

4_	VON DEN RÄNDERN	97_
Editorial	DER STÄDTE	wespenest theater_
8_	34_	Erwin Riess
Abdulrazak Gurnah	Lothar Baier	Anmerkungen zum Echten in der Kunst.
Verortung des Schreibens	Von Stadt zu Stadt.	<i>Über drei Minuten von Schlingensiefel</i>
14_	<i>Eindrücke eines umgezogenen Zeitgenossen</i>	«Bambiland»- Inszenierung im Burgtheater
Franz Schuh	38_	99_
Renaissance des Erzählens?	Robert Rotrifer	Stellungnahme von EXIT-Deutschland
20_	red brick onion.	100_
Karl Riha	<i>London, die ewige Vorstadt</i>	wespenest film_
Gedichte/Prosa	42_	Henri Kaminski
22_	Naresh Fernandes	Braveheart Jesus: Über einige aufklärerische
Gennadi Ajgi	Bombay Story	Aspekte von Mel Gibsons Passionsspiel
Silvias Welt	47_	wespenest buch_
24_	Suketu Mehta	102_
Mathias Jeschke	Bombay Story	Fatima Naqvi
Kindheit. Verpuppung. Zehn tapfere Jahre	51_	Jeffrey Eugenides: Middlesex
27_	Phaswane Mpe	103_
Walter Thümler	Gott kiffi nicht	Sabine Merten
Gedicht	55_	Vera Zubareva: Traktat über Engel
29_	Fotos von Cedric Nunn : Johannesburg	104_
Semier Insayif	62_	Wolfgang Schlott
eröffnungsmaulrede eines	Naresh Fernandes	Alexander Nitzberg (Hg.): Selbstmörder-
halboffenen lippenpaares	Flight Club	Zirkus / Sprechende Stimmen
	67_	106_
	Mexico City	Klaus Kastberger
	Jyoti Mistry im Gespräch mit Alberto Aura	Ludwig Hohl: Aus der Tiefsee / Alles ist Werk
	70_	107_
	Jan Koneffke	Florian Huber
	Die Stadt, die es nicht gibt: Bukarest	W.G. Sebald: Campo Santo
	74_	108_
	Florian Schattauer	Martin A. Hainz
	Von Randstädten und Stadträndern.	Franzobel: Luna Park
	<i>Ein Nachwort</i>	109_
	78_	Christoph Winder
	Erich Klein	Christian Reder, Simonetta Ferfaglia (Hg.):
	Unsichtbare Denkmäler	Transfer Projekt Damaskus
	Porträt Gustav Ernst	111_
	83_	Autoren, Anmerkungen, Impressum
	Klaus Kastberger	
	Der Autor in der Familie.	
	<i>Gustav Ernst zum 60sten</i>	
	90_	
	Wolfgang Straub	
	Die Wahrheit ist ordinär.	
	<i>Gustav Ernst als Theaterautor</i>	
	Foto: Kollektiv Retina/R. Öhner	
	94_	
	Friedrich Geyrhofer	
	Kein Kant für Kantianer	

fliehend, heiratet Desdemona an Bord der «Giulia» ihren Bruder Lefty. Begünstigt durch die Anonymität der Schiffsgesellschaft (die einen Vorgesmack auf die Anonymität der amerikanischen Großstadt gibt), verwandeln sie sich in ein verliebtes Ehepaar. Als sie in Ellis Island ankommen, kann Desdemona der Freiheitsstatue noch einen hoffnungsvollen Blick zuwerfen. Angesichts der Zukunft von Calliope ist ihr Kommentar besonders ironisch: «Wenigstens ist es eine Frau [...] Vielleicht bringen sich die Leute hier ja nicht jeden Tag gegenseitig um.» (114) Trotz äußerlich erfolgreicher Verwandlung von Schwester in Ehefrau wird sie zunehmend von Schuldbewusstsein geplagt, und ihre Angst vor einer ausgleichenden Gerechtigkeit scheint in den Missgeschicken der Familie Bestätigung zu finden.

In *The Virgin Suicides* können wir auch einen Schlüssel zu der anderen Schwäche des späteren Romans entdecken, denn die Einwanderer- und Gender-Studies-Erzählstränge werden in *Middlesex* nicht wirklich miteinander verknüpft. Auf drei Seiten erscheint Desdemonas Vorgängerin, die Großmutter eines griechisch-amerikanischen Jungen namens Demo Karifilis. Großmutter Karifilis lebt in einem Keller, umgeben von den Reliquien der verlassenen Heimat – Plastiklaube, Seidenraupen in Holzschachteln. Wie Desdemona ist sie vor den siegreichen Türken nach Amerika geflohen; die schmerzhaften Erinnerungen an die Tötung ihrer Familienmitglieder hat sie dorthin mitgenommen. Frau Karifilis zieht sich aus dem bürgerlichen Leben zurück, um sich der Trauer um die Vergangenheit hinzugeben. Da sie selbst dem Tod nur knapp entronnen ist, interessiert sie sich kaum für die Schicksalsschläge *en miniature* in ihrer Umgebung. Demos Großmutter kann in den kleinen Tiefen des amerikani-

schen Alltagslebens – den Autounfällen, den Weihnachtsbaumbränden, dem Tod geliebter Haustiere – keine Tragödien sehen. Die Erzähler meinen lakonisch: «[S]he didn't see the drama.» (173) Erst der kollektive Selbstmord der Lisbon-Schwestern zieht die Aufmerksamkeit der alten Frau auf sich. Die Mädchen und Frau Karifilis verbindet ein Wissen um das Leiden an und in der Welt. Dieser eine Satz über die nicht vorhandene Dramatik im suburbanen Michigan erklärt auch das grundsätzliche Problem mit *Middlesex*. Denn der Autor sucht nach einer Entsprechung zwischen der fehlgeschlagenen *Megalä Idea*, der Vision eines vereinten Griechenland, und Calliopes Leben innerhalb der amerikanischen Historie. Er forciert Parallelen zwischen dem apokalyptischen Feuer im untergehenden Smyrna und dem wegen Rassenunruhen brennenden Detroit. Den Erfahrungen der Einwanderer – Eugenides' Schilderung der menschlichen Grausamkeit und Blutrünstigkeit in Kleinasien ist grandios – haftet etwas Inkommensurables an. Die sexuellen Wirrnisse einer seltenen Genmutation können an die traumatischen historischen Ereignisse nicht heranreichen.

Nach Marx tritt Geschichte das erste Mal als Tragödie auf den Plan, das zweite Mal als Farce. In *Middlesex* wirkt diese Wiederholung als Kunstgriff: Denn durch vordergründige Farce gelangen gewisse historische Vergleiche. Das amerikanische Zeitgeschehen, das wie ein Versatzstück in den Werdegang Calliopes hineinragt, wirkt gerade dort besonders überzeugend, wo die Ungleichheit der gegenübergestellten Gegebenheiten unterstrichen wird. Hier wäre zum Beispiel die Passage zu nennen, an der die Vorliebe des republikanischen Vaters für neue Cadillacs mit den soziopolitischen Transformationen der amerikanischen Gesell-

schaft wie auch Calliopes kontrastiert wird: «Während der nächsten sieben Jahre kaufte Milton fast jedes Jahr einen neuen [Cadillac], was es mir ermöglicht, mein Leben zu den Stilmerkmalen seiner Cadillac-Generationen in eine Beziehung zu bringen. Als die Heckflossen verschwanden, war ich neun, als die elektrischen Antennen kamen, elf. Auch mein Gefühlsleben entspricht den Designs. In den Sechzigern, als die Cadillacs geradezu futuristisch selbstsicher waren, war auch ich selbstbewusst und nach vorn orientiert. In den Siebzigern, als das Benzin knapp war, brachte der Hersteller jedoch den unglückseligen Seville auf dem [sic] Markt – einen Wagen, der aussah, als wäre ihm hinten einer reingefahren –, und auch ich empfand mich missgestaltet. Nennen Sie mir ein Jahr, und ich sage Ihnen, was für ein Auto wir hatten. 1970: den colafarbenen Eldorado. 1971: die rote DeVille Limousine. 1972: den goldenen Fleetwood [...]» (354)

Wie seine Tochter will also auch der konservative Vater Miltiades – amerikanisch verkürzt «Milton» genannt – die Wandlung. Somit steht Ovid neben Homer bei den Stephanides Pate. Keinem bleibt die ursprüngliche Gestalt erhalten. *Middlesex* kombiniert das an die *Metamorphosen* erinnernde, amerikanische Selbstverständnis mit einer homerischen, altgriechischen Ergebenheit in die Unvorhersehbarkeit und Unbestimmbarkeit historischer Ereignisse. Eugenides kleidet somit das allgemeine Schema der Einwanderungsgeschichte in das Gewand einer spezifischen Kultur und ergänzt das *ready-to-wear* durch eine individuelle, traditionsreiche Note. Dass einem dabei das Lachen nicht immer im Hals stecken bleibt, ist sein großes Verdienst.

Sabine Merten

Vera Zubareva: **Traktat über Engel.** Zeichnungen von Ernst Neizvestny. Gedichte Russisch-Deutsch.

Deutsch von Kirstin Breitenfellner. Mit einem Traktat von Horst-Jürgen Gerigk. Zürich: Pano Verlag 2003.

Vera Zubarevas *Traktat über Engel* erscheint auf den ersten Blick als eine kritische Abrechnung mit allen positiven Klischees über Engel. Erst auf den zweiten Blick wird klar, dass es sich bei diesem Traktat auch um einen eigenwilligen Schöpfungsmythos der Autorin handelt, der überraschende Antworten auf die Frage nach dem Urprinzip des Lebens bereithält.

Engel spielen in diesem Traktat zwar eine zentrale, aber negative Rolle. Ihre Funktion als himmlische Wesen, die göttliche Prinzipien wei-

tertragen, wird revidiert; vielmehr werden sie mit Vögeln, ja Fliegen assoziiert: «Ein Engel kann niemals Gott werden, / dazu reichen keine Engeltalente. / Aber um seine Stellung nicht zu gefährden, Schuf Gott sich als Mittler Gefieder-Mutanten. / Der Engel hat fast so viele Ambitionen / (Das zeigt die Geschichte des Gottesreiches klar) / Wie sein Verwandter, der Vogel, nie in Regionen / Fliegt, die höher sind, als vorgesehen war.» (15) Engel werden als seelenlos bezeichnet, gar als Roboter – «Handlanger» – Gottes («ein Fluggerät

mit einer denkenden Zelle» [21]), die blindwütig seinen Willen vollstrecken. Im Grunde wird den Engeln misstrauisch begegnet – einer ist wie der andere, sie sind ersetzbar und damit auch im Einzelnen wertlos: «Engel punkten mit ihrer Identität: / Vergäße sich der Engel zu irgendeiner Zeit, / So stünde aufgrund seiner blassen Personalität / Sofort ein Kollege ihn zu ersetzen bereit. / Verborgen ist das Leben, das die Engel führen, / will man sie mit den Menschen vergleichen.» (39) Das Sein der Engel wird hier durchwegs

als ein leeres Nichts, als wesenlos, negativ, quasi als ein Defizit von Eigenschaften beschrieben. Damit stehen sie im Widerspruch zu dem Schöpfungsgeschehen, wie es von Zubareva entworfen wird: Dieses Schöpfungsgeschehen ist an sich fortschrittsorientiert und dabei voller Antipoden, die es zu überwinden gilt; es erhält seine Dynamik durch die Pole Chaos und Ordnung, Monotonie und Vielförmigkeit. Ruhe und Statik darf es nicht geben, denn dies wäre gleichbedeutend mit dem Stillstand des Gesamtsystems.

Auf vielfältige Weise schraubt sich auch der Text Zubarevas dynamisch fort: Hierbei werden Gegensatzpaare aufgebaut, die das poetische sowie das spirituelle Gerüst tragen: Zunächst wird die Opposition zwischen Mensch (Adam) und Engel entwickelt, um dann jene zwischen Adam und Eva einzuführen – denn erst mit der Erscheinung Evas wird der Gegensatz Gott (Schöpfer als Subjekt und Geschöpf als Objekt) in etwas Drittem aufgehoben – und die Schöpfung damit vollendet.

Dieser Schöpfungsmythos Zubarevas beinhaltet eine Weltansicht des Fortschritts, in dem das Fehlerpotenzial des Menschlichen, das in dessen Vielgestaltigkeit liegt, allemal mehr Entwicklungsmöglichkeiten birgt als die makellose Sterilität des Engels. Paradoxerweise soll dann gerade die Erschaffung des fehlerhaften Menschen den fehlgelaufenen Schöpfungsprozess, der sich in Gestalt der Engels als evolutionäre Sackgasse erwiesen hat, wieder gutmachen, wenn nicht gar umkehren: «Die Erschaffung des Menschen lässt sich so begreifen, / Daß es Gott auf Vielförmigkeit ankam, / Davon gibt der Garten Eden Zeugnis, / Der das zeitgenössische Eurasien einnahm. / Den Schöpfer bedrückte die englische Identität, / Und er beschloß, manches zu gestalten auf neue Weise.» (43)

Aber auch Adam erweist sich als Enttäuschung: Als ein Mensch aus Lehm ist er lediglich darauf programmiert, die ihm von Gott aufgetragenen Arbeiten ordnungsgemäß auszuführen und birgt daher wenig Entwicklungspotenzial. Allein der Fehler Evas, in der christlichen Religionsgeschichte seit jeher verteufelt, erweist sich hier als Stein des Anstoßes im wahrsten Sinne des Wortes – als Anstoß zu einer gegliederten Menschheitsentwicklung, zu einer differenzierten Intellektualität, die die Freiheit der Wahl zwischen Gut und Böse erkennt, nutzt und weiterentwickelt hin zu einem System, das durchlässig für Neues ist – denn nur ein Systembruch birgt Zubarevas Ansatz nach kreatives Potenzial: «Zwar hat die Geschichte Evas Tat oft bekrittelt, / Aber die war von Ihm, vom Alten, / Ein Eben- und Abbild des Herrn und Gott. / Das Interesse ist demnach ein Zeichen, / Des Göttlichen, über das Blut pflanzt es sich fort.» (55) Eva ist aus anderem Stoff gemacht als Adam. Ihr fehlt Adams Ergebenheit; damit stellt sie das fehlende Gegengewicht dar, um die statische Monotonie aus dem System zu vertreiben. Es ist paradoxerweise also gerade der Fehler im System, der dieses überlebensfähig macht. Eva ist die «Krone der Schöpfung» insofern, als sie absolut notwendig für das intellektuelle und emotionale Überleben der Gattung Mensch ist.

Zubarevas philosophisches Konzept der indeterministischen, sich ständig weiterentwickelnden Systeme wird zu einem Deutungsmodell von Religion, Mythos und Poetik gleichermaßen. Hier ist der Autor genauso Schöpfer (nicht Beherrscher!) seines Textes wie Gott der Schöpfer (und nicht Beherrscher!) der Welt ist; Text und Welt sind dabei aber keine hermetischen Systeme

– denn sind sie erst einmal erschaffen, entwickeln sie ihr interessantes Eigenleben.

Zubareva imitiert mit ihrem Traktat zwar einen Schöpfungsmythos, es fehlt allerdings die Anschaulichkeit mythischer bzw. biblischer Sprache. Vielmehr ist das Traktat in einem halbwissenschaftlichen, abstrakten Stil gehalten, der in der russischen Literatur Tradition hat – man denke an die pseudowissenschaftlichen Traktate der russischen Absurden, Charms, Vedenskij oder auch an jene Lipavskijs. In der Sowjetliteratur wiederum werden biblische Texte pseudo-wissenschaftlich parodiert in atheistischer Intention.

Der wissenschaftliche sprachliche Duktus dieses Traktats – vor dem Hintergrund entsprechender literarischer Traditionen – wird dabei ironisch gebrochen durch lakonische und umgangssprachliche Ausdrücke einerseits und durch den Reim andererseits. So spielt also der Systembruch auch auf der sprachlichen Ebene eine Rolle als ein poetisches Verfahren und verleiht dem Text dadurch eine gewisse Komik. Leider sind Ironie und Komik des Reimes im Deutschen in dieser Form kaum nachzumachen, so dass man durchaus auch eine interlineare Übersetzung hätte erwägen können.

Vera Zubareva emigrierte 1989 aus Odessa in die USA; sie gehört zu den interessanteren zeitgenössischen Stimmen der russischsprachigen Lyrik. Die Übersetzung des Traktates ins Deutsche kann als ein Glücksfall bezeichnet werden. Nicht zuletzt besticht diese Ausgabe durch ihre anregende Gestaltung – die Zeichnungen des Künstlers Ernst Neizvestny arbeiten gerade das Komische des Textes heraus und sind daher eine sehr sinnvolle Ergänzung.

Wolfgang Schlott

Selbstmörder-Zirkus. *Russische Gedichte der Moderne.*

Herausgegeben und übersetzt von Alexander Nitzberg. Leipzig: Reclam 2003.

Der Dämon des Suizids habe die russische Lyrik im 20. Jahrhundert befallen, mehr noch: Die russische Moderne könne man als eine «Generation der Selbstmörder» bezeichnen. Seine provokante Behauptung belegt Herausgeber und Nachdichter Alexander Nitzberg mit einem Zitat des russischen Exildichters Nikolaj Ozup, der seine Dichterkollegen vor allem nach der Oktoberrevolution 1917 einem fatalen Schicksal ausgesetzt sah. Die Dichter seien ihren eigenen Kräften überlassen worden und nicht mehr dem Kraftstrom der

Klassik ausgesetzt gewesen. Doch die Ursachen für den Freitod vieler in dieser Anthologie versammelter Lyriker beiderlei Geschlechts wie auch die zahlreichen Todesmotive in den mehr als neunzig Gedichten sind vielmehr in Tiefenschichten der russischen Kulturgeschichte angesiedelt. Nitzberg nennt einige Fakten, die die geballte Selbstzerstörung vor allem russischer Dichter belegen. Sie wurden zum Schicksalsträger einer Nation, die sich von Dichtern inspirieren ließ; sie wurden bereits im «goldenen Zeitalter» von Puschkina

und Lermontow zu mythischen Gestalten, und sie arbeiteten noch zu Lebzeiten an ihrem eigenen Mythos. Sie stilisierten sich, benutzten fantastische Pseudonyme und erschufen ihren eigenen Kult. Es war deshalb nicht eine Ausdrucksform der ironischen Selbstüberhöhung, wenn Majakowski, Brjussow oder Jessenin häufig die Ich-Form in Verbindung mit ihren Namen benutzten, um ihre stilisierten Botschaften an ihre Landsleute zu verkünden. Ihre mythische Selbstüberhöhung führte, so Nitzberg, zu wachsendem