

## **Grit Poppe: *Andere Umstände*. Die Geschichte der Wende als Kriminalroman**

### **Junge ostdeutsche Autoren in den 90er Jahren**

In den 90er Jahren motivieren häufig Kriminalfälle – sei es Mord, Verkehrsunfall oder das plötzliche Verschwinden einer Person – das Erzählen junger ostdeutscher Autoren. Genannt können in diesem Zusammenhang so unterschiedliche Autoren wie Ingo Schulze,<sup>1</sup> Kerstin Jentzsch,<sup>2</sup> Annett Gröschner<sup>3</sup> oder Grit Poppe<sup>4</sup> werden, die in den 60er Jahren in die DDR hineingeboren und größtenteils erst nach Wende und Wiedervereinigung literarisch aktiv wurden. Die literarischen Texte dieser jungen Autoren werden jedoch zumeist nicht als Kriminalliteratur, sondern eher als Wendeliteratur<sup>5</sup> rezipiert bzw. daran gemessen, inwieweit sie den Erwartungen des Feuilletons nach *dem* Wenderoman entsprechen. Das mag unter anderem daran liegen, daß es sich bei ihren Texten nicht um klassische Kriminal-

---

<sup>1</sup> Ingo Schulze: *Simple Storys*. Berlin: 1998.

<sup>2</sup> Kerstin Jentzsch: *Seit die Götter ratlos sind*. Berlin: 1994; *Ankunft der Pandora*. Berlin: 1996 und *Iphigenie in Pankow*. Erfurt: 1998. Die beiden erste Romane sind im Wilhelm Heyne Verlag München 1996 bzw. 1998 als Taschenbücher erschienen und im Internet vollständig unter Kerstin Jentzschs Homepage zugänglich: <http://www.kerstinjentzsch.desotron.de/> (7.1.2003).

<sup>3</sup> Annett Gröschner: *Moskauer Eis*. Leipzig: 2000.

<sup>4</sup> Grit Poppe: *Andere Umstände*. Berlin: 1998. Zitiert wird im folgenden unter Angabe von Sigle (AU) und Seitenzahl im Text. 2000 erschien der Roman als Taschenbuch bei Rowohlt (rororo 22554).

<sup>5</sup> Zum Begriff vgl. Roswitha Skare: "Panorama und Grotteske – Erzähl- und Vermarktungsstrategien populärer Wendeliteratur. Zu Thomas Brussigs *Helden wie wir* und Erich Loests *Nikolaikirche*". Thomas Jung (Hrsg.): *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*. Frankfurt a. M.: 2002, 81–102 (81–84). Vgl. außerdem die vom Goethe Institut Bordeaux zusammengestellte Übersicht "Literatur zur deutschen Einheit" <http://www.goethe.de/fr/bor/wende/deindex.htm> (7.1.2003).

oder Detektivromane handelt,<sup>6</sup> die sich entweder auf *Howcatchem* oder *Whodunit* konzentrieren,<sup>7</sup> obwohl das Krimi-Schema oder einige seiner Elemente Verwendung finden.

Immerhin überraschend ist, daß Wende- und Kriminalliteratur so selten im Zusammenhang miteinander betrachtet werden, schließlich reagierte die Kriminalliteratur schneller auf die veränderte Situation 1989/90,<sup>8</sup> während man in den anderen Literaturbereichen in den ersten Jahren nach der Wende vergeblich auf den großen Wenderoman wartete. Nicht selten thematisieren die jungen Autoren ihr Aufwachsen in der DDR und das Leben im nun wiedervereinigten Deutschland;<sup>9</sup> die Machenschaften der Staatssicherheit oder eventuelle Unglücks- und Kriminalfälle gehen wie selbstverständlich in diesen Kontext ein. Es ist deshalb auch keineswegs verwunderlich, daß viele dieser Texte unter ganz unterschiedlichen Gesichtspunkten gelesen werden können.<sup>10</sup> Interessant mag jedoch sein, daß diese Romane weder von den Verlagen als Krimis verkauft, noch von der Literaturkritik als solche aufgefaßt werden, obwohl gerade bei Grit Poppe die Mor-

---

<sup>6</sup> Zur Situation ostdeutscher Kriminalliteratur in den 90er Jahren vgl. Helmut Eikermann: "Das Ende der Ost-Krimis? Bemerkungen zur Kriminalliteratur in den neuen Bundesländern". [http://www.berliner-lesezeichen.de/lesezei/Blz97\\_05/text01.htm](http://www.berliner-lesezeichen.de/lesezei/Blz97_05/text01.htm) (7.1.2003).

<sup>7</sup> Kerstin Jentzschs Romane scheinen mir in diesem Zusammenhang eine der wenigen Ausnahmen zu sein. Das Verbrechen bei Jentzsch – die Ermordung des biologischen Vaters der Hauptperson Lisa Meerbusch und dessen Verstrickung in die Machenschaften der Staatssicherheit – steht am Ende des ersten Teils der Triologie und zwingt nicht nur Lisa zur Rückkehr nach Deutschland, sondern macht auch die Fortsetzungsromane notwendig. Lisas Suche nach dem Mörder ihres Vaters steht somit zentral.

<sup>8</sup> Vgl. dazu Dorothea Germer: *Von Genossen und Gangstern. Zum Gesellschaftsbild in der Kriminalliteratur der DDR und Ostdeutschlands von 1974 bis 1994*. Essen: 1998, 65–66.

<sup>9</sup> Kindheitserinnerungen hatten in den 90er Jahren in Ost und West Konjunktur. Vgl. dazu Iris Radisch: "Zwei getrennte Literaturgebiete. Deutsche Literatur der neunziger Jahre in Ost und West". Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *DDR-Literatur der neunziger Jahre*. München: 2000, 13–26 (19). Daß dieser Trend auch weiter anhält, belegt z. B. Jana Hensel: *Zonenkinder*. Reinbek: 2002. *Zonenkinder* wurde innerhalb kürzester Zeit zum Bestseller.

<sup>10</sup> Vgl. beispielsweise Roswitha Skare: "On the Function of the Foreign in the Novels *Andere Umstände* (1998) by Grit Poppe and *Seit die Götter ratlos sind* (1994) by Kerstin Jentzsch". Stuart Taberner, Frank Finlay (Hrsg.): *Recasting German Identity. Culture, Politics, and Literature in the Berlin Republic*. London: 2002, 191–203.

de hervorgehoben werden.<sup>11</sup> Das Label Wenderoman scheint die Romane in den Reihen der sogenannten hohen Literatur zu plazieren und gleichzeitig hohe Verkaufszahlen zu versprechen.

Ich möchte mich im folgenden auf *Andere Umstände* (1998) konzentrieren, da Poppe zwar Zeitgeschichte thematisiert und damit offenbar dem Wunsch der Publizistik nach *dem* Wenderoman nachkommt, dies allerdings im Genre der Unterhaltungs- bzw. Kriminalliteratur tut. Gezeigt werden soll, wie Poppe sowohl das Genre Kriminalliteratur als auch den Wunsch nach Wendeliteratur persifliert.

Grit Poppe (geb. 1964) arbeitete nach einer Ausbildung zur Facharbeiterin für Schreibtechnik als Sekretärin bei der DEFA-Spielfilm-Produktion, später in der Hochschule für Film und Fernsehen. Von 1984 bis 1988 studierte sie am Literaturinstitut in Leipzig. Während der Wendezeit (1989–1991) engagierte sie sich für die Bürgerbewegung *Demokratie Jetzt* und arbeitete als deren Geschäftsführerin für das Land Brandenburg. Neben verschiedenen Autorenstipendien in den Jahren 1991 bis 1998 erhielt sie 1992 den Förderpreis für Literatur des Landes Brandenburg. Nach ihrer ersten Erzählung *Der Fluch* 1990 im Mitteldeutschen Verlag und Erzählungen und Kurzgeschichten in verschiedenen Anthologien und Zeitschriften ist *Andere Umstände* ihr erster Roman, in dem Poppe die Geschichte Mila Rosins erzählt.

Mila Rosin wächst in den 70er Jahren allein mit ihrer Mutter auf, hat aber doch gelegentlich Kontakt zu ihrem Vater und macht sich sein Motto: “Nutze die Energie deiner Wut” (AU, 23) zu eigen. Dieses Motto, die Lektüre von Jack Londons Romanen und ein Taschenmesser führen dazu, daß Mila zunächst zufällig, später geplant, Männer umbringt. Um ihr persönliches Ziel – Mila wünscht sich bereits seit ihrem dreizehnten Lebensjahr nichts mehr als ein Kind – zu erreichen, geht sie buchstäblich über Leichen: Alle Männer, die sich als Versager erweisen (und davon gibt es einige in diesem Roman), werden von Mila erstochen, vergiftet oder betrunken hinter Steuer gesetzt. Von den Morden abgesehen wählt Poppe mit Mila eine junge Frau als Hauptfigur, die zu DDR-Zeiten unauffällig und angepaßt lebte und sogar die Ereignisse im Herbst 1989 regelrecht verschlief.

Erstaunlich an Milas Geschichte ist jedoch, daß ihr weder Polizei noch Staatssicherheit auf die Spur kommen, obwohl es recht eindeutige Beweise für ihre Taten gibt. Lediglich die geistig verwirrte Mutter ihres Schulfreun-

---

<sup>11</sup> Vgl. beispielsweise Antje Weber: “Ein Monster wider Willen. Grit Poppe erzählt eine mörderische Geschichte”. *Süddeutsche Zeitung* vom 7. Oktober 1998 oder Angela Gatterburg: “Mordende Mila”. *Spiegel special* 10/98.

des Fred – der einzige Mann, der seine Liebe zu Mila überlebt – verfolgt Mila und zwingt sie schließlich auch zur Flucht aus Deutschland. Allerdings ist das Ziel ihrer Flucht – San Francisco und Umgebung – in gewisser Weise auch eine Erinnerung an Viktor, ihrem letzten Opfer in Deutschland, denn Mila wird die Erinnerung an Viktor nicht los: “Nach der Beerdigung zog ich mit meiner Tochter in Viktors Wohnung zurück. Das Problem war nicht, daß Viktor nicht mehr da war, das Problem war, *daß* er da war. Ich sah ihn überall.” (AU, 285) Viktor hatte schon vor dem Fall der Mauer von San Francisco geträumt. Seine Reisepläne waren allerdings auch der Grund dafür, warum er kein Kind wollte; ironischerweise befindet sich nun Mila mit ihrem Baby gerade dort: “Wir kehren nicht nach Deutschland zurück. Heute nicht. Morgen nicht. Nie wieder. In Amerika bin ich Viktor näher, als wenn ich an seinem Grab stehe.” (AU, 228)

### **Jack London, James Bond und Alice im Wunderland – alles nur geträumt?**

Während im klassischen Kriminalroman die Aufklärung eines Verbrechens mit Hilfe von Indizien und Logik dem Prinzip der Aufklärung verpflichtet und im Mittelpunkt der Handlung steht, geht es in *Andere Umstände* nicht um die Aufklärung der Morde, sondern vielmehr um die Geschichte von Milas Leben. Durch die Ich-Erzählform sieht der Leser die Ereignisse mit Milas Augen, so daß er von Anfang an von ihren Morden und den unterschiedlichen Gründen dafür weiß.

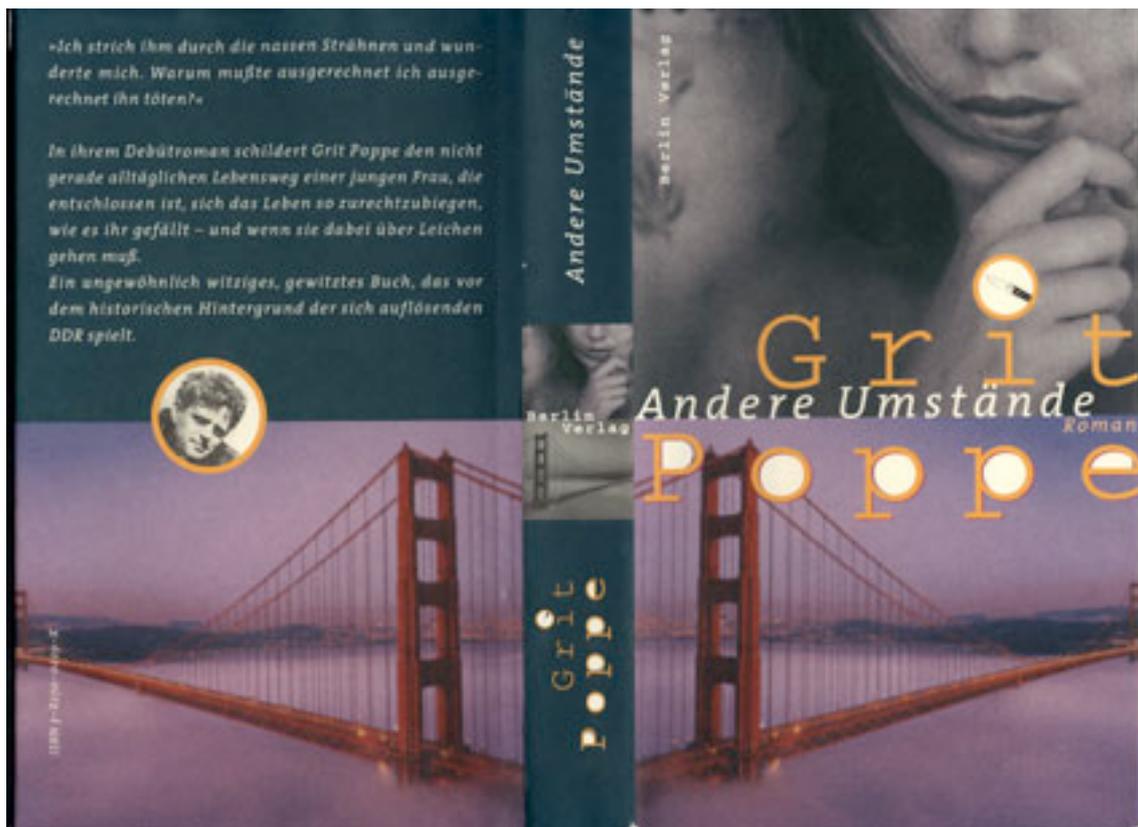
Eine Ahnung von Milas Morden bekommt der Leser bereits durch die Gestaltung des Schutzumschlages, durch Klappentext und vorangestelltes Motto, die als Kommentar zum eigentlichen Text gelesen werden können. Denn mit Hilfe dieses “verlegerischen Peritextes”<sup>12</sup> werden dem literarischen Text Informationen hinzugefügt, die die Lektüre steuern:

Die offensichtlichste Funktion des Schutzumschlages besteht darin, die Aufmerksamkeit des Lesers durch Mittel auf sich zu lenken, die spektakulärer sind als diejenigen, die sich ein Umschlag leisten kann oder möchte: auffallende Illustrationen, Hinweis auf eine Verfilmung für Kino oder Fernsehen oder einfach eine graphische Aufmachung, die vorteilhafter oder eigenwilliger ist als bei den Normumschlägen einer Reihe.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Gérald Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt a. M.: 1989, 22.

<sup>13</sup> Genette: *Paratexte*, 33.



So wird mit den Bildern der Golden Gate Bridge und von Jack London ein Hinweis auf den Ort der Rahmenhandlung gegeben, gleichzeitig wie ein vorangestelltes Motto von Jack London es dem Leser ermöglicht, die Morde als Selbstverteidigung zu deuten: “Einmal, als er einen Blick zurückwarf, sah er, wie der Wolf hungrig seine blutige Fährte beleckte, und er begriff klar, was sein eigenes Ende wäre, wenn – ja, wenn nicht er selbst dem Wolf den Garaus machte.”

Die Hinweise auf Jack London werden im Roman noch dadurch verstärkt, daß Mila seine Bücher liest und längere Passagen direkt zitiert werden (vgl. AU, 123). Die Jagd nach seinen Büchern läßt sie nicht zuletzt Viktor, den Vater ihrer Tochter und ihres letzten Opfers in Deutschland, im Buchladen der Stadt treffen.<sup>14</sup> Daß es sich bei den Morden jedoch um Menschen handelt, macht ein Zitat aus Poppes Roman auf der Rückseite des Umschlages deutlich: “Ich strich ihm durch die nassen Strähnen und wunderte mich. Warum mußte ausgerechnet ich ausgerechnet ihn töten?”

<sup>14</sup> Dies mag auch eine Anspielung auf die Vorstellung vom Leseland DDR und die Rolle der DDR-Literatur in den Geschehnissen des Herbstes 1989 sein. Viktor – Protagonist der Bürgerbewegung – liest weder Christa Wolf noch Volker Braun, sondern Jack London.

Dieses Zitat aus dem Roman, durch die Zitierung auf der Umschlagseite hervorgehoben, kann außerdem mit dem abgebildeten Klappmesser auf der Titelseite und auf den beiden Seiten des Klappentextes in Verbindung gebracht werden. Zudem finden sich auf der Rückseite einige Sätze des Verlages, die ebenfalls die Morde, aber auch den historischen Hintergrund von Milas Geschichte hervorheben.<sup>15</sup>

Obwohl Mila ihre Geschichte rückläufig – eingebettet in die Gegenwartshandlung in San Francisco – erzählt, ist es deshalb keine Geschichte, an deren Ende die Aufklärung eines Verbrechens steht. Der Roman endet auch keineswegs mit Milas Festnahme, sondern hat ein eher ungewisses Ende. Mila ist nach wie vor in den USA unterwegs, sie hat einen Mord mehr auf dem Gewissen und ist mit ihrem Baby weiter auf der Flucht.

Im Gegensatz zu vielen anderen jungen Autoren der 90er Jahre, deren Texte nicht selten stark autobiographisch geprägt sind – so stimmen beispielsweise oft Jahr- und Werdegang von Autor und Ich-Erzähler überein oder der Erzähler trägt den Namen des Autors –, entspricht Poppes Roman eher den Tendenzen, die Christine Frisch für die Frauenliteratur der 90er Jahre beschreibt:

Trotz der vielen unterschiedlichen Tendenzen lassen sich m. E. einige aufschlußreiche Gemeinsamkeiten feststellen. Zum einen sind die Autorinnen dabei, sich von der Authentizität zu entfernen und sich stärker der Fiktionalität zuzuwenden. Lust am Erfinden, am Unrealistischem, Übernatürlichem, Absurdem, Fantastischem, Grotteskem kennzeichnet diesen Trend. [...] Morde sind so alltäglich wie Staubsaugen.<sup>16</sup>

Thomas Anz' Feststellung mit Blick auf die Postmoderne der 90er Jahre, daß

[m]it dem Fall der Mauer, mit dem Wegfall der stabilisierenden Grenzen zwischen Westen und Osten, mit der Destabilisierung der erstarrten Nachkriegsordnung [sind], so Morshäuser, in den 90er Jahren Probleme und Konflikte in Europa

---

<sup>15</sup> Die Umschlaggestaltung des Taschenbuches lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers dagegen in eine ganz andere Richtung. Die Abbildung eines Bettes (zwei nebeneinanderliegende Kopfkissen deuten auf ein Doppelbett) bezieht sich eher auf den doppeldeutigen Titel des Romans, der auf Milas Kinderwunsch und endliche Schwangerschaft hinweist. Vgl. dazu <http://www.amazon.de/exec/obidos/ASIN/3499225549/booksnewasin/302-0576433-2651236> (6.3.2003).

<sup>16</sup> Christine Frisch: "Powerfrauen und Frauenpower. Zur deutschsprachigen Frauenliteratur der Neunziger". Jung (Hrsg.): *Alles nur Pop?*, 103–116 (104).

angewachsen, angesichts derer die spielerische Leichtigkeit der 80er Jahre einem bitteren Ernst gewichen ist,<sup>17</sup>

muß zumindest für Poppes Roman modifiziert werden.<sup>18</sup> Die Absage an die Authentizitätsforderungen des Feuilletons und vieler Leser in Ost und West könnte jedoch auch eine Absage an die Autorität sein, die in der Geschichte der DDR und ihrer Literatur an die Autoren herangetragen wurde. Denn Authentizität – so Helmut Lethen – ist keine Frage der Faktizität oder Realität, sondern der Autorität: “Dinge werden authentisch gemacht und, solange die Autorität unbestritten ist, von einem Publikum, das diese Autorität akzeptiert, auch für authentische gehalten.”<sup>19</sup>

Eher unrealistisch und überraschend muß Milas Reaktion auf ihre eigenen Morde wirken, die sie nicht sonderlich zu berühren scheinen. Mila hat offenbar nicht einmal Angst davor, daß die Polizei ihr auf die Spur kommen könnte:

Das Schlimme war, daß ich eigentlich gar nichts bereute. Herr Kraus, Leopold und selbst Mark wären höchstwahrscheinlich noch am Leben, wenn sie mir nicht begegnet wären. Aber ich hatte nicht das Gefühl, etwas grundsätzlich Falsches getan zu haben. (AU, 150)

Lediglich eine verwirrte alte Frau – die Mutter Freds, die glaubt, daß ihr Sohn der Vater von Alice sei – verfolgt Mila, macht sie immer unruhiger und treibt sie schließlich auf die Flucht; eine Flucht, die auch in San Francisco kein Ende nimmt. Offenbar ist Freds Mutter Mila auch in den USA auf der Spur, offen bleibt jedoch, inwieweit es sich bei John, einem Amerikaner, der sich Mila und Alice annimmt und tot in der Badewanne eines

---

<sup>17</sup> Thomas Anz: “Das Spiel ist aus? Zur Konjunktur und Verabschiedung des ‘post-modernen’ Spielbegriffs”. Henk Harbers (Hrsg.): *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: Eine Ästhetik des Widerstands?* Amsterdam, Atlanta: 2000, 15–34 (33).

<sup>18</sup> Dies gilt auch für Kerstin Hensel: *Tanz am Kanal*. Frankfurt a. M.: 1994. In dieser – auf dem ersten Blick realistisch anmutenden – Geschichte werden die äußerst glaubhaft geschilderten Ereignisse immer wieder von Episoden unterbrochen, die den Leser an der Authentizität des Gelesenen zweifeln lassen. Vgl. dazu Roswitha Skare: “Identitätskonstrukte in Texten junger ostdeutscher Autoren nach 1989/90. Zu Kerstin Hensel: *Tanz am Kanal* (1994)”. Wolfgang Emmerich, Cordula Stenger (Hrsg.): *Stilgeneration und Generationsstil. Junge Gegenwartsliteratur im Zeichen von Medienkonkurrenz und Generationsparadigma*. Amsterdam, Atlanta. 16 Seiten im Skript.

<sup>19</sup> Helmut Lethen: “Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze”. Helmut Böhme, Klaus R. Scherpe (Hrsg.): *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek bei Hamburg: 1996, 205–231 (228).

Motels endet, wirklich um einen Privatdetektiv handelt, der mit Freds Mutter zusammenarbeitet. Allerdings scheint einiges dafür zu sprechen. So beobachtet ihn Mila gemeinsam mit einer älteren Frau, die Freds Mutter sein könnte:

Dann sehe ich John. [...] Er sieht mich nicht, er geht, den Rücken mir zugewandt, im Gespräch versunken, neben einer altmodisch gekleideten Frau. Unter dem Saum des geblühten Kleides schimmern die Waden weißgrau. [...] Die beiden reden ohne nach rechts oder links, ohne auch nur einmal zurück zu blicken. Die Frau geht langsam; das hellgrüne Tuch trägt sie um den Hals. (AU, 300)

Auf Milas Frage nach seinem richtigen Namen, antwortet John: "Mein Name ist Bond. James Bond" (AU, 302), was als ironische Anspielung auf einen Detektiv bzw. Geheimagenten gelesen werden kann, denn John entspricht keineswegs seinem literarischen Vorbild.<sup>20</sup> Mit John kommt nicht die elegante weite Welt in Milas Leben; er ist nicht der attraktive Mann, in den sich alle Frauen verlieben. John scheint mehr an Alice als an Mila interessiert zu sein und ist Mila gegenüber eher passiv. Die aktive Rolle übernimmt vielmehr Mila, auch wenn es darum geht, den mutmaßlichen Gegner, der keineswegs unüberwindbar und unsterblich wie James Bond ist, los zu werden:

Aus meinem Rucksack tropft es. Das Wasser läuft nur langsam aus dem Fön. John wird noch in der Wanne liegen. Sein Körper wird jetzt bitterkalt sein und weiß wie Schafskäse. 'Cheese', flüstere ich, und der fremde Mann lächelt und winkt uns auf die Rückbank seines Wagens. (AU, 302)

Indem Mila nahezu bedenken- und hemmungslos mordet, ihr aber lediglich eine geistig verwirrte alte Frau auf der Spur ist, kann Poppes Roman als Persiflage<sup>21</sup> auf das Genre Kriminalroman gelesen werden, dessen deutlichste Besonderheit als Textgruppe im Phänomen der variierenden Wie-

---

<sup>20</sup> Nicht alle Romane Ian Flemings mit James Bond als Hauptfigur sind verfilmt; nach Flemings Tod (1964) übernahmen andere Autoren den Agenten. Vgl. dazu "The Literary James Bond". <http://www.klast.net/bond/literary.html> (3.3.2003).

<sup>21</sup> Zum Begriff vgl. Michael Schmidt: "Persiflage. Kauserien zu einer 'Ökonomie der Anspielung'". Jürgen Lehmann, Tilman Lang, Fred Lönker, Thorsten Unger (Hrsg.): *Konflikt. Grenze. Dialog. Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge. Festschrift für Horst Turk zum 60. Geburtstag*. Frankfurt a. M.: 1997, 55–71 (56): "Bei der Persiflage handelt es sich um eine historisch modernere Form der Parodie, die die Grenze der Marginalität überwindet und das Große selbst durchdringt, wie das Suffix markiert."

derholung besteht.<sup>22</sup> So begeht Mila einen Mord nach dem anderen, einige eher aus Selbstverteidigung, andere um mögliche Probleme aus dem Weg zu räumen. Mit jedem weiteren unaufgeklärten Mord muß der Leser mehr an der Authentizität von Milas Geschichte zweifeln.

Milas übertriebener Kinderwunsch kann zudem als eine Anspielung auf das Nach-Wende-Bild der DDR-Frauen gelesen werden, das vor allem auf die Mutterrolle fokuzierte.<sup>23</sup> Der Name ihrer Tochter – mit Alice fährt sie in das Wunderland USA – ist ein weiterer Hinweis darauf, daß es sich nicht um den langerwarteten Wenderoman handelt, in dem die gesellschaftlichen Veränderungen realistisch erzählt werden.

Die Anspielung auf Lewis Carrolls *Alices Abenteuer im Wunderland* (1865) liegt nicht nur im Namen von Milas Tochter, sondern auch in der Katze Smokie. Smokie ist zunächst ein Geschenk Freds an Mila, nach der Geburt von Alice taucht die Katze als böses Omen wieder in Milas Wohnung auf (vgl. AU, 285). Ähnlich wie Carrolls Katze kann zudem Viktor nach seinem Tod für Mila sichtbar werden.

*Andere Umstände* läßt zuweilen jede Logik vergessen und erinnert so an die absurden Geschichten, die Alice erlebt und von denen sie am Ende merkt, daß alles nur ein Traum war. Zusammen mit der bereits oben erwähnte Anspielung auf Ian Flemings Geheimagent 007 wird so der eher unrealistische, spielerische Charakter von Milas Geschichte unterstrichen. Da alle Anspielungen auch “eine Form des kulturellen Wissens” sind, “die nicht einen vorausgesetzten Text wirklich ins Spiel bringen, sondern nur die Erinnerung an ihn”,<sup>24</sup> ist zu fragen, ob es sich hier nicht um einen post-modernen Unterhaltungs- bzw. Kriminalroman handelt, denn das postmoderne Erzählen ist

---

<sup>22</sup> Vgl. Ulrich Suerbaum: “Schwierige Ermittlung: Die Suche nach Gattungsgerechten Programmen zur Untersuchung von Kriminalliteratur”. Dieter Petzold und Eberhard Späth (Hrsg.): *Unterhaltungsliteratur: Ziele und Methoden ihrer Erforschung*. Erlangen: 1990, 7–17 (13).

<sup>23</sup> Lisa Meerbusch in Kerstin Jentzchs Romantrilogie hat dagegen eine viel realistischere Einstellung zu Fragen der Familiengründung. Vgl. Jentzsch: *Seit die Götter ratlos sind*, 249: “Meinem Kind will ich eine Heimat geben und Geborgenheit. Ich habe ja nicht mal selbst eine Heimat. Ein Kind zu haben, bedeutet schließlich, sich mit der Gesellschaft einzulassen, in der man lebt. Ich kenne weder die deutsche noch die griechische Gesellschaft richtig.” Zur Geschlechterfrage im politischen Diskurs der DDR vgl. Birgit Dahlke: *Papierboot. Autorinnen aus der DDR – inoffiziell publiziert*. Würzburg: 1997, 51–60.

<sup>24</sup> Karlheinz Stierle: “Werk und Intertextualität”. Karlheinz Stierle, Rainer Warning (Hrsg.): *Das Gespräch*. München: 1984, 139–151 (148).

geprägt von Ironie, metasprachlichem Spiel hoch zwei. Es beginnt, historisch gesehen, genau da, wo die (moderne) Vorstellung vom 'Ende' und der 'Krise der Kunst' umschlägt in den Willen, die traditionellen (und im Sinn der Moderne 'verbrauchten') Mittel in reflektierter, ironischer Absicht wieder zu verwenden.<sup>25</sup>

## **Pfirsisch-Maracuja-Joghurt oder Heidelbeer-Quark – Milas Sicht auf Wende und Wiedervereinigung**

Ähnliches mag für Milas Rolle im Herbst 1989 gelten. Mila scheint politisch völlig uninteressiert zu sein und keine Ahnung von den Geschehnissen zu haben, obwohl sie durch ihre Halbschwester Ilona einen gewissen Einblick in alternative Milieus bekommt und Viktor sie mit zu Versammlungen und Demonstrationen nimmt. Aber auch dieses Dabeisein ist eher passiv, denn Mila ist vor allem mit romantischen Gedanken an Viktor beschäftigt (vgl. AU, 143). So vergleicht sie die Freude, die Viktor bei der Überquerung der Grenze empfindet, mit der Freude, wenn er Vater werden würde (vgl. AU, 154). Sogar der Satz "Das können wir mal unseren Enkeln erzählen" (AU, 154) bekommt eine völlig andere Bedeutung für Mila, denn sie denkt an ganz konkrete Kinder und damit Enkel. Von den Ereignissen des Herbstes 1989 erzählt Mila keineswegs euphorisch. Einige wenige Sätze fassen die Geschehnisse zusammen:

Ein paar Wochen später begann die Revolution, die niemand geplant hatte, die so schnell kam wie ein Gewitter, und so schnell wieder abklang, und die alles veränderte. Sie begann damit, daß ein paar tausend Menschen das Land verließen. Einer der ersten war der einzige Fernsehmechaniker, den ich kannte, und ich wartete schon eine ganze Weile auf ihn. (AU, 122–123)

Eher passiv als politisch engagiert, verpaßt Mila wegen einem ausgereisten Fernsehmechaniker den Mauerfall (vgl. AU, 152). So bestätigt Poppe die Rolle der Medien im Herbst 1989. Mila ist zunächst nicht nur ahnungslos, sondern auch eher passiver Zuschauer:

'Neues Worum!' verstand ich. Dazu fiel mir nur ein: Worum geht's? 'Neues Worum! Neues Worum!' Leider stand mein Fernseher immer noch in dem Abrißhaus; ich hatte wirklich keine Ahnung, worum es ging. Schließlich erblickte ich auf einem der vielen Transparente die Worte NEUES FORUM – NEUE HOFF-

---

<sup>25</sup> Vgl. dazu Hanns-Josef Ortheil: "Texte im Spiegel von Texten. Postmoderne Literaturren". Rolf Griminger, Jurij Murasov, Jörn Stückerath (Hrsg.): *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Reinbek bei Hamburg: 1995, 801–823 (813).

NUNG. Also mit F, dachte ich verwundert. Die Leute begannen etwas anderes zu brüllen, etwas, was sich reimte und was ich sofort verstand: ‘Demokratie – jetzt oder nie!’ (AU, 137)

Bezeichnend auch, daß die Revolution im Buchladen der Stadt mit Unterschriftenlisten beginnt, die Texte von DDR-Autoren jedoch zumindest für Mila und Viktor keine Rolle spielen: “Wir sprachen schon in den ersten fünf Minuten von Jack London, und etwa eine halbe Stunde später erwähnte Viktor das erste Mal San Francisco.” (AU, 63)

Indem Poppe die Geschichte Milas im Herbst 1989 erzählt, gibt sie in gewisser Weise eine Erklärung für die Ereignisse. Mila – eher unpolitisch von der großen Liebe träumend – wird von den Schreien der Masse mitgerissen. Es macht ihr Spaß, dabei zu sein; ein Gefühl, das sie mit Fußballspielen in ihrer Kindheit vergleicht (vgl. AU, 137).

‘Wir sind das Volk!’ Die Leute gerieten immer mehr in Ekstase. Sie schrien, klatschten, schrien, klatschten. Sie waren begeistert. Begeistert von sich selbst. Ich war auch begeistert von mir selbst. Ich schrie so laut ich konnte. Ich klatschte wie noch nie in meinem Leben. In meiner Kehle kratzte es, und meine Hände brannten. (AU, 139)

Nicht zufällig wird vom Herbst 1989 in einem Kapitel erzählt, daß ungefähr in der Mitte des Romans steht und das ironischerweise den Titel “Tütensuppe” trägt. Und so ist auch Milas erste Begegnung mit dem Westen vor allem eine Begegnung mit bisher unbekanntem Nahrungsmitteln wie dem Pfirsich-Maracuja-Joghurt in der Küche ihres inzwischen in Westberlin lebenden Vaters (vgl. AU, 160).

Und auch die Zeit nach der Wende konzentriert sich für Mila vor allem um die Wahl zwischen unterschiedlichen Lebensmitteln, die mit der neuen Möglichkeit, demokratisch zwischen mehreren Parteien wählen zu können, gleichgesetzt wird:

Nach dem Fall der Mauer änderte sich einiges in meinem Leben. Zum Beispiel konnte ich jetzt wählen. Ich konnte eine Partei oder eine Bürgerbewegung oder einen Politiker wählen. Ich kam mir wie Alice im Wunderland vor. [...] Bald wählte ich auch zwischen Ananas und Weintrauben, zwischen Pfirsich-Maracuja-Joghurt und Heidelbeer-Quark, zwischen Croissants und Sechskornbrot. Das war schon schwieriger. Ich konnte mich einfach nicht entscheiden. (AU, 170)

Kaum noch überraschen dürfte, daß sogar die sogenannte Ostalgie im Roman auftaucht und lediglich mit Lebensmitteln in Verbindung gebracht wird:

‘Ein Schnitzel’, sagte er. ‘Weißt du noch, wie früher ... Schnitzel mit Spiegelei obendrauf, Bratkartoffeln und Erbsen, ein lauwarmes Bier, der Kellner kennt seine Gäste, und alles kostet nur fünf Mark fünfzig.’ Viktor seufzte, und ich starrte ihn entgeistert an. Er schwamm doch nicht etwa auch auf der Nostalgiewelle? (AU, 240)

Mila dagegen nimmt die gesellschaftlichen Veränderungen ebenso gelassen hin wie ihre Morde. Nur in seltenen Augenblicken gesteht sie sich ein, daß die Morde und ihre Reise im unbekanntem Kalifornien nicht völlig spurlos an ihr vorbeigegangen sind:

Ich weiß nicht, wohin ich eigentlich laufe mit meinen tauben Füßen. Ich bin so müde, daß ich mich – wäre ich allein – ins Gras werfen würde, mit dem Gesicht zur Erde, den Ameisen und Käfern Gesellschaft leisten. Aber ich bin nicht allein. Alice ist bei mir. Und ich muß fort aus der Stadt. [...] Irgendwo ist eine Falle, in die ich hineintappen soll. Irgendwo in San Francisco. Irgendwo in Irgendwo. (AU, 302)

Trotz ihrer weiten Reise kann Mila in der neuen Welt die alte nicht loswerden: Die Erinnerungen an Deutschland und an die ermordeten Männer lassen ihr keine Ruhe. Mila kommt nirgends an, am Ende des Romans liegt ihr letztes Opfer – ein toter Amerikaner, den sie eigentlich heiraten wollte, um eine Aufenthaltsgenehmigung für die USA zu bekommen – in der Badewanne eines Motels, Mila jedoch reist weiter. Weder die Sprache noch die fremde Umgebung scheinen ihr dabei Probleme zu bereiten.

Kaum verwunderlich ist, daß ostdeutsche Autoren ihre Helden auf Reisen schicken,<sup>26</sup> schließlich war die durch den Fall der Mauer erreichte Reisefreiheit jahrelang erträumt und im Herbst 1989 erkämpft worden. Mila stillt ihre Sehnsucht nach Fremde und Exotik, die Anziehungskraft einer unbekanntem Welt führt aber auch dazu, daß Mila zeitlich und vor allem räumlich Abstand zu ihrem bisherigen Leben gewinnt. Sie kann dadurch ihre eigene Vergangenheit reflektieren und erinnernd bearbeiten: “Heimat, dachte ich. Schachmatt, dachte ich. Ich war eine Verliererin. Ich hatte eine Menge verloren.” (AU, 235)

---

<sup>26</sup> Vgl. dazu auch Helga Königsdorf: *Gleich neben Afrika*. Berlin: 1992; Angela Krauß: *Die Überfliegerin*. Frankfurt a. M.: 1995 oder auch Bernd Wagner: *Paradies*. Berlin: 1997. Die Sehnsucht nach der Fremde ist ein bekanntes Symptom in Kunst und Literatur. Vgl. z. B. Joanna Jablkowska: “Fremde Heimat – Heimat in der Fremde?” Joanna Jablkowska, Erwin Leibfried (Hrsg.): *Fremde und Fremdes in der Literatur*. Frankfurt a. M.: 1996, 235–246.

So steht Poppes Roman einerseits in der Tradition der Reiseberichte: Eine Liste der mitgeführten Gegenstände und die Dokumentation der Reiseroute und des Reiseverlaufs gehören ebenso zu den Erzählungen wie die Beschreibung der Gegend und des Essens. Andererseits ist der Text aber auch Entwicklungsroman, denn Mila ist auf der Suche nach sich selbst, sie *er-fährt* sich buchstäblich selbst in der Fremde.

Allerdings werden diese realistischen Schilderungen immer wieder durch Episoden kontrapunktiert, von denen der Leser nicht sicher wissen kann, ob sie tatsächlich stattgefunden haben oder ob Mila diese nur erfindet bzw. geträumt hat.<sup>27</sup>

Bereits der doppeldeutige Titel – nicht nur Mila, sondern auch die DDR kommen endlich in andere Umstände – läßt den Leser zudem im Ungewissen darüber, welchen Status der historische Hintergrund verdient. Milas Leben in der DDR und damit auch die Geschichte von Wende und Wiedervereinigung wird als die Geschichte ihrer Morde erzählt und überschattet so – mit allen Übertreibungen und Unwahrscheinlichkeiten – die offizielle Geschichte, die dadurch an Bedeutung verliert. Verstärkt durch die zahlreichen Anspielungen auf fiktive Personen und Ereignisse nimmt der Roman damit Abschied von der Vorstellung, daß es so etwas wie eine verbindliche Wahrheit oder einen Zugriff auf authentische Realität gibt und kann als Reaktion auf die Authentizitätsforderungen der 90er Jahre gelesen werden.

---

<sup>27</sup> So zum Beispiel Milas Entführung eines Babys von der Wöchnerinnenstation (vgl. AU, 206–211).