Menschen im Umgang mit verschiedenen Formen der Freiheit, sowie Furcht und Faszination angesichts bislang unbekannter Tiefen des eigenen Wesens zum Ausdruck. Hilbig liefert Versuche, den bedrückenden Alltag in Worte zu fassen, und gegen die erschreckend seltenen und unsicheren Schritte von Selbsterfahrung auszuspielen, auch wenn diese letztlich alle zum Scheitern verurteilt bleiben.

Die für die Erzählungen typischen Wendungen zum leicht Surrealen geben schlaglichtartige Einblicke in manche psychologische Un- tiefe und ermöglichen, wie in den "Territorien der Seele," mitunter erst das Mitgefühl des Lesers für die plötzlich erlittene Einsicht des Erzählers in die eigene Vieldimensionalität. In diesem Sinne wird man manche der surrealistischen Elemente auch als durchaus realistischen Ausdruck eines sowohl bevormundeten und kujonierten, wie sich auch

selbst quälenden Geistes deuten können. Im vorliegenden Werk werden sie jedenfalls auf der Ebene literarischer Wirkung zu funktionierenden Mitteln der Beschreibung undefinierter aber kraftvoll-dynamischer Ausbrüche zu geistiger "Befreiung" schlechthin.

*Die Arbeit an den Öfen* ist eine kleine Sammlung von Erzählungen, die das Siegel authentischer DDR-Gegenwartsliteratur trägt. Es gelingt Wolfgang Hilbig, eigene Erlebnisse zu vermitteln, sich zu öffnen und zu erklären, ohne den Zeigefinger zu heben oder in Wehleid zu verfallen. Aber der Schmerz, den Hilflosigkeit im Angesicht dummer aber schwerer Fehler verursacht, und das echte Bedauern, das sich immer erst dann einstellt, wenn man "viel zu spät" klüger (?) geworden ist, gibt er ohne falsche Rücksicht auch—und vielleicht gerade—an diejenigen Leser weiter, die zur gleichen Zeit auf der anderen Seite der Mauer mit ihren eigenen und andersartigen (?) Problemen kämpften. Jede der vier sehr unterschiedlichen Erzählungen ist ein Steinchen im Mosaik einer von der Zeit der "Arbeit an den Öfen" geprägten, aber noch lange nicht vergangenen Kultur aus der Sicht eines ihrer bedeutenden Gegenwartsautoren.

University of California, Los Angeles

John-Thomas Siehoff

ANGELIKA KLÜSSENDORF. *Anfall von Glück*. München: Hanser, 1994. 112 S. DM 26,80.

Die junge deutsche Nachwuchsschriftstellerin Angelika Klüssendorf, 36, debütierte 1990 mit der Erzählung *Sehnsüchte*. 1994 hat sie mit ihrer zweiten Erzählung wieder einmal die Themen Glück und Liebe behandelt. Die Geschichte der "Glücksanfälle" ist in neunzehn Abschnitte gegliedert, von denen die ersten zwei die LeserInnen über die Perspektive der Erzählerin zu den Personen hinführen, deren Geschichte im folgenden erzählt wird. Die Erzählung beginnt mit dem Abschnitt "Das Ende der Geschichte," welches ein anderes Ende ist, als jenes, das uns auf der letzten Seite am Ende des Buches erwartet.

Es geht um drei Menschen, zwei Männer und eine Frau, die die

Erzählerin alle persönlich kennt. Den einen, Pilot, ein 34-jähriger Maler und Statist, hat sie auf einem Schiff getroffen. Den anderen, Bolid, ein Büromensch, beobachtet sie von ihrem Fenster durch ein Fernglas. Die Frau, Patrizia, taucht plötzlich als Anzeigenbekanntschaft in Pilots Leben auf und verändert seines und das seines Freundes Bolid. Sie hat der Erzählerin irgendwann einmal 'etwas beigebracht'—was, darauf wird nicht näher eingegangen. Es tauchen überhaupt viele Punkte in der Geschichte auf, die ohne offensichtlichen Zusammenhang eingeflochten werden, so daß es manchmal schwierig ist, dem Fluß der Handlung zu folgen.

Pilot ist anfänglich nicht zufrieden mit Patrizia. Er hatte sich ein anderes Bild von ihr und der sich entwickelnden Liebesgeschichte gemacht. Das Kribbeln im Bauch fehlt. Patrizia humpelt, hat einen Hund und ist magersüchtig. Am ersten Abend nach einem Essen beim Italiener haben die beiden Geschlechtsverkehr, bei dem Pilot sich grob gegen Patrizia verhält und sie schlägt. Dennoch glaubt sie, ihn zu lieben—zumindest sagt sie so. Pilot will aber, daß sie geht. Patrizia ist nicht seine große Liebe. Beim nächsten Treffen bringt Pilot seinen Freund Bolid mit, und die drei verbringen den Tag gemeinsam und amüsieren sich köstlich miteinander.

Zu Patrizias Bedauern will Pilot sie am Ende des Abends mit Bolid verkuppeln. Sie ist sauer, denn sie will das nicht. Doch plötzlich bemerkt sie, daß Bolid ihr Innerstes erkennt. Klüssendorf definiert dieses 'Erkennen' nicht weiter. Er kann sie sehen, so wie sie ist, wie noch niemand zuvor sie sehen konnte. Patrizia und Bolid schlafen miteinander, und eine Beziehung entsteht langsam. Es entwickelt sich eine Dreiecksgeschichte im klassischen Stil aus Sicht der Neunziger. Bolid kündigt seinen monotonen, stupiden Bürojob. Patrizia geht jedoch zurück in die Schweiz, woher sie gekommen war und jetzt wieder als Melkerin arbeitet. Sie schreibt sowohl an Pilot als auch an Bolid die gleichen Liebesbriefe.

Wieder entwickeln sich Dinge, die aus der Luft gegriffen zu sein scheinen und mit dem Handlungsstrang nur schwerlich verbunden werden können: Pilot geht urplötzlich auf Reisen, und Bolid lebt als Penner am Bahnhof. Dort wird er von einer Gruppe Jugendlicher zusammengeschlagen. Durch Tritte werden ihm die Zähne herausgeschlagen, und mit einem Baseballschläger werden seine Knochen gebrochen. Warum, das bleibt dahingestellt. Pilot besucht ihn im Krankenhaus,

wo die zwei feststellen, daß sie die gleichen Liebesbriefe von Patrizia erhalten haben. Pilot überläßt Bolid gönnerhaft den Vortritt in der Beziehung mit Patrizia, und sie einigen sich, daß letzterer die Frau mit Hund erhalten würde. Die geschäftliche Verhandlung dieses Abkommens wird den Gefühlen nicht gerecht, die die beiden Männer zu Beginn der Geschichte für Patrizia hegen.

Nach der Genesung fährt Bolid zu Patrizia. Doch die Liebesgeschichte ist noch nicht im reinen. Bei einem Kinofilm, bei dem Patrizia ein kafkaesker Landarzt als männliche Idealfigur erscheint, wird Bolid klar, daß er niemals an das Ideal heranreichen kann. Wie aus dem Nichts steht auf einmal Pilot vor ihnen, der Patrizias ganze Aufmerksamkeit erhält. Die Erzählung ist wie ein Traum: Bilder tauchen in einer Reihenfolge auf, die keinen logischen Zusammenhang haben. Man sieht die Gestalten wie durch ein Fernglas und während man die Hand nur einen Zentimeter bewegt, so blitzt einem schon wieder ein neues Bild entgegen, das in Wirklichkeit hunderte oder tausende von Metern entfernt ist vom vorherigen. Klüssendorf gibt keine rationale Erklärung für die Geschehnisse. Aber das ist auch nicht ihre Aufgabe. Die LeserInnen machen die Sprünge mit, weil die Autorin mit viel Geschick die Verzweigungen und Verflechtungen der Liebesgeschichte präsentiert.

Die Geschichte wird mehrmals von der Erzählerin unterbrochen, wobei sie anzweifelt, ob die Begebenheiten sich wirklich so abgespielt haben und die Personen so sind, wie sie geschildert werden. Das Ende der Handlung ist relativ offen, und die beschriebene Beziehung endet "ächt deutsch." Es gibt kein happy end, noch nicht einmal ein Ende, aus dem zwar niemand glücklich, aber mindestens einer belehrt und gereift hervortritt. Die involvierten Personen scheinen zwar recht froh zu sein. Worüber sie sich aber freuen, das weiß niemand so recht. Ob Patrizia mit Bolid, der weggehen und nicht mehr wiederkehren will, oder ob Patrizia mit Pilot, der mit einem Bündel in der Hand Abmarsch bereit dasteht, glücklich oder unglücklich wird, ist nicht gewiß.

Zeitgenössische deutsche Liebesgeschichten funktionieren nicht mehr nach traditionellem Muster. Diejenigen, die darin verwickelt werden, sind entweder beziehungsunfähig, weil ihre zu hohen Erwartungen nicht erfüllt werden, weil sie Ängste mitbringen, die eine Beziehung zerstören, oder weil sie sich von ihrem gegenwärtigen Partner nicht trennen können, den sie schon lange nicht mehr lieben.

Aber wer glaubt auch heutzutage noch an das Märchen vom langwährenden Liebesglück?

Vielleicht ist es für Angelika Klüssendorf auch nicht so wichtig, ob jemand und wenn ja, wer mit wem, langfristig glücklich wird. Es sind die Glücksmomente, die "Anfälle von Glück," die für die Autorin im Mittelpunkt stehen. Sie sind es, die sich durch die Entwicklung dieser Geschichte ziehen. Es gibt diese Anfälle immer wieder, für alle drei Charaktere. Die Glücksmomente sind untrennbar mit dem Gefühl der Liebe verbunden. Aber keiner der drei Handlungsträger ist in der Lage zu sagen, wer ihre große Liebe ist, mit wem sie "auf und davon" wollen. Sie sind unsicher über ihre Gefühle und Wünsche wie alle Menschen.

Universität Hamburg

Britta Kallin

---

MAXIM BILLER. *Land der Väter und Verräter*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1994. 378 S. DM 39,80.

"Wie gern würde ich die heutige Sitzung mit einer solchen Szene ausklingen lassen, . . . einer Szene, worin alles zusammenginge, worin Vaters Biografie, das Leid der Juden, die Ratlosigkeit der Deutschen, das Gestern und Heute, Hitler und seine Enkel, der Wahnsinn dieses ganzen Jahrhunderts und der Wahnsinn und Unsinn meines eigenen Lebens kulminieren würden" (321). Alles, was Maxim Biller schreibt, ist autobiografisch. Wenn der Protagonist der Erzählung "Erinnerung, schweig" seinem Psychiater vom "Wahnsinn und Unsinn seines Lebens" erzählt, meint Biller damit seine eigene Existenz als Jude im heutigen Deutschland. Er wurde 1960 in Prag geboren, emigrierte 1970 mit seiner Familie nach Deutschland und lebt heute als Schriftsteller und Journalist, u.a. für das Magazin *Tempo*, in München. Das immer wiederkehrende Handlungsschema in den 16 Erzählungen dieses Bandes besteht darin, daß ein junger, jüdischer Schriftsteller oder Journalist, oft tschechischer Abstammung und seit 1970 in

Deutschland lebend, die Geschichte der Juden in Europa aufarbeitet. Eine innere Notwendigkeit oder zwanghafte Neugier läßt ihn überall jüdische Familiengeschichten, Kriegserlebnisse und Nachkriegserfahrungen aufspüren, ob in Moskau, Haifa, New York, Frankfurt oder Prag. Seine Gesprächspartner sind meistens Väter, Schriftsteller oder Zelebritäten wie z.B. der Enkel von Groucho Marx. Das historische Erbe fügt sich aber nie zu einem klaren Bild. Es bleibt ein Gestrüpp von widerstreitenden Gefühlen in dem jungen, deutschen Autor, der die Schizophrenie eines Lebens auf dem Boden der Mörder tagtäglich empfindet.

Billers Interpretation deutsch-jüdischer Beziehungen reicht weit über die Koordinaten deutsche Täter/jüdische Opfer hinaus. Er beschreibt das Holocaust-Trauma derjenigen Juden, die nach 1945 in Deutschland geblieben oder dorthin zurückgekehrt sind, nicht unter den üblichen Vorzeichen von Antisemitismus, Faschismus, jüdischem Leiden und deutschem Schuldgefühl. Biller kompliziert die Interpretation der Vergangenheit, indem er permanent destruktive Stereotypen wie jüdischen Selbsthaß, jüdisches Selbstmitleid, jüdische Geschäftstüchtigkeit, jüdische Häßlichkeit und jüdische Feigheit einflechtet. Viele seiner jüdischen Figuren sind gespaltene Charaktere, die während des Nazi-Regimes Familienmitglieder verraten haben, um das eigene Leben zu retten. Solche Negativ-Darstellungen jüdischer Vergangenheitsbewältigung und jüdischen Zusammenlebens dominieren Billers gesamte Prosa; der hier vorliegende Band macht da keine Ausnahme.

Die Erzählung "Land der Väter und Verräter" z.B. spielt in einem stickigen, von riesigen Insekten bewohnten Apartment in Haifa, wo die gerade mit ihrem Mann eingewanderte russisch-jüdische Schriftstellerin Assja halb wahnsinnig vor Ekel und Unglück wird. Das Gesicht ihres Mannes ist entstellt, da er sich in einer Bar im heimatlichen Moskau in das Messer von Antisemiten warf, um den Frankfurter Chef des Zentralrats der Juden in Deutschland, Mark Goldenblatt, zu schützen. Mark, "der deutsche Luxusjude," fühlt sich nach vier Jahrzehnten Philosemitismus in Deutschland stark und unverwundbar und provoziert den Kampf aus Sensationslust. Als Dank macht Mark das Ehepaar dann zu seinem Lieblings-Missionsobjekt für die Alijah, für die Auswanderung nach Israel. Der "Karnevals-Zionist" Mark mit seiner "echten jüdischen Paranoia und aufrichtigem Selbstmitleid" und seinem "Shoah-Pathos," das nur eine "Kabarett-Nummer" ist, weiß

“von Berufs wegen, welches Register zu ziehen war, damit ein neuer Alijah-Fisch anbeißt” (81). Er selbst würde Deutschland nie verlassen, schafft es aber schließlich, das Paar unter falschen Versprechungen nach Haifa zu verfrachten, nachdem er vorher noch ihre Ehe zerstört, indem er mit Assja ein sexuelles Verhältnis führt, während ihr Mann im Krankenhaus liegt.

Biller antizipiert die Kritik, die ihm ein derartiges Negativbild der jüdischen Deutschen und des ZDJ einbringen wird; er kennt sie schon von der Veröffentlichung seines Erzählbands *Wenn ich einmal reich und tot bin* (1990). In der letzten Geschichte, die aus dem tschechischen übersetzt wurde, ist der Protagonist (Biller) ein alter Mann, der nach einem langen, erfolgreichen Schriftstellerleben in Deutschland nach Prag zurückkehrt, um nach dem unkomplizierten Heimatgefühl der Kindheit zu suchen und um die Schizophrenie eines Lebens in Deutschland endgültig hinter sich zu lassen. Mit einem Blick auf die Menge seiner Bücher wundert er sich, warum man ihn überhaupt gelesen hat: “Ich war wie jemand gewesen, der sich ununterbrochen rechtfertigen und beweisen mußte, und daß am Ende meine eigenen Leute bei mir noch viel mehr abbekommen hatten als die Deutschen, das war es dann wohl auch gewesen: das Geheimnis meines Erfolgs” (376). Diese Bemerkung zusammen mit der Tatsache, daß Deutschland für den Protagonisten auch nach einem erfolgreichen Schriftstellerleben immer noch soviel “Wahnsinn und Unsinn” ist, daß er im Alter nach Prag auswandert, präsentiert trotz allem Vorangegangenen den Deutschen die Rechnung. Auch wenn die junge Generation von jüdischen und nicht-jüdischen Deutschen nur historische Beobachter des 3. Reichs und seinen Folgen sind, so zeigt Biller, wie fassungslos tief das Erbe im ‘Nest’ sitzt.

Billers Themen sind in der Nachkriegsliteratur europäischer Juden nur in ihrer Überspitztheit neu. Man denke z.B. an Hannah Arendts Kritik der Judenräte in *Eichmann in Jerusalem*, an Art Spiegelmanns *Maus-Comics*, in denen u.a. das Gegeneinander der Lagerhäftlinge und die Schuld Überlebender thematisiert wird, und an Rafael Seligmanns *Rubinsteins Versteigerung*, wo es u.a. um die skrupellose Ausschlichtung deutscher Schuldgefühle für berufliche, schulische und finanzielle Vorteile geht—auch ein wichtiges Charaktermerkmal Billerscher Juden.

Biller schreibt jedoch sarkastischer und direkter, ‘roher’ als diese Autoren. Er spitzt eine Thematik oft dadurch zu, daß er entscheidende

Wendepunkte der Geschichte mit obszönem Slang oder überraschend groben Sexszenen emotional auflädt. Die *Kombination* von psychotraumatischen Höhepunkten und unattraktivem Sex schafft ein erzählerisches Gebräu, das auf den Magen schlagen kann. Sexuelle Motive werden auch vielfach als Mittel der Ironie eingesetzt, um jüdische Vergangenheitsbewältigung lächerlich zu machen. So z.B. einen jüdischen Weltkongress in Moskau zur Wiederkehr des Antisemitismus: Während draußen auf der Straße rechtsextremistische “Monarchisten” und “Kostüm-Kosaken” gegen die “öffentliche Zusammenrottung” der Juden demonstrieren, beraten drinnen im Sitzungssaal “jüdische Delegierte aus 24 Ländern so sachlich und vornehm wie möglich über die Wiederkehr des Antisemitismus in Europa. . . . Erst zum Schluß, als die Hatikwa gespielt wurde, flossen hier und da ein paar Tränen, . . . und junge Männer und Frauen beschlossen zum hundertsten Mal, nach Eretz Israel auszuwandern—oder zumindest nie mehr mit einem Goj oder einer Schickse zu schlafen” (73). Was Billers Prosa interessant und kontrovers macht, ist eben diese Mischung aus Ironie, Zynismus und Sexualität mit der Tragik jüdischer und deutscher Existenz nach dem Holocaust.

Rutgers University

Kirsten Harjes

THOMAS LEHR. *Zweiwasser oder Die Bibliothek der Gnade*. Berlin: Rütten & Loening, 1993. 360 S. DM 36,00.

Das Deutschland des November 1990 ist gezeichnet von den Mühen der Wiedervereinigung, von Herbstdepressionen, zweifelhaften literarischen Wettbewerben und den allerorten kursierenden Plagen der Zivilisation: einem drohenden Krieg am Golf, Umweltzerstörung, AIDS. Es scheint, als seien die vier apokalyptischen Reiter Hunger, Krieg, Pest und Tod eingetroffen, um die Menschheit von sich selbst zu befreien.

In dieser Stimmung des Untergangs resigniert einer nicht, es ist Odysseus, der den Kampf gegen Troja aufnimmt, mit Sirenen liebäugelt und sich in die schöne Helena verliebt. Allerdings heißt der Besucher aus der Antike Zweiwasser, ähnelt vielleicht doch mehr Achill denn Odysseus und stirbt nach dem Kampf gegen Troja, das hier durch den deutschen Literaturbetrieb repräsentiert wird; die schöne Helena überlebt—an der Seite eines anderen.

Dem lange erfolglosen Dichter Zweiwasser wird durch ein Versehen literarischer Ruhm zuteil, allerdings erst—und hier erfährt der Roman sein realistischstes Moment—nach seinem Tod. Sein Manuskript "Spiele der Schatten" begibt sich auf die Odyssee durch die institutionalisierten Kultureinrichtungen, reüssiert jedoch erst, als sich nach zehn "Kriegsjahren," Zweiwassers weltabgewandter Freund Meinhardt als trojanisches Pferd ins Spiel bringt. Züge, die die Namen Gottfried Kellers und Heinrich Heines tragen, fahren zum Ebner-Eschenbach Literaturwettbewerb nach Tränenstadt (in Anspielung auf den tatsächlich existierenden Bachmann Wettbewerb in Klagenfurt), der dem Verschmähten die lang ersehnte Anerkennung bescheren soll.

Mit der Odyssee des Manuskripts beginnt das Konglomerat der Charaktere zur Einheit zu verschmelzen, jeder steht zu jedem in Verbindung, und es ist die Sexualität, die diese Bande schafft. Sublimes Ziel des sich nun entwickelnden Reigens scheint vor allem die Schaffung eines Hermaphroditen zu sein, dessen Entstehung allein die Geschlechterdifferenz und den aus ihr resultierenden Krieg beenden könnte. Zu dieser Ansicht gerät die Sirene des Romans, die Studentin, ebenso wie Karla, die Feministin. Doch die Versuche der Figuren schlagen fehl, die Kette der Kriege fordert schließlich zu viele Opfer. Der Tod obsiegt, was zu erwarten war, der renommierte Vaerssen Verlag wird vom grobschlächtigen, Zweiwassers Kindheitstrauma repräsentierenden Nowak übernommen, der Held ist tot, verkauft sich jedoch bestens. Es ist stupend, daß Achill, der größte Krieger Trojas, als einziger die Grausamkeit des Krieges erkennt. Als Kind ins Feuer getaucht, wandelt er nun, nach seiner Ermordung durch Paris, als Schatten im Hades; Zweiwassers Leben und Werk findet Entsprechung in diesen biographischen Details, die Fäden Mythos und Moderne, Krieg und Literatur, Tod und Liebe laufen hier zusammen. Ein Jahr nach dem Ende des Trojanischen Krieges, auch

Den eigentlichen Revolutionsversuch initiiert nicht der Protagonist, sondern ein unbekannter Mäzen, der, im Jahre 1997, die "Bibliothek der Gnade" gründet. Die Gnade wird all jenen zuteil, welche sich vergeblich bemüht haben, ihre literarischen Versuche über die Mechanismen der Verlage zu publizieren. Hier nun werden sie der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, wobei das Kriterium der jeweilige Text ist, will meinen: dessen bloße Existenz, und nicht seine zeitgemäße Relevanz oder das Urteil eines Lektors.

Diese im "Epitaph" betitelten Teil des Romans entworfene Utopie scheitert mit dem plötzlichen Auftauchen eines Flämmchens auf den Monitoren der futuristischen Computer, das die gespeicherten Werke gnadenlos löscht—oder gerade um der Gnade willen, wie es der Journalist Aquarius, Träger des Namens seines Zeitalters, vermutet, denn spätestens postum wird sie jedem zuteil und obliegt nicht mehr der Willkür eigensinniger Lektoren oder dichterfreundlicher Bibliotheken. Die Bibliothek der Gnade bleibt dennoch ein relevantes Gegenkonzept zu autokratischen Literaturmarkt, welchen der Dichter anhält, seine Methoden zu reflektieren.

Thomas Lehr, dem 1957 geborenen Wahlberliner, ist mit *Zweiwasser oder Die Bibliothek der Gnade* ein stilistisch wie thematisch überzeugendes Debüt gelungen. Mit sicherer Hand transferiert er die für jede literarische Epoche unerläßliche griechische Mythologie in die Welt der 1968er Generation, die sich nun, in die Jahre gekommen, daran erinnert, wie es einst war, als Hippie nach Woodstock pilgern zu wollen, die, verlorenen Träumen nachhängend, "love and peace" seufzt, indem sie, müßig auf der Designercouch des Luxusapartments sitzend, über den Cashmerepullover streift. Die Neurosen dieser Generation schilderte kürzlich Peter Schneider in seinem Roman *Paarungen*, ihre literarische Relevanz findet sich bei Köpf und einigen anderen—und eben bei Lehr. Seine armen Poeten und modebewußten Sirenen reflektieren die Chaostheorie—als neues Weltmodell gerade sehr en vogue—Platon sowie die gesamte Antike, finden jedoch weder in ihrer beflissenen Belesenheit noch in ihren Liaisons Befriedigung. Innerhalb einer Woche finden sich alle Beziehungen und einige Existenzen zerrüttet. Ihre Kriege enden dort, wo Kriege gemeinhin enden: im Tod und im nächsten Krieg, und nur für kurze Momente im Frieden. Der moderne Mensch agiert wie der antike Krieger, das entworfene Geschichtsbild ist damit zyklisch, wie auch der Sieg der etablierten Verlage im

bild ist damit zyklisch, wie auch der Sieg der etablierten Verlage im Jahre 2029 zeigt, die Evolution seit den Griechen eine periphere Erscheinung—oder, wie das Feuer, eine Art moderner Epiphanie? Troja wurde ein Raub der Flammen, es ist das Feuer, das Zweiwasser anzieht, das er findet in der Haarfarbe der Geliebten, in brennenden Schulhäusern und Kaufhäusern und in der Verbrennung seines besten Freundes und Indienpilgers Meinhardt. Das Haus, das er mit Claudia alias Helena einrichtet, geht in Flammen auf ebenso wie die Bestände der "Bibliothek der Gnade." Beschworen wird die Vernunft des Feuers als Prinzip des Seienden, als Indikator steter Bewegung—Heraklit wird, gleich Platon, zitiert und diskutiert.

Griechenland ist auch im Alltäglichen omnipräsent, man trifft sich im griechischen Restaurant, im Bordell "Club Aphrodite"; selbst die Figur des Postboten (ein moderner Hermes?), der zwar von Sparta nichts weiß, jedoch an den in der DDR üblichen Sportwettbewerben namens "Spartakiaden" teilgenommen hat, schafft antike Assoziationen.

Es scheint, als habe sich die Moderne lediglich ihre Mittel betreffend von der Antike entfernt, wenn der Fernseher durch die Möglichkeit der visuellen Konservierung als Medium zwischen Leben und Tod fungiert und Tote und Lebende gemeinsam auf dem Bildschirm erscheinen lässt—Odysseus im Reich der Schatten.

Das Schreiben wird zum *nunc stans* des Schattenreichs, das Feuer konterkariert die komplementäre grüne Tinte. Die Epen Homers, die den Beginn der abendländischen Literatur bedeuten, begleiten diese weiter in den Texten der neuen Dichter Zweiwasser, Meinhardt und Lehr, die Amerikaner erscheinen als wahre Griechen, gemäß dem Satz des dunklen Heraklit, der Krieg sei der Vater aller Dinge. Es scheint, als gewönne das Epos durch den "letzten Krieg" (145), AIDS, neue Bedeutung, Platons Vorstellung vom Leben als Krankheit, vom Körper als Grab der Seele wird aktuelle Relevanz zuteil. Den Tod als Befreiung, als Heimkehr in die Wahrheit, erleben einige Figuren des Romans: im Augenblick ihres ersten Orgasmus offenbart ein Monitor der Lektorin die Welt, dem *petite mort* folgt der tatsächliche Exitus.

Lehrs Verdienst liegt vor allem in der überzeugenden Modifizierung antiker Sujets, welche die Betrachtungen seiner Helden prägen und durch die Allegorie des Trojanischen Kriegs gleichsam zum Konstruktionselement werden. Mittels einer Fülle von Zitaten, Mythen

feuer" (318) ausbrennenden Helden, die Gefüge von Raum und Zeit gewinnen neue Dimensionen. Das Konzept, Literatur über Literatur zu verfassen, erweist sich im Fall von *Zweiwasser* oder *Die Bibliothek der Gnade* als kohärent und tragfähig.

Freie Universität Berlin

Branka Schaller

