REINHOLD BATBERGER. *Pirckheimers Fall.* Frankfurt: Suhrkamp, 1995. 80 S. DM 28,00.

Reinhold Batbergers fünftes Buch seit 1983 mag manchen Leser fälschlicherweise auf eine historische Erzählung hoffen lassen, doch handelt *Pirckheimers Fall* nicht von der möglichen theologischen Entfremdung des bekannten Humanisten Willibald Pirckheimer. Vielmehr geht es in den Erinnerungen und Kommentaren des namenlosen Ich-Erzählers um den Dichter Felix Pirckheimer, der durch seinen schauerlichen Selbstmord Leser und Erzähler provoziert und vor eine Reihe wiederkehrender Fragen stellt. In diesem Zusammenhang präsentiert Batbergers Erzählung thematisch, wie schon in der Erzählung *Beo* (1985) angedeutet, eine krasse Kritik am deutschsprachigen Literaturbetrieb.

Auf der Zwischenstation seiner Flugreise Frankfurt-New York-Tokyo kreisen die Gedanken des Erzählers immer wieder um Pirckheimer, mit dem er gut bekannt ist. Die finanzielle Großzügigkeit des Erfolgsautors, der trotz aggressiver Vermarktung seiner Werke an Leser, Film und Rundfunk immer das Image eines nichtkonformen Provokateurs zu pflegen versucht, ermöglicht diese Reise, nachdem ihn der Erzähler zuvor mit einer Plastiktüte über dem Kopf kotverschmiert in seiner Frankfurter Designereigentumswohnung vorgefunden hatte. Das überraschende und zugleich abstoßende Ende Pirckheimers tritt wieder und wieder in des Bewußtsein des Erzählers, der als Medikamente ausfahrender Gelegenheitsarbeiter nur zufälligerweise die Bekanntschaft des Schriftstellers gemacht hatte. Voller Widersprüche scheint ihm die „Selbsthinrichtung" (62) des Zynikers Pirckheimer zu sein, der sich mehr als einmal über die suiziden Tendenzen des Erzählers lustig gemacht hatte. Warum Pirckheimer also gerade den Erzähler als Freund und Entdecker des Leichnams auserwählte, bleibt dem Leser und dem Erzähler selbst bis zum Ende ein Rätsel.

Pirckheimers provokatives Ende ist Anfang und Mittelpunkt der Erzählung, da die Begegnungen und Erlebnisse des Ich-Erzählers mit Pirckheimer, sowie die Entwicklung der Ereignisse nach der Entdeckung des Selbstmordes erst auf dem New Yorker Fughafen erzählt werden. Durch die Beschreibungen des Erzählers präsentiert

sich dem Leser eine detailierte Charakterstudie Pirckheimers, die trotz allem äußerst enigmatisch bleibt. Demnach versäumt Pirckheimer es nie, sich über Goethe-Institute, Buchmessen, Kritikerempfänge und Vergabepraktiken von Schriftstellerpreisen und Stipendien lustig zu machen, während er selbst Zeit seines Lebens diesen Ehrungen entschlossen hinterherjagt und bei Verlagsveranstaltungen gekonnt die Aufmerksamkeit der Presse auf sich zieht. Die Selbstdarstellungen Pirckheimers, der mit Lederjacke und Hundehalsband bewaffnet immer wieder Provokationen und "Unverschämtheiten" (9) zum Ziel hat, stehen ebenfalls im Gegensatz zu dessen keimfreier Wohnung, in der fein geordnete Notizbücher "nebst Verzeichnis" (54) zur Vermarktung des literarischen Nachlasses bereitgestellt sind. Die Ungereimtheiten im Leben Pirckheimers, die der Erzähler nun auch nach dem Tode noch weiterentwickelt, sowie Pirckheimers ständig betonte Lebensweisheiten beanspruchen im Verlauf der Erzählung zunehmend die Aufmerksamkeit des Erzählers, der zugibt, erst durch den Tod Pirckheimers in dessen Leben verwickelt zu werden.

Einer von Pirckheimers Aphorismen erlaubt Lesern und Erzähler kurz vor Schluß, dem Selbstmord etwas mehr Bedeutung beizumessen. So stellen folgende Worte Pirckheimers eine mögliche Verbindung her zu dem mehrmals in der Erzählung als Subtext erscheinenden Werk Nikolai Gogols, *Die toten Seelen*: "Es ist noch nicht zu Ende, das habe ich im Urin, hatte Pirckheimer behauptet, und ich täusche mich da immer. Das Gebrüll der Toten ist lauter geworden als das Geplapper der Lebenden ..." (79). Den Tod muß Pirckheimer als Garant gesehen haben, auch weiterhin als 'tote Seele' für Aufmerksamkeit zu sorgen. Die Presse und die Literaturwelt sind seine Agenten, die die Verantwortung dafür übernehmen, sein "Gebrüll" noch länger und lauter hören zu lassen.

Pirckheimers Fall ist wahrlich eine gelungene Montage, die mittels zahlreicher Rückblenden zunächst unscheinbare Bemerkungen des Erzählers und Pirckheimers für den Leser in einen textlichen Zusammenhang bringt. Wenngleich Batbergers Kritik am Literaraturbetrieb stellenweise zu sehr das Interesse des Leser monopolisiert und von den weit weniger offenbaren Lebensproblemen Pirckheimers ablenkt, bleibt es dennoch eine empfehlenswerte Erzählung, die besonders von ihrer Rätselhaftigkeit lebt. Ob sie das Publikum genau so bewegt, wie der Erzähler durch den Selbstmord

Pirckheimers beeinflußt wurde, ist schwer zu beantworten, ebenso wie die Frage, warum Reinhold Batberger mit seinen Werken bisher nicht für mehr Aufmerksamkeit gesorgt hat. Was hätte Felix Pirckheimer darauf entgegnet?

University of North Carolina *Arne Koch*

CHRISTINE BRÜCKNER. *Früher oder später.* Frankfurt a. M.: Ullstein, 1994. 296 pp. DM 38.00.

Christine Brückner has long established herself as an author who provocatively explores women's lives. Brückner's recent novel *Früher oder später* is no exception; in this work she describes the years following German reunification through the eyes of two female characters. However, *Früher oder später* is less about the feverish excitement of freedom and reunification. The story takes place in the early 90s, when disillusionment has started to displace exuberance. The focus of the novel is not merely to recapitulate the happenings of the past few years, but also to demonstrate how its characters incorporate the *Wende* into their personal histories. The formal properties of Brückner's work reflect her interest in this incorporation - the novel takes place almost exclusively within a single house and consists of stories shared between the two women.

Früher oder später is an exploration in contrasts and turning points. It is precisely the *Wende* which allows these extremes to come together; in November 1989, one woman gains her freedom while another loses hers. The protagonist Paula Wankow is a young, poor, exuberant East German who comes to work for Frau Herbst(!), a middle-aged, wealthy, paraplegic West German. Frau Herbst missed the *Wende* when an automobile accident in November 1989 left her hospitalized and despondent for months. When the book opens, Frau Herbst has isolated herself from the world, accessing it only in limited and mediated amounts.

Sent by Social Services to administer physical therapy to Frau Herbst, Paula tells stories about East Germany, about fleeing to Prague, and her new life in the West. Frau Herbst, frustrated by her own history, weaves together fiction and reality in a colorful past to share with Paula. Although Paula confronts Frau Herbst on the fictionality of her narrative, the value of their stories is not measured in terms of veracity. Within the isolated - indeed, claustrophobic - confines of the Herbst house, these women's stories require no referent in reality. They exist as constructed (auto-)biographies with literary structures like "chapters" and "sequels." Replete with fantasy and circumstance, these stories run counter to impersonal and political expressions of the *Wende*.

Indeed, Brückner concerns herself less with the product of the storytelling than the act itself. For Paula and Frau Herbst, constructing a narrative means making sense of their lives, and, given the political backdrop of this novel, these personal histories are simultaneously German histories; personal unification is German unification. In this manner Brückner offers solutions to the *Wende* in microcosm: Germans must themselves create a personal history around the *Wende*; they must listen to each other with a willingness to learn of other histories. In the same stroke, Brückner dismisses any sort of state ideology to lead in this process, for neither socialism nor capitalism can truly unite Germans. Instead, Brückner calls for a return to Christianity.

Christine Brückner's *Früher oder später* offers a perfect example of how the modern novel functions as a repository for collective memory. This author thematizes the news that newspapers have discarded, but that history books do not yet include. She probes the question of how to order the *Wende* in some coherent manner, such that Germans may understand the lessons to be learned from it and how it affects their identity today.

University of Wisconsin-Madison *K. Julia Karolle*

THOMAS BRUSSIG. *Helden wie wir*. Berlin: Volk und Welt, 1996. 323 pp. DM 36.00.

In recent years, several well-known authors have chosen to thematize the *Wende*, most remarkably Erich Loest in *Nikolaikirche* and Günter Grass in *Ein weites Feld*. These authors examine the dialectic of the personal and the political during the *Wende*, identifying the influence of one upon the other. Thomas Brussig, an author emerging from Eastern Germany, similarly incorporates the *Wende* into his recent novel. Like the other works, *Helden wie wir* considers the dialectic of the personal and the political, and through its satire, illuminates their problematic interrelation.

In *Helden wie wir*, Brussig pays unmistakable homage to Philip Roth's *Portnoy's Complaint*, both in structure and theme. The entire narrative of *Helden wie wir* is a transcribed interview between former Stasi agent Klaus Uhltzscht and Mr. Kitzelstein, a reporter for the *New York Times*. Mr. Kitzelstein has come to hear Klaus's story of "[w]ie ich das mit der Berliner Mauer hingekriegt habe"(6). Klaus, realizing the need to tell the whole story, begins the narrative with his birth in Prague on August 20, 1968, the time of the *Prague Spring*. By fusing the Czechs' uprising against Soviet rule with the protagonist's birthday, Brussig sets the stage for the entanglement of personal and political realms.

Klaus's dysfunctional family comprises one such personal/political realm. His hygiene-obsessed mother and implacable father model totalitarianism in all its banality. In this environment Klaus cannot help but be addled by sexual repression and a paralyzing inferiority complex. Despite their apparently good intentions, Klaus cannot but despise his parents and their power over him.

Although he cannot love his parents, the protagonist remains dedicated to the state, yet this relationship is equally problematic. He joins the Stasi, only to find that his co-workers resemble Keystone Cops more than agents of espionage. Klaus's own delusions of grandeur, his belief that he has a role in creating global socialism, will not, however, be swayed. Klaus finally decides to further socialism by other means: he will help finance the East German state by manufacturing and exporting pornographic material.

All of these factors figure into Klaus's complicated explanation of how by medical fluke and circumstance, his extraordinarily large penis caused the border between East and West Berlin to be opened on November 9, 1989. This hyperbolic explanation undermines any causal relationship between the public demonstrations and the *Wende*. Klaus mocks how East Germans have heroicized their protest during GDR times and during the revolution. Much to their mistake, East Germans have only Klaus to thank for the *Wende*.

Although the novel communicates most often on the level of irreverent satire, there are moments when it seems not Klaus but rather Brussig is speaking. In these instances, *Helden wie wir* abandons humor and touches on the real aches of reunification. Brussig certainly identifies with East Germans, yet he admonishes them for their gullibility and passivity. He also criticizes the older generation and their deluded glorification of the GDR. Although the Federal Republic is hardly an ideal state in contrast to the GDR (Klaus becomes a star of pornographic films as soon he moves to West Berlin, commodification *par excellence*), Brussig offers little sentimentality toward the GDR.

Helden wie wir responds to the discontent of many (East) Germans these first years after the *Wende*. The author casts his glance back on the years of the GDR and recalls that it wasn't all that wonderful. As a porn-star in united Germany, however, Klaus's political power has hardly increased. In the end, Klaus's life represents a general resignation. This penetrating satire suggests that one can only influence the political sphere by sensationalizing and thereby destroying the private one.

University of Wisconsin-Madison *K. Julia Karolle*

LAURA DOERMER. *Vergehendes Blau*. Göttingen: Wallstein, 1996. 236 S. DM 38,00.

Wer den in hellblaues Licht getauchten Hausflur auf dem Schutzumschlag von Laura Doermers Roman erblickt, wird unwillkürlich an das Gesicht der Schauspielerin Juliette Binoche erinnert. In den kalt-wässrigen Blauschattierungen spiegelt sich das getragene Tempo wider, das Doermers Roman mit dem Film *Bleu* verbindet, scharf kontrastiert mit der von deutschen Bankengiganten dominierten Skyline von Frankfurt am Main. Kontraste, die im Text wiederkehren.

Wie Kieslowskys Film ist der Roman, sanft mit Thriller-Motiven spielend, überschattet vom Tod. In beiden prägt das Erfahren bestimmter Zeit-Räume das sinnliche Empfinden der Heldin. Doch hier enden die Gemeinsamkeiten. Im Gegensatz zu der jungen Witwe im Film, erlebt Sophie, die Hauptfigur in Laura Doermers Roman, den Tod nicht als starke Erschütterung. Sophie hat ihre verstorbene Mutter gehaßt: "In einem Moment blanken Entsetzens wurde ihr bewußt, daß sie wahrscheinlich ein Leben lang auf Stellas Tod gewartet hatte"(56).

Vergehendes Blau beginnt am Sterbebett der Mutter. Erzählt wird in erlebter Rede aus Sophies Perspektive, der älteren zweier Schwestern. Die Mutter, aus kleinen Verhältnissen stammend, hatte als Geschiedene mit zwei Kindern den Bankier Charly geheiratet und sich damit den ersehnten Platz in der High Society von Frankfurt errungen. Ihre erwachsenen Töchter leben auf Distanz. Sophie fristet ein ereignisloses Dasein als Latein- und Religionslehrerin. Ihre Halbschwester Liza lebt nach einer gescheiterten Schauspielkarriere allein mit ihrem Sohn Nelson. Dieser, von der Mutter vernachlässigt, ist heroinabhängig, sitzt wiederholt im Gefängnis.

Der Tod der Mutter zwingt die beiden Schwestern, sich nach über vier Jahren wiederzusehen. Liza, in finanziellen Schwierigkeiten, will das Erbe ohne viele Umstände zu Geld machen. Sophie hingegen entwickelt zunehmend das Bedürfnis, das Haus des Stiefvaters zu behalten. Das Stöbern in den historischen Schätzen des Hauses bietet Sophie eine halb gefürchtete, halb ersehnte Flucht aus ihrem tristen

Leben. Die Vergangenheit ergreift von ihr Besitz, und selbst die beunruhigenden Ereignisse des Golfkrieges dringen nur dumpf zu ihr durch. Gleichzeitig ruft das Haus des Stiefvaters, das Sophie in "zeitliche(m) Niemandsland" gefangenhält (48f), ihren Diskurs über Vergänglichkeit hervor. Der Tod der Mutter und die Auflösung des Haushalts bringen ihr schlagartig das eigene Älterwerden zu Bewußtsein. Um der aufsteigenden Todesangst zu entgehen, wendet sie sich mit großem Interesse der Vergangenheit zu, der geschichtlichen wie auch der eigenen.

Das Haus ist zugleich der zentrale Schnittpunkt der beiden Erzählstränge in Doermers Text. Der Stiefvater Charly ist ein direkter Nachkomme von Marianne von Willemer, die einst Gedichte zu Goethes *West-östlichem Divan* beitrug. Geschirr, Teppiche, Möbel, jetzt zum Verkauf angeboten, waren einst Zeugen des Zusammentreffens der dichtend Liebenden. Sophie beginnt, der Ahnin des Stiefvaters nachzuträumen.

Die Szenen aus der Begegnung von Willemers mit Goethe setzen den Kriegsberichten vom Golf die Poesie des *Divans* und den kalten Streitereien der Schwestern ums Geld die leidenschaftliche Verliebtheit der unglücklichen von Willemer entgegen. Übergangslos fällt die Erzählung in das Jahr 1815 zurück. Von Willemer fühlt sich trotz der über 30 Jahre Altersunterschied heftig zu Goethe hingezogen, hofft auf ein Liebesgeständnis.

Die Übergänge zwischen den parallel erzählten Ereignissen sind nicht immer assoziativ. Schon in der Erzählhaltung finden wir zudem einen entscheidenden Unterschied. Denn es handelt sich nicht einfach um eine Übertragung der Perspektive von Sophie auf Marianne von Willemer. Vielmehr spaltet sich die 'Traum'-Perspektive; mal wird aus ihrer Sicht, mal aus der des mit seinem Altwerden hadernden Dichters berichtet.

Die Spannungsbögen der beiden Stränge verlaufen zeitweilig, aber nicht konsequent in entgegengesetzter Richtung: Während die Basis für Sophies Traum Stück für Stück "verramscht" wird, gewinnt von Willemer mit kreativem Einsatz das Herz des Dichters. Ihr Kuß am Heidelberger Schloß markiert den Höhepunkt einer sonderbaren Liebesgeschichte - gleich darauf erfährt Sophie, daß Liza den Mietvertrag des Hauses aufgekündigt hat.

Scharf kontrastiert Doermer den Slang der Frankfurter Drogenszene, repräsentiert durch Lizas Sohn Nelson, mit der blumigen Sprache des frühen neunzehnten Jahrhunderts. Der Zukunftslosigkeit Nelsons und der Bedrohung Saddam Husseins stehen die sehnsüchtig-romantischen Bilder der Marianne von Willemer und die traurig-sinnlichen Reflexionen des 66jährigen Goethe kommentarlos und doch pointiert gegenüber. Die von Sophie immer wieder verdrängte Gegenwart verschafft sich in dieser Kontrastierung Gehör. Doermer stellt ihren Text nicht ohne unterschwellige Ironie an das Ende eines weiteren Jahrhunderts, wählt nicht zufällig die absurd anmutende Gegenwart des Golfkrieges als "basso continuo"(98) für ihre Familienauflösung. "Die Tapeten waren genau in jenem Farbton gehalten, der damals Mode war und den man bleu mourant nannte. Vergehendes Blau. 'Fin de siecle, fin de couleur' pflegte Charly zu sagen." Die Erzählerin zelebriert Abschlüsse, aber auch offene, nicht ergriffene Lebenswege, am deutlichsten symbolisiert in den vielen ungelesenen Büchern in Charlys verlassener Bibliothek.

Laura Doermer, Jahrgang 35, wurde in Deutschland mit ihrem Erfahrungsbericht *Moritz mein Sohn* bekannt. *Vergehendes Blau* ist ihre erste literarische Veröffentlichung. Ihr Versuch, das Leben einer Frau im 18. Jahrhundert fiktional nachzuempfinden, erinnert an Christa Wolfs *Kein Ort. Nirgends*. Es gibt auch Parallelen zu Sigrid Damms halb fiktional, halb biographisch gestaltetem Werk *Cornelia Goethe*. Es mag dem Text die bestechende Einheit der Sprache, die Christa Wolfs Text auszeichnet, fehlen. Auch sind die Charaktere Doermers nicht im selben Maße konzentriert gestaltet wie die Sigrid Damms. Dennoch ist Doermers Text in der Anlage raffiniert: Die Träume Sophies, die sich zwar weitgehend an historisch ermittelten Begebenheiten orientieren, bleiben subjektiv. Sophie ist keine Literaturwissenschaftlerin, die einer verschmähten Dichterin nachspürt. Ihr Interesse an Marianne von Willemer ist kein germanistisches, eher ein sehr persönliches. Doch indem Doermer den verschiedensten Zwischentönen der Gegenwart und der Vergangenheit Raum gewährt, appliziert sie das Konzept von Goethes *West-östlichem Divan*. Im Zusammenspiel von Klamauk und Poesie, von Krimi und Trauerfeier ist der postmodernen Situation bekanntlich fiktional beizukommen. Laura Doermer beherrscht die Kunst dieser

Kontraste, und ihre Heldin lebt somit eine postmoderne Version von Entsagung.

University of California Davis *Sabine von Mering*

MANFRED FLÜGGE. *Meine Sehnsucht ist das Leben.* Berlin: Aufbau, 1996. 250 pp. DM 36.00.

Manfred Flügge began his writing career in 1988, after having worked as a lecturer at the *Freie Universität Berlin* for 12 years. To date his work has dealt principally with cultural and political issues in France as well as Franco-German relations. Although it is not expressly stated in his latest documentary novel, it is perhaps this tie to France that first aroused the author's interest in the *Rote Kapelle*. The members of this group resisted Nazi Germany by distributing pamphlets, helping foreigners, and even transmitting classified military information to the Soviet Union. The Gestapo named the group *Rote Kapelle*, and it is still referred to as such today. Although the group had socialist leanings, its members' common tie lay in their opposition to Nazi Germany rather than in traditional political allegiances.

The first of a number of points the author emphasizes in his work is reflected in the subtitle *Eine Geschichte aus dem deutschen Widerstand*. Flügge uses the term *Widerstand* as opposed to *Widerstandsbewegung*. As one of the main characters in the book maintains, there was never a resistance movement in terms of one group, but rather of individuals. Yet the individuals involved in the *Rote Kapelle* demonstrate characteristics which contrast those of the majority of Germans during the Nazi regime. Flügge, through the subtlety of such terms as *Widerstand*, skillfully points out the need for German society to embrace the legacy of a resistance to the Nazi regime.

Flügge demonstrates this need in a number of instances. He

recounts the troubles encountered by family members of political victims of the Nazi regime in attempting to receive official recognition for those executed. He writes of judges and lawyers who had sentenced members of the *Rote Kapelle* to death and yet were still involved in the judicial system of postwar Germany. Flügge even discusses the modern debate over the legitimacy of communist resistance efforts versus those of other groups. The novel's position in support of communist resistance efforts is resoundingly clear.

Despite these and other strong opinions, the author/narrator nonetheless maintains a well-balanced perspective throughout the work. It is refreshing that although he is admittedly on the side of the group members, Flügge is still able to see their faults. Instead of simultaneously demonizing and glorifying the characters, Flügge opts for a straightforward narrative style. Regardless of their political alliances, Flügge portrays the humanity of each character, or their lack thereof.

One can also analyze the work in terms of Flügge's understanding of the term *Geschichte*. Flügge explores Ricarda Huch's postwar work relating to the *Rote Kapelle*. She had intended to write the history of all those involved in resistance in Germany, but the project was cut short by her death. Thus, Flügge's history/story is but one of many that could and should be told - not only about this particular resistance group, but about resistance in Germany. Flügge does concedes, however, that "jedes Erzählen mit geliehenen Stimmen nur ein Umspielen ist" (232).

The notion that this is one story/history points to another central aspect of this documentary novel; namely, the story of Cato Bontje van Beek, a 22 year old woman executed at Plötzensee in Berlin; and Rainer Küchenmeister, who was 16 when first arrested by the Gestapo and became a well-known artist after the war.The novel begins when the two are placed in adjoining cells in the prison formerly situated at the *Alexanderplatz* in Berlin. After his arrest by the Gestapo, Rainer is on a path to self-destruction, refusing to eat and wasting his energy on anger. Cato brings him to his senses. The friendship between the two grows until Rainer is sent to an *SS-Sonderlager*. Unfortunately, they cannot see each other from their cells, and all attempts to get a glance at the other's face fail. Later in life, Rainer explains the lack of faces in his paintings by indicating "es war nicht meine Sache" (231). For the narrator, this is part of Rainer's remem-

brance of Cato. At the end of the first chapter, Cato is tried and sentenced to death, while Rainer is sent to the camp. Rainer's memory of Cato gives him courage and instills in him the desire to preserve his human dignity; they become tools for survival. Ensuing chapters depict Rainer's arrest and family history, as well as the Gestapo's discovery of the group and its activities. The next four chapters deal with Cato's life and her upbringing in the northern German village of Fischerhude, which is in large part the source of her courage and dignity in the face of death. Thereafter, the narrative again turns to Rainer and his life history. In the final chapter, a visitor whose perspective greatly resembles that of the narrator, relates his discussions with Rainer Küchenmeister at the latter's secluded home in Normandy.

The epilogue to *Meine Sehnsucht ist das Leben* is the story of two Soviet agents. These agents helped the Gestapo break Soviet code to save themselves and led the Gestapo to the location of the *Rote Kapelle*. Both men have written memoirs, which, along with the fall of the Berlin wall and the opening of KGB files in Russia, leave historians with much material. Yet, if the task is restricted to sifting through Nazi and Soviet files, the legacy of the *Rote Kapelle* will only be a name assigned by the Gestapo. What is more important, their very story will remain shaped by those who took their lives. Thus, literature must take up the challenge by giving the members of the *Rote Kapelle* a voice and by demonstrating their humanity as the common bond in their resistance to Hitler.

Flügge successfully meets this challenge through his strong narrative. However, except for letters or the markedly literary descriptions of Cato's Fischerhude and Rainer's Normandy, it is difficult to differentiate between actual history and the author's imagination. Yet, the author's respect for those he depicts, as well as his knowledge and objective portrayal, assuage any feelings that the legacy of the group's members has not been given justice. Flügge also includes a register of names in the back of the book. Although it offers the reader assistance, it does have some errors. Nonetheless, *Meine Sehnsucht ist das Leben* indeed fulfills a maxim of Fontane that was dear to Cato "O lerne denken mit dem Herzen, Und lerne fühlen mit dem Geist" (237).

University of Toronto *Claude Desmarais*

HERMANN KANT. *Kormoran*. Berlin: Aufbau, 1994. 270 S. DM 34,00.

Hermann Kants *Kormoran* setzt sich aus drei Kapiteln zusammen. Jedes Kapitel beginnt mit einer Einleitung, in der sich der Autor zu seinem Roman äußert. Er weist darauf hin, daß es sich hier nicht um eine Autobiographie handele, jedoch fallen Gemeinsamkeiten zwischen der Romanfigur und dem Autor auf. So wurden zum Beispiel beide am 14. Juni 1926 geboren.

Der Roman spielt im Jahr 1992, in welchem der Kulturkritiker Paul-Martin Kormoran seinen sechsundsechzigsten Geburtstag feiert. Zwei Jahre zuvor waren ihm an seinem Geburtstag zwei künstliche Herzklappen eingepflanzt worden. Sein "herrliches Alter" sowie das "herrliche Zeitalter" seien zwei gute Gründe, diesen Geburtstag zu feiern (11).

Kant versucht, "die Geschichte vom sechsundsechzigsten Geburtstag des Herrn Kormoran in eine Bühnenfassung zu bringen" (109). Beim Niederschreiben der Geschichte kommt er jedoch zu der Einsicht, daß er kein Dramatiker sei. Also fügt er dem Dialog des Theaterstücks hinzu, was er "den Zuschauern, die nun Leser werden sollten, schuldig war" (110). Außerdem stellt er fest, daß Prosa gegenüber Dramen den Vorteil habe, daß Lesern bei der Rezeption des Werkes ein größerer Freiraum gegeben werde.

An einem sonnigen Tag im Juni finden sich Freunde und Verwandte in Paul und Änne Kormorans Garten zusammen. Die Schicht der Intelligenz dominiert in dieser Geburtstagsgesellschaft. Ein ehemaliger Minister, eine Journalistin, ein Oberstleutnant, ein Pastor und eine Filmemacherin kommen, um Paul zu gratulieren. Bei den Gästen handelt es sich um Bürger der ehemaligen DDR. Sie kritisieren Folgeerscheinungen der Wende: "Von ABM dürfe ihnen niemand sprechen ... von Abwicklung, Verstrickung, Ausgrenzung, alten Ländern, ... Karenztag" (133). Außerdem wird immer wieder von "heute vor 5 Jahren" (46) oder vom "vorletzten und größten Jahr 1987" (47) gesprochen. Eine wehmütige Stimmung verbreitet sich unter den Gästen.

Das Thema "Herz" ist an diesem Tag von Änne zum Tabuthema erklärt worden. Doch zur fortgeschrittenen Stunde

erscheint der Herzchirurg Felix Hassel am Gartentor, und die Diskussion um die künstlichen Herzklappen kann nicht länger verhindert werden. Hassel informiert Kormoran, daß der Hersteller der künstlichen Herzklappen Probleme melde, wonach 14 Prozent aller Herzklappen versagten. Kormoran reagiert mit Wut auf diese Nachricht, schwankt zwischen Lebensmut und Resignation. Er versteckt seinen Gefühlsaufruhr durch gespielte Geschäftigkeit, und auch die Geburtstagsgesellschaft ist nun bemüht, das heikle Thema nicht weiter auszuführen. Als jedoch als letzte Gratulantin die Bestatterin Ruth Regentraut auftritt, ist der Ausgang des Romans vorauszusehen.

Kormoran führt den Leser in das Jahr 1992, das dritte Jahre nach der Wende. Probleme der Zeit wie Konsumverhalten und Erziehungsfragen und gesellschaftliche Veränderungen werden aufgegriffen und diskutiert. Voller Ironie beschreibt Kant, wie Ostdeutsche diesen geschichtlichen Wendepunkt erleben. Die Romanfiguren werden in ihren Weltanschauungen und ihren Verhaltensweisen so typisch und witzig dargestellt, daß sie den Leser an Karikaturen erinnern.

Mit *Kormoran* hat Kant ein zeitkritisches, humorvolles Buch zur Wiedervereinigung Deutschlands geschaffen.

University of Cincinnati *Yvonne Bahlmann*

GERLIND REINSHAGEN. *Am Großen Stern.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996. 282 S. DM 39,80.

Gerlind Reinshagen ist in den 60er und 70er Jahren als Dramatikerin bekannt geworden. *Sonntagskinder* (1976), das in der Nazizeit spielt und auch verfilmt wurde, ist ihr bekanntestes Stück. Seit den 80er Jahren hat Reinshagen viele Erzählungen und Romane, wie beispielsweise *Rovinato oder Die Seele des Geschäfts* (1981) und *Die flüchtige Braut* (1984), geschrieben. Doch noch immer bleibt sie der

Bühne treu: 1993 wurde Reinshagens Stück *Die fremde Tochter* uraufgeführt, und die Autorin arbeitet zur Zeit wieder an einem Theaterstück.

Bei dem Roman *Am Großen Stern* handelt es sich um einen Prosatext, der in dreiundzwanzig Kapiteln die Geschichte zweier Menschen erzählt. Auffällig ist aber, daß sechs Kapitel eingeschobene Dialogabschnitte sind. Insofern erinnert diese Erzähltechnik an das Theater, wo neben der Regieanweisung nur der Dialog auf dem Papier steht. Diese Dialoge finden zwischen verschiedenen Personen der Erzählung statt. Der Erzähler bzw. die Erzählerin treten ganz in den Hintergrund, und außer direkter Rede, die durch Verbindungsstriche angedeutet wird, gibt es keine weiteren Beschreibungen.

Der Roman *Am Großen Stern* spielt in der Zeit nach dem Mauerfall in Berlin. Der Fotograf Falk, ein Mittdreißiger, nimmt ein Waisenkind bei sich auf. Sein Ziel ist es, das Mädchen so zu erziehen, daß es seine kindliche Unbefangenheit nicht verliert. Das genaue Alter der Tochter erfahren wir nicht, aber es ist anzunehmen, daß Bronja zu Beginn der Geschichte etwa zwischen zehn und zwölf und am Ende der Geschichte etwa fünfzehn bis siebzehn Jahre alt ist. Es handelt sich offensichtlich nicht um eine offizielle Adoption, was etwas unwahrscheinlich anmutet. So besucht Bronja beispielsweise eine öffentliche Schule, und es ist kaum vorstellbar, daß ein Kind so ohne weiteres von einem zum nächsten weitergegeben werden kann, ohne daß die Behörden davon erfahren. Ein Freund von Falk hat das Kind aus einem "Lager" geholt, über das er berichten sollte. Um was für ein Lager es sich handelt, wird nicht weiter erklärt. Bronja kommt "von jenseits des Dnjepr," einem Land im Osten (Rußland, Georgien, Ukraine?). Wir erfahren nicht genau woher, denn "Falk hat nicht gehört, aus welcher Stadt. Oder hat er es nicht hören wollen?" (12). Ungewollt wird man an Geschichten von Kinder- und Mädchenhandel erinnert.

Die Erziehungsaufgabe, die Falk sich stellt, ist schwierig. Als ehemaliger Lehramtsstudent kennt er die großen Pädagogen und ihre Vorstellungen. Was er mit seiner angenommenen Tochter macht, ist aber eher ein Einsperren und eine Inbesitznahme, die für jedes Kind zur Folter werden müssen. An einer Stelle vergleicht Falk seine Tochter sogar mit "Parzifal" (134). Während es sich bei seinem Vergleich eher um die Ähnlichkeit der inneren Anlagen handelt, ist auch der äußere

Vergleich angemessen. Falk hält Bronja in nahezu totaler Isolation, in einem "Faradayschen Käfig," wie sein Freund Percy es nennt (82). Anfänglich behauptet Falk noch, daß körperliches Begehren in seiner Beziehung zu Bronja keine Rolle spiele, sondern daß er von dem Scharfsinn und der Freiheit des Kindes fasziniert sei. Später glaubt man aber nicht mehr an eine entsexualisierte Beziehung, sondern erkennt, daß sexuelle Anziehung auf beiden Seiten besteht.

Falk lebt allein im Ostteil der Stadt in einer Bude, die meistens verdreckt ist und stinkt. Seit einiger Zeit hat er eine Freundin in seinem Alter, Karoline, mit der er sich regelmäßig trifft. Falk lehnt es aber ab, eine Mutter für Bronja zu suchen. Nach einiger Zeit kommt es zwischen Falk und den Lehrerinnen in Bronjas Schule zu Meinungsverschiedenheiten. Falk will nicht, daß Bronja am Biologie- und Geographieunterricht teilnimmt, weil dort Videos als Unterrichtsmedien eingesetzt werden. Außerdem darf Bronja nicht beim Sexualkundeunterricht dabei sein, da dies ihre Unschuld verletzen würde. Falks Ziel ist es, sein Kind "hungrig" und "im Dunkel" zu halten (76). Seine Erziehungsmethoden beinhalten auch, daß er den Wandspiegel zu Hause fünfzig Zentimeter höher hängt, so daß Bronja sich selbst nicht darin betrachten kann. Falk will damit vermeiden, daß sie ihre äußere Erscheinung zu wichtig zu nimmt. Das Kind scheint das alles nicht zu stören. Sie vertraut ihrem neuen Vater und hat außerdem eine Freundin gefunden, die ihr Vater jedoch ablehnt. Als Bronjas Schulleistungen nachlassen, bekommt sie vom Vater Hausarrest und muß lernen.

Eines Tages erzählt Falks Freund Percy ihm, daß er Bronja beim Anschaffen gesehen habe. Laut Percy arbeite sie mit ihrer Freundin als Prostituierte am Großen Stern. Percy bemerkt über das Verhalten von "kleinen Nutten," daß es sich vielleicht nur um eine "Entwicklungsphase" handele (176), wie das Ausprobieren von Zigaretten und Alkohol. Falk versucht krampfhaft, seine innere Erschütterung zu verbergen, und nachdem Bronja nach Hause kommt, wird ihr Schritt zur Prostitution von Falk sonderbarerweise nicht wieder erwähnt. Als sie plötzlich ernstlich krank wird, verweigert ihr Vater ihre Einweisung ins Krankenhaus. Sie erholt sich wieder, zieht aber dann eines Nachts zu Percy. Falk findet ihre Nachricht am nächsten Morgen und eilt mit ihren zurückgelassenen Sachen zu Percys Wohnung, um dort auf das wehrlose Kind einzuschlagen und ihm die

Kleidung vom Leib zu reißen.

Als Willi, Bronjas gleichaltriger Freund und Bewunderer, sich vom Dach ihres Hauses stürzt und im Rollstuhl weiterleben muß, kündigt sich das böse Ende schon an. Bronja kommt eines Abends zu Falk zurück, und sie verbringen die Nacht gemeinsam. Daß es letztendlich zum Geschlechtsverkehr zwischen den beiden kommt, wird angedeutet. Als Falk am nächsten Morgen in blutdurchtränkten Laken aufwacht, erzählt Bronja ihm, daß sie von Percy schwanger war und eine Abtreibung hatte. Sie wolle aber kein Kind von Percy, sondern von ihm, von Falk! Trotz der Warnung der Ärzte vor Nachblutungen sei sie nicht im Krankenhaus geblieben. Auf Falks Bitte, daß sie seine Tochter bleiben solle und sein Beteuern, daß er keine sexuelle Beziehung zu ihr wolle, da sie doch eigentlich fast blutsverwandt seien, verläßt Bronja das Haus. Falk kann sie nicht finden und wartet auf sie am Großen Stern. Dort bekommt er noch am selben Abend von Bronjas Freundin Roswitha einen Zettel mit der Anschrift des Krankenhauses, in das sie gehen wollte. Als er dort ankommt, ist es schon zu spät. Bronja hatte zuviel Blut verloren und liegt zwischen den anderen Leichen im Keller des Krankenhauses.

Ähnlich wie auch in Reinshagens Stück *Die fremde Tochter* wird in *Am Großen Stern* der Generationskonflikt und der Ausstieg der Jugendlichen aus der Gesellschaft problematisiert. Die männliche Perspektive, aus der die Autorin die Geschichte erzählt, wirkt überzeugend. Falks Projekt, die Unbefangenheit des Kindes bis ins Erwachsenenalter zu erhalten, stößt aber nach einigem Einlesen in die Geschichte auf abstoßende Gefühle und auf Unverständnis. Wie kann man ein Kind so behandeln? Hier handelt es sich nicht um ein interessantes pädagogisches Experiment, sondern um das gewissenlose Ausnutzen eines schwachen Kindes, das sich nicht wehren kann. Reinshagen beschreibt dies sehr anschaulich in den Abschnitten, in denen Bronja den Menschen mit Erstaunen begegnet, die ihre Beziehung zum Vater kritisieren. Dem Kind ist die fatale Entwicklung dieses Projekts überhaupt nicht bewußt. Die Folgen, die das Gefangenhalten mit sich bringt, zerstören die Tochter psychologisch und physisch.

Reinshagen hat ein wichtiges Thema behandelt. Das Bild des alleinerziehenden (Adoptiv-)Vaters ist in dieser Geschichte allerdings sehr negativ dargestellt. Inzest und Vergewaltigung in der klassisch-

bürgerlichen Familie und bei alleinerziehenden Eltern kommen genauso häufig vor, wenn es sich um die eigenen Kinder handelt. Hier wird ein Mädchen von der Gesellschaft und ihrem neuen Vater zu einer Frau gemacht, noch bevor sie die Reife dafür entwickelt hat. Im kritischen Moment wird sie dann allein gelassen. Wieder einmal wird das dominante Verhältnis zwischen Vater und Tochter literarisch thematisiert, doch man fragt sich: "Wo sind die Mütter?" Abermals ist eine Figur, die für Ausgleich sorgen könnte, nicht anwesend, und dementsprechend endet die Geschichte mit dem Tod eines weiteren der unzähligen weiblichen Opfer.

University of Cincinnati *Britta Kallin*

PATRICK ROTH. *Corpus Christi*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996. 180 pp. DM 34.00.

Upon the disappearance of Christ's body from the grave, rumors start to spread regarding the whereabouts of the corpse. In accordance with the biblical source, the disciple Thomas doubts the reports about Christ's resurrection and demands physical proof. Rather than searching for verification, from the outset Thomas appears more interested in finding counter-evidence to refute the word that Christ has risen from the dead. Instead, Thomas follows an official report according to which a young woman, bearing the name Tirza, has been found in Christ's otherwise empty grave. The Romans have taken her to their barracks for interrogation. They suspect that Tirza, with the help of others, has stolen the corpse and is now hiding it.

Thomas awaits Tirza's release to question her himself. After three days of waiting in the cold in front of the Roman barracks, he collapses with a fever. The subsequent telling of Thomas's encounter with Tirza, which amounts to the larger part of the story, later proves

to be merely the result of a feverish dream. During the envisioned dialogue with Tirza, Thomas learns more about both her and himself.

In constructing the novel, Patrick Roth employs a technique familiar from his earlier writings, most notably his first novel, the so-called "Christusnovelle" *Riverside* (1991). He borrows selected passages from the Bible and fills in the gaps with his own additions. In *Corpus Christi*, the two main sources are the Song of Solomon and John's Gospel. In the former the bridegroom compares the beauty of the bride to the city of Tirsah (Song Sol. 6:3). The Tirza of the novel comes to Jerusalem as a bride, but she is killed, and her body is violated before her marriage can take place. Jesus resuscitates her in her grave in a scene which bears close resemblance to the later description of Christ's own resuscitation. Having been raised from the dead, Tirza follows Jesus to be finally reunited with him in his grave and to witness, if not to occasion, his resurrection.

Roth appropriates a second passage from the Song of Solomon in which the bride, wandering through the city in search of her groom, is beaten by the guards of the town (Song Sol. 5:7). This sequence finds its parallel in the novel in the torture Tirza has to endure while being questioned by the Romans.

From John's Gospel, the well-known passage in which Thomas expresses his doubts about Jesus's resurrection serves as the point of departure for the entire novel (John 20:24-25). What seems to have inspired Roth even more is the sobriquet "the twin" with which John twice qualifies the disciple Thomas (John 20:24 & 21:2). The name "Thomas" is based on the Aramaic word for "twin," while the Greek word for twin is "Didymos." This is precisely how the narrator introduces himself: "Judas Thomas, den die Griechen Didymos rufen" (11).

Roth's disciple Thomas was led to believe by his family that his twin brother had died in their mother's womb strangled by the umbilical cord. At the end of the novel, Thomas discovers the truth about his brother's death. Tirza prepares him for the final revelation by telling him the story about Samuel, the old temple warder.

The warder has two sons. One of them was a foundling he discovered in the temple. The warder adopted the abandoned child, named him Boas, and raised him as if he were his own. One night he dreams that he should sacrifice Boas in a burnt offering. When he tells his sons about his dream, they decide to offer themselves in order

both to save the temple and to restore the people's faith in God. Boas is killed, nails are driven through his hands and feet, and his skin is cut according to the wounds that scar Christ's body. Then Boas's corpse is taken out of town by the brother Jakin. Later it is discovered by a Roman patrol and returned to the city.

According to a different version of the story, the plot to recover a false corpse and to return it to the city as the genuine body of Christ was concocted with the Romans. The improbable collaboration, apparently inspired by Mark 11-15, but significantly altered, has its benefits for all parties involved; the Romans will finally have the physical evidence to prove that Jesus did not rise from the dead, while the Jews will have successfully protected their temple, and the Christians will be safe from further persecution with the investigation now likely to come to an end.

This unexpected merging of interests alludes to one of the novel's dominant themes: the notion of close relatedness between assumed opposites. As his name indicates, Roth's Thomas embodies this idea of identity between the self and the other. He bears the name of his supposedly dead brother who was to be called Judas. The disciple Judas Thomas is never without the Other; doubleness is the very condition under which he has lived all his life.

The allusion to a possible identity of opposites is taken further in the novel's version of the Last Supper (Mark 14:20): instead of Judas Iscariot, the novel suggests that it could as well have been Judas Thomas who dips his hands simultaneously into the bowl with Jesus.

Tirza offers Thomas the key to unlock the truth about the divine. She tells him that one night, shortly before she was murdered, she overheard a conversation between two voices. One of the voices belonged to Jesus, the other to her future assassin. Two aspects are worth mentioning here. First, her murderer referred to her assassination as a completed event as if it had already taken place. Second, as she realizes later, there never were two voices. At the heart of Tirza's teaching lies her claim that our human perception is limited for two reasons: first, we tend to subordinate our experiences to time, and second, we seek to explain our experiences by making clear distinctions. In keeping with a postmodern tradition, Tirza rejects this common practice and replaces it with her principal cognition: "Gegensätzlichkeit[en sind] verbunden auf ein engstes" (70).

Because we cannot comprehend things and events directly, that is, how they really are, Tirza suggests that we need to look at things "semi-directly." The image she uses here is that of "almost" seeing. Tirza insists that the truth is already known or familiar to us without our being consciously aware of it. She gives the example of a familiar face. If we see the back of the head of someone we know, we immediately add what is missing to complete the picture. The truth of how things really are is known to us, just like the face of someone familiar. To get to the truth, we need to allow ourselves to see as we would when we see only parts of a familiar face. With regard to Thomas, this means that even without having witnessed the apparition of Christ, he should know about its truthfulness. The answers lie within him, Tirza claims, and his searching for physical evidence outside only distracts him and blurs his vision.

The novel ends with Thomas leaping into the crowd from the burning stake where he has just faced his dead twin brother for the first time. In an act of mystical awakening, Thomas discards all previous doubts and proclaims his return to Christ who, after all, is the embodiment of unity. The final allusion to the identity of Father, Son, and Holy Spirit is extended by a complex equation. In assuming the role of Christ in the burnt sacrifice, Boas becomes indistinguishable from Jesus. Through his twin brother, Thomas's own identity conflates with that of Christ. At the same time, the common dichotomization of life and death in mutually exclusive opposites is rescinded.

Structurally, the novel borrows from Platonic dialogues where the philosopher's function (taken on by Tirza), rather than revealing some universal truth, is to guide the interlocutor (Thomas) in his struggle to comprehend. Consequently, Tirza never replies to the questions Thomas asks. Instead she raises different questions and tells stories which bear the characteristics of biblical images and similes. In the end, Roth does not offer answers, but restates spiritual questions and hints at a mystical resolution everyone has to find for him/herself. The disciple Thomas owes his final revelation to the novel's only female character. In this innovative biblical story, therefore it is Tirza, not Jesus, who is presented as the true source of redemption.

University of North Carolina, Chapel Hill *Christoph Prang*