

## Noch einmal Sascha Anderson

Sascha Anderson, der generell als umtriebige Katalysatorfigur und vielseitiger „Gesamtkünstler“ <sup>1</sup>[Andersons im Text erwähnte Bände werden mit den folgenden Siglen abgekürzt: *Jeder Satellit hat einen Killersatelliten*. Berlin 1982 = S; *totenreklame. eine reise*. Berlin 1983 = T; „Die Erotik / der Geier“. In: *Waldmaschine*. Berlin 1984 = W; *brunnen, randvoll*. Berlin 1988 = BR; *Jewish Jetset*. Berlin 1991 = J] (von der Malerei beeinflusster Dichter, Textschreiber, Sänger, Hersteller von Lyrik-Grafik-Mappen, Mitherausgeber von Zeitschriften) der „Prenzlauer-Berg-connection“ <sup>2</sup>[Adolf Endler: Anlässlich der Anthologie *Sprache & Antwort*. Eine Rundfunksendung (vollständige Fassung), in: *ariadnefabrik* 4 (1988), S. 21] galt, schildert im dritten Prosastück des Bandes *brunnen, randvoll* eine Episode aus seiner Gefängniserfahrung, die aufhorchen läßt. Der Ich-Sprecher sieht sich einem Spitzel gegenüber, der Ekel in ihm auslöst, „angst vor einer berührung mit ihm“ (BR, S. 43). Kaum enttarnt, wird dieser Spitzel von seinen Zellengenossen gemeinschaftlich gerichtet und getötet. Mitte Oktober 1991 wurde Anderson selbst als rühriger Mitarbeiter der Stasi (IM) enttarnt und dem Gericht einer sprachlosen Öffentlichkeit ausgesetzt. Scheckbetrug, Gefängnisaufenthalt und darauf folgende Erpressung durch die Stasi führten unter den Decknamen „Menzer/Müller/Peters“ zu einem Doppelleben, das selbst nach Andersons Ausreise in den Westen im Jahre 1986 noch fortwährte. Enthüllungen über die Stasimittäterschaft von u.a. Rainer Schedlinski, Andreas Sinakowski, Martin Morgner und Frank Goyke folgten. Die Glaubwürdigkeit einer ganzen Kulturszene, die den Ruf subversiver Rebellion genossen hatte, wurde in Frage gestellt. Ausgelöst wurde die Kontroverse von Wolf Biermann, der in seiner mit Invektiven gespickten *Büchner-Preisrede* Andersons Verstrickungen mit der Stasi enthüllte. Kurze Zeit später, in seiner *Mörrike-Preisrede*, weitete Biermann seine Attacke dann auf die gesamte Kulturszene des Prenzlauer Bergs aus, deren Aktionen er als perfide Simulation der Stasi, als „Stasizüchtung“ <sup>3</sup>[„Pegasus an der Stasi-Leine“, in: *Der Spiegel* vom 18. November 1991] bezeichnete. Dieses Pauschalurteil, das der Stasi sowohl ein hohes ästhetisches Niveau als auch ein grenzenloses Machtmonopol attestiert, hat sich bei aller konspirativen Unterwanderung der „Szene“ als unhaltbar erwiesen. Der Gedanke der „Stasischöpfung“ würde ebenfalls ein völliges Ignorieren der spezifischen Nöte dieser letzten in die DDR „hineingeborenen“ Autorengeneration bedeuten, die sich in ihrem komplexen Gespaltensein in ästhetische und politische Orientierungen in einem Punkt durchaus einig war: „Nullbock auf DDR“. <sup>4</sup>[Wolfgang Müller: „Die Kunst der (simulierten ?) Rebellion. Zur Lyrik des Prenzlauer Bergs“, in: *GDR Bulletin* 18 (fall 1992), Heft 2, S. 21–26, hier S. 22] Die stilisiert vorgetragene apolitische Pose der vorrangig sprachexperimentell ausgerichteten jungen Wilden, die die Macht verlassen wollten, indem sie sich der Sprache und Thematik der Macht verweigerten, war eine Demonstration der Nichtzugehörigkeit, die zum Politikum wurde. Die „Verweigerung der Politik“ bzw. „Politik der Verweigerung“ <sup>5</sup>[Anneli Hartmann: „Schreiben in der Tradition der Avantgarde: Neue Lyrik in der DDR“, in: Christine Cosentino, Wolfgang Ertl und Gerd Labrousse (Hg.): *DDR-Lyrik im Kontext*, Amsterdam, 1988, (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 26.) S. 1–37, hier S. 7] lenkte zwangsläufig den Blick der Stasi auf die Aussteiger. Daß es der Stasi gelungen war, drohende Schatten zu werfen und die Bewegung partiell zu unterwandern, ist in den Medien eingehend dokumentiert worden. Aus eben dieser

Dokumentation und Diskussion ergab es sich allerdings ebenfalls, daß die Stasi das avantgardistische Chaos der „Prenzlauer-Berg-connection“ nicht steuerte: Der Höhepunkt in der Kontroverse über eine „Stasizüchtung“ scheint somit überschritten zu sein.

Nach wie vor von Interesse in der Literaturdebatte ist jedoch das Nachdenken über den Verrat der Kunst oder die Kunst des Verrats. Zum strittigen Thema einer „Ästhetik des Verrats“ im Falle Andersons und anderer Künstler mit Stasivergangenheit äußerten sich u.a. Volker Braun, Lutz Rathenow, Bert Papenfuß-Gorek, Jan Faktor oder der Leipziger Autor Kurt Drawert, der einerseits behauptet, daß moralische Schuld den literarischen Wert von Dichtung beschädige, andererseits jedoch zugesteht, daß solche „beschädigte“ Dichtung „gültig und unredlich zugleich sein kann.“<sup>6</sup>[Kurt Drawert: „Es gibt keine Entschuldigung“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 11./12. Januar 1992] Zugespitzt spiegelt sich diese Polemik in der provozierenden Frage eines Rezensenten:

*Was kann eine Lyrik wert sein, die unter dem Judaszeichen, unter der repressiven Toleranz der Staatssicherheit aufs Papier kam?*<sup>7</sup>[Thomas Assheuer: „Den Versen den Verrat verraten. Den Spitzel und Lyriker Sascha Anderson beim Wort seiner Gedichte genommen“, in: *Frankfurter Rundschau* vom 23.1.1992]

Bestand wird letztlich das literarische Werk allein haben, sollte es denn den Test der Zeit überdauern. Trotzdem wird eine Neubetrachtung der Andersonschen Werke, d.h. eine Ausweitung des Interpretationsrahmens sich behutsam auch *ad personam* am spezifisch Biographischen des Autors orientieren müssen, eine Methode, die der in der „Szene“ proklamierten Theorie von der Referenzlosigkeit der Literatur, der poststrukturalistischen Sprechhaltung eines zerfallenden polyphonen Ich zuwiderläuft. Aber man wird sich vorsichtig fragen müssen, ob im Prozeß der fortschreitenden hermetisierenden Ich-Dissoziation in den Andersonschen Werken die biographischen Erfahrungen des Autors tatsächlich so völlig verwischt sind, wie bisher angenommen wurde. Verbirgt sich hinter der hochartifizialen Sprechweise, die für viele seiner Texte charakteristisch ist, nun doch ein kommunikativer Gestus, sogar ein Bekenntnis“? „Das Herz / auf der Zunge ein phlegmatischer Richter / analysiert den Henker meiner Sprache“, heißt es in Andersons erstem Lyrikband *Jeder Satellit hat einen Killersatelliten* (1982, S. 38), und rund zehn Jahre später erscheint in dem aus festen Diskursen scheinbar völlig ausgetretenen Band *Jewish Jetset* (1991) wiederum ein Statement, das wie eine kryptisch interpretatorische Lesehilfe wirkt:

[...] *UND DIE SPRACHE HING MIR / AUS DEM HALS, / NICHT ALS ETWAS, ALS ETUI, ALS VERSTECK, ALS WIE* / einzelbildeinstellungen (J, S. 44; meine Kursivierung).

Von der neutralen Position des Auslands, außerhalb einer mit Affekten aufgeladenen Atmosphäre sei in der vorliegenden Arbeit der Versuch unternommen, Andersons Literatur noch einmal zu beleuchten, ohne bereits etablierte Lesarten außer Kraft zu setzen. Heiner Müller, der sich mittlerweile ebenfalls zu Stasikontakten hat bekennen müssen, wartet in seinem *Rotwelsch* mit einem bekannten Axiom auf: „Die Metapher [ist] klüger als der Autor“,<sup>8</sup>[Heiner Müller: *Rotwelsch*, Berlin, 1982, S. 141] und in diesem suggestiven Sinne sei in der sammelnden poetischen Kamera Sascha Andersons der Blick auf „einzelbildeinstellungen“ gerichtet. Diese

können als ein Schlüssel dienen, die in den Texten verborgenen schizoiden Strukturen zu erschließen. Damit sei über die in der Presse häufig erwähnte Deutung der Hermetisierung von Andersons Lyrik als Klartext von Spitzelliteratur hinausgegriffen. <sup>9</sup>[U.a. Thomas Assheuer: „Den Versen den Verrat verraten“. A.a.O.; Carl Corino: „Vom Leichengift der Stasi“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 6.12.1991; Hajo Steinert: „Die Szene und die Stasi. Muß man die literarischen Texte der Dichter vom Prenzlauer Berg jetzt anders lesen?“, in: *Die Zeit* vom 6.12.1991] Der Interpretationsversuch fußt vielmehr auf der umfassenderen Prämisse, daß der „Fall Anderson“ eine extreme Form „un/kontrollierter Schizophrenie“ in der realsozialistischen Literatur darstellt, daß es sich hier um eine dem System generell inhärente Doppelzüngigkeit handelt, die ihren destruktiven Impetus aus einer um sich greifenden „Staatsunsicherheit“ <sup>10</sup>[Volker Braun: „Die Wahrheit steht nicht in den Akten“, in: *taz* vom 14.11.1991] empfing. Sprechen in und Leben mit der „doppelten Landessprache.“ <sup>11</sup>[Sarah Kirsch: „An Rylejew“. In: *Erdreich*, Stuttgart, 1982, S. 36] – wie Sarah Kirsch es 1982 nannte – findet sich im Verhalten Andersons auf die amoralischste Spitze getrieben: im Kontext DDR-spezifischer schizoider Strukturen gleichermaßen „monströs... und von monströser Banalität“ <sup>12</sup>[Volker Braun: „Monströse Banalität“, in: *Die Zeit* vom 29.11.1991] An dieser Stelle empfiehlt sich ein kurzer Rückblick auf sein Schaffen.

Eingebunden – historisch wie auch immer locker – sah man den Dichter in einer Form von Avantgarde, die den wahren Surrealismus in der politischen Realität der Gegenwart sah, in der „surrealisierte[n] bewegungsform dieser gesellschaft“ (T, S. 83–84). Anderson setzte letztere ins Bild, indem er in Anlehnung an Gustav René Hocke <sup>13</sup>[Gustav René Hocke: *Manierismus in der Literatur, Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, Hamburg, 1959] auf die gespreizten Formen des Manierismus zurückgriff und seinen eigenen dunklen, Disharmonie und Zerfall suggerierenden Metaphorismus entwickelte. „Wir leben in einem Land, das von Surrealisten beherrscht wird“ <sup>14</sup>[Frank-Wolf Matthies: „Auf der Suche nach Herrn Naumann (Manifest)“, in: *Für Patricia im Winter. Gedichte*, Reinbek 1981, S. 15 und S. 17], resümierte Frank-Wolf Matthies im Jahre 1981, und in diesem Sinne steht die Andersonsche schizoide Spaltung sowohl unter dem Bogen von Amoralität als auch von einer sonderbaren Form von Konsequenz. Das, was sich aus der Vielschichtigkeit dunkler Bilder als die dunkle Seite des Pakts mit der Macht extrapolieren läßt, hatte Anderson 1986 in einem Interview wie folgt formuliert:

*Ich bin deformiert worden. Ich wußte, daß ich ein manieristisches Bild der surrealistischen DDR bin.* <sup>15</sup>[Gespräch mit Sascha Anderson, in: *Deutsche Bücher* 17 (1987), Heft 2, S. 3–21, hier S. 8]

Andersons fünfzehnjährige Spitzeltätigkeit erscheint somit wie eine pervertierte Praktizierung des surrealistischen Dada-Theorems von der Absage an die „Kontrolle der Moral und der Logik“ <sup>16</sup>[Tristan Tzara: „Dada-Manifest“, in: Richard Huelsenbeck (Hg.): *Dada. Eine literarische Dokumentation*, Reinbek, 1964, S. 53] Für Freunde oder ehemalige Freunde aus Künstlerkreisen ist er vor dem Hintergrund des postmodernen Verlustes der Wahrheitskategorie „ein hochmoderner Mensch“ <sup>17</sup>[Iris Radisch: „Die Krankheit Lüge. Die Stasi als sicherer Ort: Sascha Anderson und die Staatssicherheit“, in: *Die Zeit* vom 31.1.1992] oder – wie Jan Faktor es faßt – ein Mensch, der „die Glaubwürdigkeit eines vom Staat dotierten Anarchisten“ <sup>18</sup>[Jan Faktor: „Das Polster um uns war künstlich“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 5.1.1993]

hat.

Anderson hat sich im Laufe der Jahre einer Vielfalt poetischer Formen und Konstruktionsweisen bedient, vorrangig jedoch im Band *Jeder Satellit hat einen Killersatelliten* (1982), der ein Nebeneinander oder Miteinander der von Anneli Hartmann herausgearbeiteten Sprechweisen von „Verständigungstexten und Sprachexperimenten“<sup>19</sup>[Anneli Hartmann: „Der Generationswechsel – ein ästhetischer Wechsel? Schreibweisen und Traditionsbezüge in der jüngsten DDR-Lyrik“, in: Paul Gerhard Klussmann und Heinrich Mohr (Hg.): *Literatur und bildende Kunst*, Bonn, 1985, (Jahrbuch zur Literatur in der DDR 4.) S. 109–134] aufweist. In den Bänden *totenreklame* (1983), *Waldmaschine* (1984), *brunnen, randvoll* (1988) und *Jewish Jetset* (1991) gerät sein Ausdrucksgestus dann zunehmend in den Sog einer hermetisierenden Bildlichkeit, die vordergründig aus der Reflexion extremer Existenzweisen gespeist ist. Themen wie Gefängnis, Tod, Schizophrenie, Entwurzelung und Ichlosigkeit dominieren. Verzahnt sind diese mit der zentralen Metapher des Zersplitterns, die selbst zum Thema bzw. zur Methode wird. Wortzersplitterungen und Enjambements lassen den Eindruck entgleitender Wirklichkeit entstehen, legitimieren den umfassenden Begriff „Kaleidoskopgedicht“<sup>20</sup>[Christine Cosentino: „ich habe ausser meiner sprache keine / mittel meine sprache zu verlassen‘: Überlegungen zur Lyrik Sascha Andersons“, in: *DDR-Lyrik im Kontext*. A.a.O. S. 195–221, hier S. 206]. Daneben stehen Sonette, Konzetti, Elegien, „eNDe“-Politsprachparodien und lyrisch eingefärbte Prosa. Diese Zersplitterung oder Spaltung sah man in der Forschung vorwiegend auf der Folie des Dualismus von Macht und Ohnmacht, Zeitungswahrheit und Literaturwahrheit, Vereinzeln und Gemeinsamkeit und – last but not least – eines fundamentalen Erkenntnisrelativismus, der sich als Rücknahme des lyrischen Ich konstituiert:

*Dann werden die dinge zeichen, und sie als das zu sehen, was sie sind, ist unmöglich. die errichteten denkmale werden spiegel, der weitere weg, schritte im labyrinth. die scherben spalten deine erscheinung und werfen deine abbilder in den sammelnden raum* (T, S. 53).

Die Demontage des Ich als Erkenntnisinstanz manifestierte sich in der „Szene“ generell als Skepsis sowohl dem Erfahrenen als auch einem umschließenden Konzept oder gültigen Diskurs gegenüber. Schier endlose Befragungen der Ich-Instanz durchdringen die Lyrik der ansonsten wenig homogenen „Prenzlauer-Berg-connection“: von Andersons „Und so spalt’ ich mich, ihr Lieben / und bin immerfort der Eine / ich weiss dass die selben wiederkehren / nur um andere zu sein“ (S, S. 15) über Bert Papenfuß-Goreks „wer ist wer“<sup>21</sup>[Bert Papenfuß-Gorek: „schalt an, hör nicht hin“, in: *vorwärts im zorn &sw*. Berlin und Weimar, 1990, S. 98] zu Tohm di Roes’ „ICHs APOKALYPTUS“<sup>22</sup>[Tohm di Roes: „ICHs APOKALYPTUS. eine autobiographische Weltgeschichte“, in: Elke Erb und Sascha Anderson.(Hg.): *Berührung ist nur eine Randerscheinung*, Köln, 1985, S. 209–219].

Sieht man Andersons Texte getrennt von seiner Biographie, so sind die oben gemachten Ausführungen nach wie vor gültig. Sie werden auch dann noch gültig sein, wenn die „Affäre Anderson“ verblaßt oder vergessen ist. Sieht man die poststrukturalistische Brechung des Ich in viele Stimmen jedoch im Kontext der Ereignisse vom Oktober und November 1991, so stößt man auf die in den Medien und der Forschung auf gestellte These von der ästhetischen Chiffrierung als Tarnung eines Spitzels (siehe Anm. 9). Tatsächlich könnte man ganze Gedichtpassagen in Andersons Lyrik im Sinne von Selbstdarstellungen lesen. Betrachtet man das Bildmaterial und

die Häufigkeit spezifischer Bildelemente allerdings näher, so läßt sich in der Vielschichtigkeit der Bedeutungen ein eher diffuser Unschärfbereich von „spezieller Schizophrenie“ erspüren, deren „helle und dunkle Seiten“ ineinandergreifen „wie der Haken in die Öse“ <sup>23</sup>[Sabine Brandt: „Die geheime Verführung“, in: *Deutschland Archiv* 2 (1992), S. 115–118, hier S. 116]. Der Pakt mit der Macht schließt Ohnmacht oder ein Ignorieren der Macht nicht aus. Häufige, oft im Lächerlichen angesiedelte Stasireferenzen in den Gedichten des Dichters spiegeln einen unauflösbaren Widerspruch, den Anderson innerhalb der „Kunst[-,Szene‘] (simulierter?)

Rebellion“ <sup>24</sup>[Wolfgang Müller: „Die Kunst der (simulierten?) Rebellion. Zur Lyrik des Prenzlauer Bergs“, A.a.O. S. 21–26] geradezu lebte: Angst vor und/oder lauthals vorgetragenes Sich-Distanzieren von der Stasi.

Ein durchgehendes Stilprinzip in Andersons Werken ist das Spiel mit dem Bild und „der Leere zwischen den Bildern, in der er [der Autor] sich bewegen kann [...]. Leser und Autor nehmen an der Leere gleichermaßen teil“ <sup>25</sup>[Ulf Christian Hasenfelder: „Kwehrdeutsch‘: Die dritte Literatur in der DDR“. In: *NDL* 39 (1991), Heft 1, S. 82–99, hier S. 92]. Der Begriff „Bild“ taucht in verschiedenen abstrakten oder sprachreflektierenden Kontexten der einzelnen Bände auf.

Daneben stehen jedoch Verweise auf Bilder, in die sich das Biographische eingeschrieben zu haben scheint: „fingierte metaphor“ (S, S. 51), „metapher[n] [...] die ich verrate“ (S, S. 32) oder „spionage-ohr, das ist das bild“ (T, S. 99). Metaphern oder Bilder, von denen es in der Forschung heißt, daß sie sich bei Anderson inflationär häufen und als „Chiffren ein fast undecodierbares Eigenleben“ <sup>26</sup>[Gerrit-Jan Berendse: „Sascha Anderson“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (edition text + kritik) 1990, S. 2]

führen, bedürfen einer Neubetrachtung. Tauchen sie im Gesamtschaffen Andersons häufig auf, so liegt im Aspekt der Wiederholung bereits eine unbewußt/bewußte Kommunikation. In Andersons Bildarsenal gibt es Bilder, die in seinen frühen Texten im Vordergrund stehen, sich dann jedoch verflüchtigen. Kälte/Schnee, Fluß, Meer, Bäume, Wald, Wasser und Wolken fungieren auf der Folie von Elias Canettis *Masse und Macht* als Massensymbole „eines noch beherrschten Zustandes“. <sup>27</sup>[Elias Canetti: *Masse und Macht*, Frankfurt/M., 1980, S. 92]

Daneben stehen jedoch Bilder, die im Laufe der Jahre kontinuierlich auftauchen, Bilder, die in irgendeiner Form Doppelungen, Dualismen oder Brüche suggerieren. Sicherlich erscheint darin u.a. das moderne Symptom der Spaltung und „Orientierungslosigkeit in der multimedialen Wirklichkeitszurichtung“ <sup>28</sup>[Peter Peters: „Der Satellit – ein inoffizieller Mitarbeiter? Über den Streit um Sascha Anderson und den Umgang mit Literatur“, in: *NDL* 40 (1992), Heft 2, S. 163–169, hier S. 165] eingefangen, nicht zuletzt aber auch der Gedanke einer schizophrenen Bewußtseinshaltung. Erwähnt seien hier u.a. Spiegel, Schatten, Kreuz/kreuzen, Grenzen, Spagat, Schmetterlinge, Hälften, Mauer, Gleise, Augen, Flügel, Kopien, Risse, Hermaphrodit oder „siamesische Sätze“. Es fragt sich in diesem spezifischen Kontext auch, ob das häufige Einmontieren des Versatzstückes „Goethe“, das man bisher als Zeichen der Verweigerung („klassik = ordnung, würde, macht. manierismus = zerfall“ [T, S. 83]) zu interpretieren gewöhnt war, nicht ebenfalls assoziativ auf jene schizoiden Züge von Doppelmoral verweist, die ein Kritiker im Rahmen der „Anderson“-Debatte am Beispiel Goethes sichtbar machte: Goethe, Dichterkönig und Fürstenknecht, der die Trennung von Talent und Charakter in der deutschen Literatur hoffähig gemacht habe, Goethe („Zwei Seelen wohnen, ach [...]“), der im Gespaltensein ganz er selbst war, ständig auf der Suche und fliehend, ein Mann ohne Eigenschaften.

<sup>29</sup>[Benjamin Korn: „Bald Schwein, bald Schmetterling, oder: Die Moral der Kunst ist die Moral“,

in: *Die Zeit* vom 27.12.1991] Die in oben erwähntem Bildmaterial gespeicherte Suggestion der Spaltung und des lyrischen Sprechers als Protokollanten dieser Spaltung blendet in Andersons wiederholte Schizophreniebekenntnisse ein: „man hat es gelernt, mit der Schizophrenie produktiv umzugehen [...]. ich [bin] ein ziemlich gespaltener mensch“. <sup>30</sup>[„jeder, der spricht, stirbt: passagen eines gespraches mit sascha anderson“, in: Egmont Hesse (Hg.): *Sprache & Antwort: Stimmen und Texte einer anderen Literatur in der DDR*, Frankfurt/M., 1988, S. 56f.; ebenfalls: Iris Radisch: „Das ist nicht so einfach: Ein ZEIT-Gespräch mit Sascha Anderson“, in: *Die Zeit* vom 8.11.1991]

Kritiker, die sich vorrangig an der Biographie orientieren, finden letzteren Aspekt eingefangen in einer Vielfalt von Bildern oder Versatzstücken, die über die oben erwähnte modernistische Dualismus-Suggestion hinausweisen und für sich selbst sprechen. Es handelt sich um spezifisches Wortmaterial, in dem man die Fingerabdrücke einer konspirativen Tätigkeit zu erkennen glaubt. Dieses findet sich – meist abrupt eingeblendet – in allen Andersonschen Werken, in *Jeder Satellit...* und *totenreklame* häufiger, in *Waldmaschine*, *brunnen*, *randvoll* und *Jewish Jetset* verstreuter, inmitten kryptischer Bilder. Um Mißverständnissen vorzubeugen: man kann dem Kritiker Peter Peters nur zustimmen, wenn er vor einer eindimensionalen Auflösung des Verschlüsselten warnt, da diese sich „in der bloßen Geste des Enttarnens“ <sup>31</sup>[Peter Peters: „Der Satellit – ein inoffizieller Mitarbeiter? Über den Streit um Sascha Anderson und den Umgang mit Literatur“, A.a.O. S. 164] erschöpfe. Trotzdem ist die aktuelle Komponente in der Vieldimensionalität der Texte vorhanden und muß berücksichtigt werden. Es bedarf keiner großen Dechiffrierkünste, wenn von einer „konspirative[n] unterredung“ (S, S. 17) gesprochen wird, von der Produktion „des deu / tschen terrors in einem der verö / ffentlichen tagebücher vom band“ (S, S. 31) oder vom „alibi [sein] für den orgasmus eines komputers / der Staatssicherheit“ (S, S. 34). Häufige Ortsangaben – „zeugen wird es nicht geben [...] ich habe angst“ (S, S. 14) – erscheinen plötzlich auch in eben diesem anderen aktuellen Licht, etwa wenn von „gelegenhitsstunden an der weis / sen parkuhr“ (S, S. 14) die Rede ist. Cafés, Bahnhöfe, Zugabteile, Hotels werden oft erwähnt; ebenso Namen (Müller, Schulze, Schmidt, Watzmann), die wie Decknamen wirken:

*Ich bin mary westmacott  
& verlor die angst  
meinen körper mit deiner hand  
zu berühren & den roman bis zum blutigen  
ende im drahtverhau  
zu treiben was auch bitte sehr  
nur eine metaphor ist die ich verrate* (S, S. 32).

Der Kritiker, der die aktuelle Lesart verfolgt und nach „konspirativem“ Wortmaterial sucht, wird in der Tat fündig. Ganze Kataloge lassen sich zusammenstellen. Nur andeutungsweise seien folgende Versatzstücke erwähnt: schwarze Limousine, undurchsichtiges Spiel, unterschreiben, geschwiegene Sprache, Beweis, Zeugen, Masken, Spuren sichern, Tarnung, verraten oder kurze Statements wie „man spricht nicht davon“ (BR, S. 36) und „ich nenne / keine namen“ (S, S. 38). Die Metapher der Marionette, jene von „oben“ gelenkte Gliederpuppe, wird erwähnt, und das in erstaunlich decouvrierend anmutender Funktion:

*herr C? jener aus kleists betrachtungen über das marionettentheater, der die fäden in der hand hält. wenn der will, wird er mich hochziehen. und irgend etwas außer mir existentes zieht mich hoch. ich wehre mich nicht, denn ich weiss: das warten ist ein wort derer, die ein bekenntnis, wozu auch immer, nötig haben (T, S. 113).*

Klopft man die Andersonschen Texte dann auf solche Bekenntnisse ab, so glaubt man sie erkennen zu können, häufig verzahnt mit Metaphern, die Doppelungen suggerieren:

*der preis des geldes, hermaphroditisches fallbild  
die hälften halbierendes spiel.  
als wähle der tod sich  
aus jedem hyänischen wurf eine hündische maske (BR, S. 87)*

Manchmal sind es – wie auch immer verschlüsselt – ganze Gedichte, die einen Kollaborationskontext evozieren. Allein drei befinden sich in dem Band *brunnen, randvoll*, einem Ineinander von fünf Prosatexten und fünf Gedichtzyklen, die Andersons Gefängniserfahrung und den inneren Veränderungen nachspüren, die er in dieser Zeit erfuhr. Dieser Band enthält in einem Schlüsseltext, „ich will sagen wie es ist“ (BR, S. 29), den Verweis auf die „maskierte katastrophe“ (BR, S. 29), d.h. jene Problembündelung von „Knast-Katastrophe, Kollaboration, Entfremdung“, die – laut These von Thomas Assheuer – „den Versen den Verrat [verrät]“ und somit „zur Signatur des Lebens“ wird.<sup>32</sup>[Assheuer: „Den Versen den Verrat verraten“. A.a.O.] In den Gedichten „und die form des ohrs“ (BR, S. 75), „mondfinsternis“ (BR, S. 36f.) und „waltrauds leichen“ (BR, S. 93) lassen sich trotz hermetischen Dunkels Verhörsituationen und ein Abschwören der Verantwortung erspüren:

*ich höre nicht was du sagst  
ich schreibe nicht was ich höre  
ich lege mein notizbuch auf den tisch  
ich war es nicht (BR, S. 93)*

Letzterer Text blendet in das von Michael Braun ausführlich analysierte Gedicht „Rechnungen“ aus *Jewish Jetset* (J, S. 6) ein, in dem sich das lyrische Ich – laut Braun „unschwer als Double des Autors zu identifizieren“<sup>33</sup>[Michael Braun: „Ende eines Mythos?“ in: *Der Tagesspiegel* vom 13.11.1991] – rechenschaftspflichtig mit einer anonymen Instanz konfrontiert sieht, von der es sich ruckartig in einen hermetischen Bereich der Ästhetik zurückzieht:

*im anfang war die stunde auf dem stuhl, dem leeren,  
rotberührten beins. der rest war sitzen, darauf  
hoffen, glaube an und fraß, in mich hinein. was ich auch  
berührte  
schliefe ein. als der stuhl zerbrach, und sie mich fragten,  
ob ich den finger auf den knoten legen könnte, als sie  
mich zum zeugen in eigener sache aufriefen, alle dinge*

*schlafen. löwenthal, du weißt, was ich mein'.*

*KONZENTRIERE DICH AUF DIE FARBEN. DAS IST IHR WUNDER  
PUNKT. NICHT, WAS IHRE ZEICHNUNGEN SAGEN, IHRE FARBEN  
VERRATEN DEN GRUND.*

Hinzuzufügen wäre hier, daß der Bezug auf Nicolaus Löwenthal, den das lyrische Ich anruft, nicht ausschließlich einen ästhetischen Konsens signalisiert – wie Braun meint. Der tote Freund ist nicht nur Partner in einem imaginären Dialog über Kunst, sondern auch eine Art Leidensgefährte, der – so kann man in einem der Knasttexte in *brunnen, randvoll* nachlesen – „von der zerstörungskraft der außenwelt“ (BR, S. 69) wußte.

Ob verhüllt in einer „sprache die man nicht verstehen kann“ bzw. soll (T, S. 43) oder im Gewand konspirativen Wortmaterials, die oben erwähnten Destillate oder Gedichtpassagen lassen sich auch als biographiebefrachtete Selbstdarstellungen lesen, in denen sich der Ich-Sprecher seiner Spaltung bewußt zu sein scheint und sie reflektierend umkreist. Der Sarkasmus, der dem Prosaporträt über den rührig umtriebigen bzw. getriebenen „wolfgang müller, schriftsteller, ddr“ innezuwohnen scheint, öffnet im Nachhinein der Ereignisse auch die durchaus aktuelle, nichtfiktionale Dimension bekenntnishafter Selbstanalyse:

*er jedoch, wolfgang müller, nutze eigene kanäle. gerade eben käme er von einer unterredung mit... und sei auf dem wege zu..., der sein sommerhaus in der nähe von... habe, läßt die schlösser seines labyrinths schnappen, verspricht, bald wieder mal zu gast zu sein, und verschwindet im geäst seiner organisierten spaltungen (T, S. 60; meine Kursivierung).*

Es ist offen, ob der „Prenzlauer-Berg“ Dichter Andreas Koziol an mehr als nur umtriebige Geschäftigkeit dachte, als er Sascha Anderson in seinem *Bestiarium Literaricum* wie folgt parodierte:

*Eine schon orphisch zu nennende Dunkelheit seiner Abkunft erschwert die Beobachtung seines zielstrebigem Treibens beträchtlich.* <sup>34</sup>[Andreas Koziol: „Der S.anderson“, in: *Bestiarium Literaricum*. Berlin, 1991, S. 12]

Erscheint in den obigen Beispielen die biographische Einzelstimme aus dem Chor von vielen Stimmen herauslösbar, sich in „organisierter Spaltung„ präsentierend, so bleibt es in anderen Texten bei der Unklarheit, in der sich die Dualismen verwischen oder auflösen. Anderson hat sich in Interviews nicht konsequent zum Thema der „produktiven Schizophrenie“ geäußert, er hat diese Spaltung auch wieder relativiert bzw. aufgehoben. Für die Kunst, so versichert er, gilt neben der „produktiven Schizophrenie“ völlig konträr auch das Konzept einer Ganzheit:

*Durch Brechungen und das Zerreißen von Worten ist mir bewußt geworden, daß das Wort gerade nicht zerreißen ist. Ich habe das Wort zerrissen und ein hermetisches Textgebilde in dieser Rechteckform hergestellt, um zu zeigen, daß alles zusammengehört. Es ist alles eins.*

<sup>35</sup>[Gespräch mit Sascha Anderson. A.a.O. S. 6]



Mit diesem Statement, das sich auf die frühe Phase des Textzersplittersns bezieht, wartete Anderson im Jahre 1987 auf. Liegt darin ein unbewußter Hinweis darauf, daß die Aufspaltung „in Schriftsteller hie, Spitzel dort... [,] einen ästhetisch-wertfrei agierenden Mr. Jekyll und einen schurkisch-wölfischen Mr. Hyde“<sup>36</sup>[Carl Corino: „Absolution vor der Beichte?“, in: *Die Welt* vom 2.1.1992] nicht funktioniert? Anderson hat wiederholt die Gestaltung eines künstlerischen „Zwischenraumes“ erwähnt, Hinweise, in denen sich suggestiv ebenfalls die Signatur seiner Biographie zu spiegeln scheint:

*Es gibt für mich das Wort Perversion nur im Verhältnis zwischen Kunst und Leben. Der Zwischenraum, der in bestimmten Situationen entsteht, ist für mich ein perverser Zwischenraum, in den ich Begriffe wie Manierismus und Dekadenz fügen kann.*<sup>37</sup>[Gespräch mit Sascha Anderson. A.a.O. S. 8]

In der Tat findet sich in den poetischen Kontexten Sascha Andersons ein zwielfichtiger Bereich von Widersprüchlichkeit, dessen „vielsagende“ Bildlichkeit dem Leser die Möglichkeit gibt, die „Leerstellen zwischen den Bildern“ neu zu füllen. In diesem Sinne stehen Sprechlagen kontrollierter und unkontrollierter Schizophrenie nebeneinander oder blenden ineinander ein: die buchstäbliche Ich-Spaltung – „ic / h / wollte / mich erinnern“<sup>38</sup>[Sascha Anderson: „kavarna november“, in: *Berührung ist nur eine Randerscheinung*, S. 96] –, die man in vielen Ich-Meldungen zu erkennen glaubt, wechselt mit einem weniger greifbaren, verunschärfenden Ausdrucksgestus, der vom Erlebnis des Bündnisses mit der Macht und der Ohnmacht gleichermaßen getragen zu sein scheint. So deutet sich z.B. in der Einsetzung des Et-Zeichens „&“ zwischen den Buchstaben „a“ und „b“ ein solches verstrickendes Ineinandergreifen an: „vorgeladen werden a&b sagen“ (S, S. 17). Als Egmont Hesse in einem Interview von 1985 einen inhaltlichen und formalen Zugang zu Andersons Bildern suchte und ahnungslos die Frage stellte: „verhüllen die bilder, um etwas sichtbar zu machen, das bis dahin unbekannt war?“, wartete Anderson mit einer verblüffend prophetischen Antwort auf:

*mit den meisten bildern ist es ähnlich einem haus, das zum potentiellen gebäude für deutsche märchen wird, die am ende gut ausgehen, weil das haus immer noch dasselbe ist. „es war einmal... und wenn sie nicht gestorben sind“, aber dazwischen [meine Kursivierung] unendlich viele leichen; und das ist der horror des deutschen märchens: die leichen verändern die geschichte überhaupt nicht; und das ist ein märchen.*<sup>39</sup>[„jeder, der spricht, stirbt: passagen eines gesprächs mit sascha anderson“. A.a.O. S. 63]

Als poetisierte Grauzone, die nicht selten im Zeichen der Farbmethapher „grau“ steht, könnte man diesen Ausdrucksbereich bezeichnen, der es bei der Unklarheit beläßt, wann und wo das Bewußtsein eingeschaltet ist und wo es aussetzt.

Diese Grauzonengedichte mit ihrer breiten Thematik von Spaltung, Angst, Kälte, Wurzel- und Orientierungslosigkeit lassen sich kaum *ad personam* allein interpretieren; sie spiegeln vielmehr ein generationsgebundenes Anliegen der „Hineingeborenen“, die sich der dem System inhärenten Schizophrenie sehr wohl bewußt waren und sie zu einem Zentralthema ihrer Werke machten. Ob dem DDR-Staatsbürger bewußt oder unbewußt, in der realsozialistischen

Gesellschaft war ihm die Schizophrenie zur zweiten Natur geworden, war sie allgemeingültige Überlebensstrategie. Dazu ein amerikanischer Kritiker:

*Survival strategies were schizophrenic: private reservations and public pronouncements; critical rationality and prudent accomodation; utopian insight and intentional blindness. Indeed, talent in the GDR could be measured in direct relation to the distance between the terms of contradiction that an individual could abide... and express.* <sup>40</sup>[Marc Silberman: „Whose Revolution Was It? Stalinism and the Stasi in the Former GDR“, in: *GDR Bulletin* 18 (spring 1992), Heft 1, S. 21–24, hier S. 24]

Das staatlicherseits eingesetzte Mittel, die von schizoiden Strukturen durchdrungene Gesellschaft zusammenzukitten, war die Angst. Die von einer Rezensentin geäußerte Meinung, die Stasi sei „ein Ort“ gewesen, „an dem sich der Nebel im Kopf lichtete, und die Angst aufhörte, weil man an ihrer Quelle war“, <sup>41</sup>[Iris Radisch: „Die Krankheit Lüge“. A.a.O.] läßt sich im Falle Andersons kaum aufrecht erhalten, denn seine Texte sind durch die Jahre hindurch durchschossen von dem Begriff „Angst“. Hier sei auf die einfühlsame Stellungnahme Günter Kunerts verwiesen, der Andersons „psychopathologischen Zustand“ aus einer „Angstfülle“ – physischer und psychischer Art – erklärt. In der von einer unüberschaubaren Vielzahl von Verordnungen gesteuerten realsozialistischen Gesellschaft wurde jeder zum potentiellen Kriminellen. Kunert folgert:

*Da kein gesichertes Rechtsbewußtsein staatlicherseits kenntlich war, sondern nur die Willkür der Macht spürbar, verringerte sich infolgedessen das allgemeine Unrechtsbewußtsein... Die Grenze zwischen Recht und Unrecht wurde hemmungslos verwischt, und das führte zwangsläufig zur Indolenz, zumindest zu einer Unschärfe zwischen Moral und Amoral: In diesem Unschärfbereich ist Sascha Anderson aufgewachsen, in dieser Grauzone hat er gelebt und sich entsprechend verhalten.* <sup>42</sup>[Günter Kunert: „Zur Staatssicherheit. Poesie und Verbrechen / Eine Stellungnahme“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 6.11.1991]

Das entschuldigt nichts, erklärt aber einiges. Der mit Andersons Biographie vertraute Leser wird sich mit den Andersonschen Texten im Zeichen einer doppelten Schizophrenie auseinandersetzen müssen: mit der dem System inhärenten generellen und der Andersons Doppelleben entspringenden persönlich-spezifischen. Daß diese doppelte Spaltung des mit der Macht paktierenden Individuums auch zu einer bewußt-unbewußt gesteuerten Bedeutungsvielfalt der poetischen Aussage führt – einem So oder So bzw. einem So im So – liegt in der Logik der Dinge. Welche der verschiedenen Substrukturen setzt zum Beispiel in der folgenden „eNDe VI“-Politparodie – „Genossin butzmann / sagt / gestern / abend war bei uns / der klassenfeind zu gast“ (S, S. 6) – den Ton? Handelt es sich um ein nun schon historisches Dokument über verfestigte Ideologiediskurse im Kommentarstil des *Neuen Deutschland*, oder ist der kurze Text vielmehr Zeugnis einer Amoralität, die sich als Zynismus niederschlägt? Ist er Bekenntnis eines getretenen, aufgeblasenen, unverfrorenen Ich, das sich jenseits von Gut und Böse glaubt, oder ist er gar Bestandsaufnahme eines schuldigen Ich? Und last but not least: handelt es sich um eine pervertierte Praktizierung der in der „Prenzlauer-Berg-connection“ populären Baudrillardischen Theorie, daß es keinen aufklärerischen Diskurs mehr

gebe, der Wahrheit enthält, kein verantwortliches Ich, nur radikale Indifferenz? Kaum aufschlüsselbar und außerhalb autobiographischer Selbsterklärungen scheint die Aussage immer dann zu sein, wenn das Ich in viele Stimmen zerfällt, die von völlig verschiedenen Standpunkten hörbar werden. Ein solches Stimmenensemble bietet der Text „Die Erotik / der Geier“ aus *Waldmaschine*, in dem über hundert Stimmen, zumeist von Soldaten, vernehmbar sind. Die Soldaten kommen aus der Schlacht, sie identifizieren sich mit dem Gewesenen, sie sterben („jeder, der spricht, stirbt“; W, ohne Seitenzahl). Der Akt des „Sprechen[s] selbst wird ein Bild des Sterbens bzw. des Nicht-sterben-wollens“. <sup>43</sup>[Gespräch mit Sascha Anderson. A.a.O. S. 17] Nun ist der Text ausgewiesenermaßen ein Knasttext, den der Autor „nur aus der Situation des Gefängnisses heraus [hat] schreiben können. Dieses absolut In-sich-Fallen, bis man sich auflöst in seine eigene Negativform. Das hat mit dem Gefängnis in der DDR zu tun“. <sup>44</sup>[Ebd. S. 12] Auch in diesem Gewirr von Stimmen, dem Zusammenprall verschiedenster Konzeptionen über Kriegsschuld und Tod, glaubt man Zwischentöne zu hören, glaubt man nun doch für winzige Momente das sorgfältig Verborgene, die biographische Signatur, erkennen zu können. In dem mit Doppelungsmetaphern durchdrungenen Text meldet sich in einem Vorspann ein anonymes Sprecher, dem vor sich selbst graut:

*innen  
im hohlen  
versiegelten  
leib  
der schlaf  
... black & white un  
d vernunft  
die ich atme  
vergessen  
oben und unten  
sind zwei  
dazwisch  
en ein golem (Abschnitt „III“ in: „Die Erotik / der Geier“, W, ohne Seitenzahl).*

Ähnliches läßt sich aus einer Fülle zersplitterter Wahrnehmungen und Ich-Informationen den abschließenden Worten einer weiblichen Stimme entnehmen:

*ich bin der zwitter aus dem beischlaf  
der systeme  
und ich bin selbstverständlich das  
drama  
zwischen schwarzen herzen und roten  
handschuhn („epilog“, W, ohne Seitenzahl).*

Will man in diesem vieldeutigen „anonymen“ Drama die persönliche Erlebniskulisse moralischer Konflikte herausdestillieren, so findet man in den wie nebenbei hingeworfenen Worten des 77. Soldaten eine decouvrierend und Stasi-bürokratisch wirkende Wortmeldung:

*du bist in ihrer Akte einer, der sich  
erfolgreich nach hinten wehrt (W, ohne Seitenzahl).*

Erscheint das Ich als Erkenntnisinstanz aufgehoben, so sind klar nachvollziehbare Sinngefüge nicht mehr gegeben. In den Fragmenten irrealer Bildkonstellationen läßt sich bei aller Vieldeutigkeit trotzdem aber suggestiv die innere Beteiligung des Autors erspüren. erinnert man sich an die Maxime über die Metapher, die klüger ist als ihr Autor, so findet man in deren Matrix eine Fülle widersprüchlicher Emotionen deponiert, häufig auch Hinweise auf Tränen, Schmerz oder Wunden. Es bedarf keiner großen Dechiffrierakrobatik, dem folgenden Text Starre und ein Gefühl von Schuld zu entnehmen:

*die testamente versiegeln  
mit der geschwiegenen sprache  
eines morgens*

*aussterben der rechtsanwälte  
zeit vergeht  
nach vollbrachter tat*

*die sekunden sind tränen  
am mittag und abends  
im gräberfeld scherben (T, S. 21)*

Ob man die gleitend offene interpunktionslose Satzstruktur der frühen Gedichte betrachtet, („lass keinen ein durch dich gehen / die wunden zeitgestalten überleben“, S, S. 75) oder die sich dem logischen Nachvollzug scheinbar entziehende hermetische des bis dato letzten Bandes *Jewish Jetset*, man wird sich vom Gedanken verdrängter Moralprinzipien, die sich in den Text eingeschrieben haben, nicht lösen können. Der Aussagegestus eines zerrissenen Bewußtseins greift in das dunkelste Chiffrengeflecht. Zeichnet sich – so kann man sich beispielsweise fragen – im Kontext suggerierter Statik und Wiederkehr des Immergleichen nicht ebenfalls ein „grausames selbstporträt“ ab, das „Beichte [...] und Leidensform“ <sup>45</sup>[Thomas Assheuer: „Den Versen den Verrat verraten“. A.a.O.] zugleich ist?

[...]  
*der schlaf kommt erst in nähe der mündung  
der satz, ich bin müde, ertrinkt in ihren tränen  
sein röcheln in träumen aus schuld und schulden  
der einen liebe gegenüber die andre  
treibt sie zu diesem grausamen selbstporträt  
das ferne die unüberbrückbar in mir gespaltne  
sprache schwarzen zerfallens wie bilder an wänden  
sich türmend wie jahre die zwischen uns liegen (BR, S. 82)*

Ist das anonyme Ich, das sich sprach- und formreflektierend vervielfältigt und verflüchtigt, nun doch deutlicher mit den biographischen Erfahrungen des Autors verstrebt, als man bisher annahm? In der schillernden Bildstruktur der Texte mag die Antwort in der Botschaft „kluger“ Metaphern liegen:

*um im bild zu bleiben, das sich wortlos behaupten soll, zahlt der  
vers, während die zunge versucht, die sanduhr zu wenden, eine art zoll  
[...]  
und ich, ein vorzeichen der  
norm, und ein zeitrest, einer tälernen einfall, vielnamige tat. wie  
der satz O AAL, DU BALTISCHE SIRENE im hinblick darauf, wovon  
er zu schweigen versprach, nichts war als verrat. (J, S. 73)*

Sicherlich wird das Thema „Staatssicherheit“ in den nächsten Jahren an Brisanz verlieren. An verharmlosenden Stasidefinitionen und salopp eingefärbten Rechtfertigungen seiner Komplizenschaft bastelte bereits Rainer Schedlinski.<sup>46</sup>[Rainer Schedlinski: „Die Unzuständigkeit der Macht“, in: NDL 40 (1992), Heft 6, S. 75–105] Um den sich der Tragweite seiner Verstrickung wenig bewußten Autor Anderson ist es ebenfalls bereits stiller geworden. Fast unauffällig sind beide, Anderson und Schedlinski, seit Juli 1992 auch schon wieder in die Geschäftsführung des von ihnen gegründeten *Galrev-Verlags* zurückgekehrt, aus der sie beide vorübergehend ausscheiden mußten.<sup>47</sup>[Vgl. „Vorzimmer der Macht“, in: *Der Spiegel* vom 27.7.1992] Es scheint, daß Anderson seinen künstlerischen Platz noch lange im Spektrum der Spaltungen haben wird. Auf der einen Seite stehen kritische Kenner der „Szene“ oder von Anderson verratene Opfer wie Lutz Rathenow, der es wie folgt faßt:

*„Opportunismus und politische Anpassungsfähigkeit“ – im günstigsten Fall hat das  
SaschaDavidFritz AndersonMüllerMenzerPeters exakt vorgeführt unter den Bedingungen der  
späten DDR. Im teuflischeren Fall versuchte er die Stasi über ihre Ziele hinaus für eigene  
Machtambitionen und zum Kaputtmachen anderer zu benutzen – dann dürfte sein Leben wohl,  
frei nach Frank-Wolf Matthies, als ‚Gesamtzerstörungswerk‘ betrachtet werden.<sup>48</sup>[Lutz  
Rathenow: „Einer, der tatsächlich etwas getan hat“, in: *GDR Bulletin* (Supplement) 18 (spring  
1992), Heft 1, S. 53–55, hier S. 55]*

Auf der anderen Seite jedoch sammeln sich bereits die Sympathisanten, die an Andersons Rehabilitierung arbeiten. Bert Papenfuß-Gorek, vor kurzem noch „Sascha Andersons letzter Freund“,<sup>49</sup>[Ute Scheub und Bascha Mika: „Sascha Andersons letzter Freund“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 29.1.1992] ist längst nicht mehr allein. Er und die Rockband *Novemberclub* luden auf der Leipziger Buchmesse im Mai 1992 zu einer Art Sascha-Anderson-Solidaritäts-Konzert, auf dessen Höhepunkt Anderson selbst unter großem Applaus Gedichte rezitierte.<sup>50</sup>[Vgl. „Leipzig nickt“, in: *Die Zeit* vom 15.5.1992] In diesem Sinne scheint der Text „Intermezzo“ aus *Jewish Jetset* eine Bestandsaufnahme mit moralisch fragwürdigem, ja sogar zynischem Schlußstrich zu suggerieren:

*die reformation füllt das fenster  
ich öffne das zimmer und zerlege das kreuz  
im moment der auflösung des bildes die lächerlich knirsch  
ende entleibung (J, S. 45)*

Christine Cosentino, in Elrud Ibsch und Ferdinand van Ingen (Hrsg.): *Literatur und politische Aktualität. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Band 36, Editions Rodopi B.V., 1993