

Ingo Schulze: *Simple Storys*

Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz

Von Gertrud Maria Rösch

Wenn es eine einhellige Meinung über Ingo Schulzes zweites Buch, *Simple Storys* (1998), gibt, dann diejenige, dass er die ostdeutsche Provinz nach Amerika oder Amerika in die ostdeutsche Provinz gebracht habe. Diese Sicht gründet sich auf den Titel *Simple Storys*, der vom Untertitel *Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz* ironisch durchkreuzt wird. Aus dieser widersprüchlichen Zuschreibung lassen sich zwanglos die Raster gewinnen, denen die Interpretation des Textes folgen wird. Dabei weist die Frage nach der Einordnung als Erzählung oder Roman auch auf die Form der Kurzgeschichte und ihre angelsächsische Tradition des inexpliziten, diskontinuierlichen Sprechens. Die Festlegung auf die »ostdeutsche Provinz« hingegen lenkt den Blick auf die Themen, die Figuren und die erzählte Zeit der Texte, die sich zu einem Panorama der Lebenswelt der 90er Jahre unter dem Vorzeichen »Aufschwung Ost« ordnen. Der Terminus »Provinz« schließlich rückt den Text in die Nähe des literarischen Genres der Regionalliteratur, die im 20. Jahrhundert längst die Patina sentimentaler Erinnerung und retrospektiver Zivilisationskritik verloren hat und ihre traditionellen Topoi bereithält, um den gesellschaftlichen Wandel und die Verletzungen der von ihm getroffenen Individuen daran deutlich zu machen.

Die Paratexte widersprechen sich ironisch und verankern die einzelnen Texte bewusst schwankend zwischen Roman und Erzählung.¹ Diese Technik der ironischen oder

1 Moennighoff (1996) S. 349–356. Diese Doppelkodierung lenkt die Aufmerksamkeit auf die Geschichte der erzählenden Prosa in der deutschen Li-

sarkastischen Überschrift ist auch im Roman der Moderne anzutreffen (Erich Kästner, *Fabian*, erschienen 1931; Robert Musil, *Mann ohne Eigenschaften*, erschienen 1930/32).

Titel, Untertitel und Kapitelüberschriften gehören zum Ensemble der Paratexte, die sich um den Haupttext anlagern und dessen Verständnis unterschiedlich stark und verbindlich bestimmen. Die Bestimmung als »Stories«, die sich also problemlos mit der Romanform vermitteln lässt, schlägt die Verbindung zur Kurzgeschichte und ihrer Tendenz, das Wichtige zwischen den Zeilen mitzuteilen. Diese Tradition umfasst Ernest Hemingway² ebenso wie Sherwood Anderson, dessen Erzählensammlung *Winesburg, Ohio* mit Schulzes Buch gemeinsam hat, dass die einzelnen Erzählungen sich zu dem Pandämonium eines Ortes zusammenschließen lassen, der repräsentativen Charakter beanspruchen kann.³ Auch Schulze erzählt nach dem Muster des *slice of life*, bei dem jeweils eine andere Figur im Mittelpunkt steht und mitunter die Rolle des Ich-Erzählers

teratur, gehören doch Kapitelüberschriften wie auch – mehr oder weniger ironische – Zusammenfassungen am Beginn zu den Merkmalen dieser Gattung vom 15. Jahrhundert bis zum 18. Jahrhundert. Sie unterstützen das didaktische Vorgehen des Romanstextes, werden aber z. B. schon von Christoph Martin Wieland in der *Geschichte der Abderiten* (Buchaug. 1781) dergestalt formuliert, dass sie in satirischem Kontrast zum Kapitelinhalt stehen.

2 Die maßgeblichen Sammlungen von Kurzgeschichten von Ernest Hemingway (1899–1961) sind *In our time* (1925), *The Killers* (1927), *The short happy life of Francis Macomber* (1936) und *The Snows of Kilimanjaro* (1936). Eine intertextuell vorgehende Analyse kann hier zahlreiche Bezüge und ihre Funktion freilegen. Der Anfang von Hemingways *Up in Michigan* liefert das Vorbild für den Anfang des zweiten Kapitels »Neues Geld«, vgl. Auer/Schulze (2002) S. 6f. Die zwölfte Erzählung hingegen trägt den Titel *Die Killer*; die Personenkonstellation bei Hemingway – zwei Verfolger treffen auf ihr Opfer – wird parodistisch in der Handlung wiederholt, in der Pit Meurer und Edgar Körner als Anzeigenakquisiteure ihrem Kontrahenten Christian Beyer begegnen.

3 Sherwood Anderson (1876–1941) hatte seine Sammlung *Winesburg, Ohio. A Group of Tales of Ohio Small Town Life* als Buch 1919 veröffentlicht.

übernimmt. Sie erzählt ihren Ausschnitt der Geschichte, den der Leser dann mit den anderen Lebensausschnitten davor und danach zum Ganzen zusammenfügen mag. Das unmittelbare Vorbild dieses Erzählens lieferte Raymond Carver, zu dem sich Schulze in der Einleitung zu dessen Sammlung *Wovon wir reden, wenn wir von Liebe reden* explizit bekannte: »Innerhalb kürzester Zeit hatten D-Mark und Bundesrepublik aus dem Osten Deutschlands ein Land gemacht, das demjenigen Carvers ähnlicher war als dem seiner eigenen jüngsten Vergangenheit. Deshalb erschien mir Carvers »traditioneller« Stil zur Beschreibung Ostdeutschlands nach 1989 als so geeignet. Durch ihn wurde mir die neue Welt transparenter. So wie man eine Melodie mit seinem eigenen Text unterlegt, versuchte ich im Carverschen Tonfall über meine Erfahrungen seit '89 zu sprechen.«⁴

Fortwährend verschränken sich die Handlungsfäden und Wege der Figuren, so dass über die unerwarteten Wendungen Spannung erhalten bleibt. Der Leser erfährt zum Beispiel in Kapitel fünf (»Zugvögel«), dass die Ärztin Barbara Hoißtzechek einen Dachs überfahren hat, während an der Unfallstelle, die sie mit der Tierpräparatorin Lydia aufsucht, dann jedoch Polizei und Rettungshelfer anzutreffen sind. Im Kapitel davor (»Panik«) berichtet der arbeitslose Kunsthistoriker Martin Meurer, wie er seinen Führerschein für einen Monat verliert und die ganze Familie, darunter seine Frau Andrea, vorübergehend auf das Radfahren angewiesen ist. In der sexuellen Umarmung liegend und zugleich erschöpft erzählt Barbara diesen Vorfall ihrem Mann, der aber auf ihre Worte nicht reagiert (»Der Atem an meinem Hals«). Vom wiederkehrenden Albtraum Barbaras, in dem sie eine Radfahrerin verletzt und dann Fahrerflucht begeht, handelt Kapitel achtzehn (»Der Morgen nach dem Abend«), während in der unmittelbar

4 I. Sch., *Endstation Sehnsucht* (2000) S. 12.

folgenden Episode (»Ein Wunder«) Patrick und Enrico über den Streit zwischen Barbara und Lydia und dessen mögliche Ursachen spekulieren. Noch einmal wird Andrea Meurers Tod in Kapitel zweiundzwanzig erwähnt (»Vorbei ist vorbei«), als Renate Meurer ihren Mann Ernst in der Klinik in Dösen besucht und mit Martin über die Familie spricht, während Barbara Holitzscek als betreuende Ärztin das Gespräch mitnotiert.

In diesem beständigen Wechsel der Erzählperspektive gestaltet der Text die Verunsicherung, die eines der Konzepte⁵ der überwölbenden Themen ist. Der zentrifugalen Dynamik der Perspektiven ist jedoch im immer gleichen Ort, der thüringischen Stadt Altenburg, ein konzentrierendes Element entgegengestellt.⁶ Eine einigende Klammer der Texte bildet auch das sich nur langsam und nirgendwo explizit erweisende Thema: »die aufgelöste DDR auf ihrem Weg ins vereinigte Deutschland nach 1990. Genauer: die Auswirkungen der Geschichte auf das Private in einer ganz bestimmten Situation an einem ganz bestimmten Ort: in Ostdeutschland Anfang der neunziger Jahre.«⁷

»Simple« mit »einfach« zu übersetzen trifft wohl die Perspektive der einzelnen Texte, nicht ihre Gegenstände. Erzählt werden ohne psychologisierende Innensicht und ohne pathetische Instrumentierung durch die jeweilige Erzählerstimme Schicksale, die den Tod mit einschließen, von den anderen Katastrophen und Wechselfällen wie Abwicklung, Entlassung, seelischer Zusammenbruch, Untreue und das Ende der Hoffnung oder der Liebe gar nicht

5 Vgl. zu diesen und anderen Termini der Analyse Schardt (1995).

6 Regelmäßig wird in den Rezensionen angemahnt, ein Personenverzeichnis sei bei der großen Zahl der Figuren wie der verschlungenen Handlungsäden wünschenswert bis unerlässlich. Als Antwort darauf entstand eine Netzwerkanalyse der Personen, die unter www.hh.schule.de/herdersh/schulze/ abrufbar ist. Diesem Beitrag ist zur besseren Orientierung eine Synopse der Kapitel beigegeben, vgl. S. 306–308.

7 Rothschild (1998).

zu reden. Der Tod von Andrea Meurer wie derjenige von Dieter Schubert (»Big Mac und Big Bang«) und das Trauma von Barbara Holitzscek sind zwei Beispiele für die beiläufig erwähnten Katastrophen, die keine poetische Gerechtigkeit erfahren und damit dem Leser Genugtuung oder Versöhnung verweigern. Sie stehen da als »Variationen ein und derselben Versuchsanordnung«⁸, als Beweis der »gebrechlichen Einrichtung der Welt«, wie sie Kleist in der *Marquise von O...* benennt.

Wie intensiv die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit wie mit der eigenen Rolle darin geführt werden kann, beweist die Geschichte des Schuldirektors Ernst Meurer. Dessen Verhalten als Parteigenosse und Kontrahent von Dieter Schubert, der als politisch Verfolgter anerkannt wird, kommt im Beratungsgespräch in der Psychiatrie in Dösen zu Tage, wird aber in der Meinungsverschiedenheit zwischen Mutter und Sohn bereits perspektivisch gebrochen (»Vorbei ist vorbei«). Der Dialog der beiden erlaubt es, am Einzelfall die Frage nach dem Für und Wider der Vergangenheitsbewältigung in allen schmerzhaften Facetten zu stellen, ohne dass dieses Wort in den Text eindringt und seinen fiktionalen Charakter sprengen würde. Eine Frage, die im Bereich der Historie politisch und juristisch entschieden werden muss, darf im Roman als einem Spiel der Möglichkeiten erörtert werden, ohne ein Urteil zu fällen.

Viele dieser Episoden enden in einem Moment des Stillseins und einem Augenblick, in dem der Fortgang der Ereignisse angehalten wird und in dem nur das Ding, das Bild, der Anblick gilt. So schaut Frank Holitzscek am Morgen, als er durch den Albtraum seiner Frau geweckt wurde und in ein hilflos-aggressives Gespräch mit ihr geriet, durch das Fenster: »Ich weiß nicht, was ich sagen soll, damit sie aufsteht und ins Bad geht. Ich weiß nicht einmal,

8 I. Sch., *Endstation Sehnsucht* (2000) S. 12.

was ich selbst als nächstes tun soll. Die Elstern fliegen weg. Erst die eine, dann die andere. Eine Weile wippen die Zweige noch, auf denen sie gesessen haben. Dann rührt sich nichts mehr, wie auf einer Fotografie.« (195)⁹ Anders als die resümierenden Kapitelschlüsse¹⁰ erhellt dieser Moment nicht die vorangegangenen Ereignisse; er deutet sie weder metaphorisch noch im Sinne historischer Kausalität, sondern er besteht kraft eigenen Rechts. Bei James Joyce zielte dieses Erzählprinzip als *epiphany* noch auf einen Moment, in dem eine Figur die Quintessenz eines Ereignisses erkennt und fähig ist, den bis dahin opaken Ablauf der Ereignisse mit Sinn und Kohärenz zu füllen.¹¹

In der Epiphanie liegt der »Schlussstein« oder die »Spielidee, von der aus sich die Inszenierung der Erzählung erschließt«.¹² In diesem Strukturprinzip lassen sich die Episoden in *Simple Storys* anbinden an Schulzes erstes, viel beachtetes Buch, die Erzählungen unter dem Titel *33 Augenblicke des Glücks* (1995), weil in beiden eine Poetik des reinen Augenblicks aufsteht. Dieses Beharren auf dem Eigenwert des Einzeldings und des isolierten Moments, die nicht sofort auf Sinn und Funktion befragt werden müssen, unterscheiden Schulzes *Simple Storys* am augenfälligsten von Thomas Brussigs *Helden wie wir* (1995). Brussig zielt auf eine Deutung der Zeitgeschichte,

und komme sie auch aus der Sicht des Pikaros. Dazu appliziert er die Diskurse wissenschaftlicher Analyse auf die Zeit und spielt durch die Erzählsituation auf die dafür zuständige Disziplin an, die Psychologie. Die Signatur seines Textes ist die Teleologie, wie immer burlesk sie mit dem monströs vergrößerten Penis inszeniert sein mag. Bei Schulze ist die Darstellung der Phänomenologie verpflichtet. Die Dialoge wie die Passagen der jeweiligen Erzählerfiguren sind dicht durchzogen von Schilderungen von Alltagserscheinungen. In den zahlreichen Hinweisen auf Essen und Trinken entsteht ein Panorama gemeindeutscher Konsumgewohnheiten: »Was für Tee willst du? Mate, Grüner, Pfefferminz, Earl Grey, Wildkirsche, English Breakfast? Weihnachtstee hab ich auch«, fragt Taxiunternehmer Raffael seinen ehemaligen Angestellten Orlando, als dieser nach einer Messerverletzung durch Neonazis wieder bei ihm arbeiten will (98). Während Marianne Schubert am Freitagnachmittag letzte Arbeiten erledigt, liegen auf ihrem Schreibtisch »ein eingedrückter Tetrapak Nesquik und die Hülle einer Bifwurst« (132). Edgar Körner berichtet: »Meine ganzen Ersparnisse waren für die neue Ikea-Küche draufgegangen.« (205) Wie viele Befindlichkeiten auf dem Weg des alltäglichen Wortschatzes in den Dialogen und Erzählerpassagen unaufdringlich thematisiert werden, hat Hannelore Poethe in ihrer linguistischen Analyse nachgewiesen. Sie zeigt, dass zahlreiche Figurenreden und Urteile nur aus der »Kommunikationsgemeinschaft DDR« heraus verständlich sind, und schließt: »Für alltägliche, vertraute Erscheinungen werden ganz selbstverständlich die bisherigen DDR-spezifischen Bezeichnungen beibehalten, die in eher unbewußter Distanz zur offiziellen Sprachregelung gebräuchlich waren.«¹³ Die Lebenswelt ist nicht nur Material für die Empfindungen des Individuums, sondern wird dem Leser mit sensu-

9 Die mit bloßen Seitenzahlen versehenen Textnachweise beziehen sich auf die Ausgabe: I. Sch., *Simple Storys. Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz*, Berlin: Berlin Verlag, 1998.

10 Ein derartiges Resümee steht etwa am Ende des Kapitels »Neues Geld«, als die erzählende Figur Conni Schubert zurückschaut und ihren weiteren Weg zusammenfasst. Ebenso endet Pit Meurers Erzählung, wie und warum Hanni und er heiraten, mit einer Zusammenschau (»Vollmond«).

11 Die Ursprünge dieser Ästhetik des Augenblicks im Impressionismus um die Jahrhundertwende wie ihre strukturelle Funktion bei Joyce ist umfassend und anschaulich dargelegt bei Eicher (1994).

12 I. Sch., *Endstation Sehnsucht* (2000) S. 14. – Über die Traditionslinien des literarisch gestalteten Augenblicks informiert u. a. der Band von Thomsen/Holländer (1984).

13 Poethe (2001) S. 72, 85.

eller Direktheit vor Augen gestellt. Darin gründet in den Rezensionen ein Gutteil des Lobes für die Eindringlichkeit und den wohlthuend unpathetischen Charakter der erzählten Episoden. In ihnen, so Ulrich Greiner, »ereignen sich die Dinge zwischen den Sätzen. Die Leerstellen sind groß.«¹⁴ »Knappheit« bestätigt ihm Verena Auffermann und fährt fort: »Gefühle werden nicht zelebriert, sondern durch Handlung umschrieben.«¹⁵

Eine prototypische Szene für diese Einkleidung von Gefühlen in Dialog und Handlung, für die ausgesparte psychologische Deutung, die dem Leser überlassen bleibt, ist der Dialog zwischen Marianne Schubert und Jenny Ritter, als die Ehefrau herausfindet, dass ihr Mann eine Schwesternschülerin angesprochen und sich mit ihr getroffen hat, während sie selbst zur Brustoperation und anschließenden Therapie im Virchow-Klinikum lag. Als Jenny die asexuelle Natur ihrer Treffen schildert, kommentiert dies Marianne: »Manchmal ist bei ihm einfach die Sicherung durchgebrannt, sagte die Frau.« (172)

Die Referentialisierbarkeit, d. h. die Lesbarkeit des Dargestellten hin auf authentische Orte und historische Verhältnisse, dient nicht dem genussvollen Wiedererkennen, sondern will Lebenserfahrungen festhalten, die einem Leser der westlichen Bundesländer fern liegen (wenn der nicht überhaupt dazu neigt, sie in der Dichte der Anspielungen zu überlesen). Aber auch diese Erfahrungen werden nicht gedeutet, sondern festgestellt, so wie Renate Meurer von ihrer zweiten Ehe nach dem Weggang des Mannes in den Westen erzählt: »Mit siebenundzwanzig habe ich zum zweiten Mal geheiratet, sagte Renate Meurer. »Ernst mochte Kinder sehr. Martin war acht und Pit sechs. [...] Nur eine Bedingung hatte Ernst, daß wir keine Verbindung zu meinem ersten Mann haben. Wenn uns Hans

14 Greiner (1998).

15 Auffermann (1998). »Es gibt keine Psychologie, keine fortlaufende Handlung«, vgl. Böttiger (1998).

schrrieb, schickten wirs zurück. Auch Pakete. [...] Er durfte keine Westkontakte haben. [...] Anfangs dacht ich, Ernst will mich nur, weil er den Auftrag dazu hat, damit wir nicht rübergehen.« (229)

Solche Gesprächsgegenstände sind unverwechselbar ›ostdeutsch‹. Sie haben die literarische Beschreibung der Herkunft vor allem zu einem Weg entwickelt, um die eigene Biografie aus dem Blickwinkel des Weggegangenen – sowohl innerlich wie auch meist biografisch – kritisch zu inspizieren.¹⁶ Solcherart wird die provinzielle Welt, hinter der die konkrete Stadt Altenburg sichtbar bleibt, zum Abbild einer weiter gespannten, über die Region hinausweisenden Realität. Die Leistung des Romans liegt in der gelungenen Spannung zwischen den heterogenen Elementen: zwischen dem ›amerikanischen‹ Ton des Erzählmodells und den ›ostdeutschen‹ Gegenständen. Sie liegt aber ebenso in seinem seismografischen Charakter, den Frauke Meyer-Gosau hervorhebt: »Ingo Schulzes Romane sind besonders augenfällige Beispiele für eine gewandelte Gegenwartsliteratur ein dringend benötigter Realitätsschub zu wachsen könnte.«¹⁷

16 Auch Ingo Schulze schreibt aus dem Blickwinkel des Weggegangenen. Geboren wurde er am 15. Dezember 1962 in Dresden als Sohn einer Ärztin und eines Physikprofessors; ein Jahr später ließen sich die Eltern scheiden, so dass er als Einzelkind aufwuchs. Zwischen 1983 und 1988 studierte er Klassische Philologie in Jena und arbeitete von September 1988 bis Februar 1990 als Dramaturg am Theater in Altenburg. Danach gab er das *Altenburger Wochenblatt* mit heraus, eine sich über Anzeigen finanzierende Zeitung. Von Januar bis Juni 1993 leitete er in St. Petersburg eine ähnliche Zeitung. 1996 lebte er ein halbes Jahr in New York. Sein erstes Buch erschien 1995; er lebt seitdem als freier Schriftsteller. *Simple Stories* stand von April bis August 1998 auf der Bestseller-Liste des *Spiegel*.

17 Meyer-Gosau (2000) S. 11.

Literaturhinweise

Ausgaben

- Ingo Schulze: *Simple Storys*. Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz. Berlin: Berlin Verlag, 1998.
- *Simple Storys*. Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1999. (dtv. 12702.)
 - 33 Augenblicke des Glücks. Aus den abenteuerlichen Aufzeichnungen der Deutschen in Piter. Berlin: Berlin Verlag, 1995.
 - Endstation Sehnsucht. In: Raymond Carver: Wovon wir reden, wenn wir von Liebe reden. Erzählungen. Aus dem Amerik. von Helmut Frielinghaus. Ebd. 2000. S. 9–16.
- Thomas Brussig: *Helden wie wir*. Roman. Berlin: Verlag Volk und Welt, 1995.
- Raymond Carver: *Wovon wir reden, wenn wir von Liebe reden*. Erzählungen. Aus dem Amerik. von Helmut Frielinghaus. Berlin: Berlin Verlag, 2000. [Zuerst: *What We Talk About When We Talk About Love*. New York: Alfred A. Knopf, 1981.]

Forschungsliteratur

- Auer, Matthias: Ingo Schulze. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. 70. Nachlfg. München 2002. S. 1–8.
- Auffermann, Verena: Von der Verwestung des Ostens. Ingo Schulze erzählt messerscharf das Unheimlich-Neue aus Altenburg. In: *Süddeutsche Zeitung*. 25. März 1998.
- Böttiger, Helmut: Der Kamerablick der Sprache. Ingo Schulzes *Simple Storys*: ein virtuoser Ver- und Enthüllungs-Roman. In: *Frankfurter Rundschau*. 14. März 1998.
- Eicher, Thomas: Augenblicke in James Joyces *A Little Cloud*. Ein Nachtrag zur Epiphanie-Diskussion. In: *Anglia* 112 (1994) S. 75–89.
- Greiner, Ulrich: Menschen wie Tauben im Gras. Ostdeutsch: Ingo Schulze schildert die Generation, die den Sozialismus überstanden hat. In: *Die Zeit*. 26. März 1998.

- Meyer-Gosau, Frauke: Ost-West-Schmerz. Beobachtungen einer sich wandelnden Gemütslage. In: *DDR-Literatur der neunziger Jahre*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2000. (Text + Kritik. Sonderbd. 9.) S. 5–12.
- Moennighoff, Burkhard: Paratexte. In: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering. München 1996. S. 349–356.
- Poethe, Hannelore: *Simple Storys*. Das Alltägliche im Poetischen. In: *Zeitschrift für Germanistik* 1 (2001) S. 71–87.
- Rothschild, Thomas: Zweimal am Haken. In: *Die Presse*. 4. April 1998.
- Schardt, Reinhold: *Narrative Verfahren*. In: *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Miltos Pechlivanos [u. a.]. Stuttgart/Weimar 1995. S. 49–65.
- Thomsen, Christian W. / Holländer, Hans (Hrsg.): *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*. Darmstadt 1984.

Synopsis

- 1 Renate ∅ Ernst Meurer (Schuldirektor, SED); Dieter Schubert / »Zeus« (politisch Verfolgter) steigt in Perugia auf die Domfassade und klagt Meurer an. Italien 1990.
- 2 Conni Schubert kellenert im Restaurant »Wenzel« in Altenburg; der Immobilienmakler Harry Nelson vergewaltigt sie. Sie findet Arbeit in Lübeck, dann auf einem Kreuzschiff. Mai 1990.
- 3 Danny arbeitet für Christian Beyers Zeitung; interviewt Peter Bertram, der ihr eine Gewaltphantasie erzählt. Februar 1991.
- 4 Der Kunsthistoriker Martin Meurer (∅ Andrea) erzählt von seiner neuen Arbeit; ihr Sohn Tino *13. 2. 88.
- 5 Barbara Holitzschek kommt zu Hanni ins Museum, hat angeblich einen Dachs überfahren; Lydia (Ich-Erzählerin) fährt mit ihr zur Unfallstelle.
- 6 Patrick (Hannis Partner, Ich-Erzähler) und Lydia besuchen Billi (∅ Tom); sie werden bis zu einer Tankstelle verfolgt.
- 7 Renate ∅ Ernst (der arbeitslos ist) nutzen das Gartenhaus von Renates Chef Neubauer (FDJ), Einbruch.
- 8 Hanni (hat eine Tochter: Sarah) spricht mit ihrer Freundin Barbara (Ich-Erzählerin), die ihrem Mann Frank die Tötung gesteht.
- 9 Raffael, Taxiunternehmer, spricht mit Orlando, der – weil Ausländer – mit dem Messer angegriffen wurde.
- 10 Martin Meurer besucht seinen Vater Dr. Hans Reinhardt, 1969 in den Westen geflohen, ∅ Nora, die ihn verlässt.
- 11 Danny und Tino ziehen mit Edgar Körner (hat ein Verhältnis mit der Kioskbesitzerin Ute) in eine Wohnung.
- 12 Pit Meurer und Edgar Körner treffen beim Einwerben von Anzeigen auf Christian Beyer.

- 13 Hanni bei Marianne (Ich-Erzählerin), die am nächsten Tag in die Klinik zur Operation muss.
- 14 Barbara ∅ Frank werden auf dem Heimweg vom Restau- rant, wo auch Hanni war, bedroht. Barbara stürzt und verletzt sich am Auge.
- 15 Peter Bertram (war Grenzsoldat; schreibt erotische Texte) beim Karpfen- fischen mit Dieter Schubert, der an In- farkt stirbt.
- 16 Marianne Schubert trifft Dieters Geliebte Jenny, um ihr seinen Brief mit Geld zu ge- ben; Maik als Kellner.
- 17 Christian Beyer (Ich-Erzähler) mit Hanni in New York.
- 18 Frank H. (Ich- Er- zähler) hört erneut Barbaras Albtraum (überfährt eine Rad- fahrerin); voran ging ein Abend mit Lydia und Enrico Friedrich.
- 19 Enrico Friedrich (hat einen Job bei Frank) spricht mit Pa- trick über den Streit Lydia/Barbara; Lydia hat Patrick verlassen.
- 20 Edgar Körner er- zählt von den Krieg- spielenden Kindern im Zug; Danny verlässt ihn im Urlaub am Scharmützelsee und zieht zu Tinos Vater Martin Meurer. Er ver- liert seine Stelle und wird Fahrer bei einer Spedition.
- 21 Martin Meurer richtet seine neue Wohnung im Haus von Steuber ein und erzählt von der Stu- dienzeit in Leipzig, Tahir bringt Goldf- sche.
- 22 Ernst Meurer wird in Dösen eingeliefert (Vorgänge zwischen ihm und Schubert). Andreas Tod († Okt. 1991, Schwester von Danny, die Tino auf- nimmt) und die Fahr- erfucht; Renate ar- beitet jetzt in Stuttgart und hat einen neuen Partner.
- 23 Christian Beyer wird wegen Unter- schlagung verdächtigt; Hanni weint, verlässt ihn und betrinkt sich. Er bekommt einen Anruf, bei dem nie- mand antwortet.
- 24 Pit Meurer und Peter Bertram (spre- chen von Karpfen- jagd) sehen Hanni sich betrinken, sie ruft an. Marianne Schubert holt sie zu sich; dabei fährt Pit mit, sie spre- chen über Ernst Meu- rer. Hanni und Pit heiraten.

- 25 Edgar Körner erzählt, wie er sich in eine Debile verliebt hat, und zahlt Maik und Jenny, die nach Frankreich wollen, das Motel. Maiks verletzte Hand.
- 26 Jenny kommt von der Reise ohne Maik zurück, kocht Milchreis, den Lydia Schumacher dann isst. Jenny erzählt von Dieter Schubert und verschwindet.
- 27 Danny ist dabei, Patrick zu verlassen, den Lydia verlassen hat. Patrick betreut Enrico.
- 28 Heinrich Friedrich entsorgt den Ofen; er gibt Petra (∞ verheiratet mit Raffael, dem Ich-Erzähler, Sohn David) seinen Roman »Schweigen« und stürzt auf der Treppe.
- 29 Martin Meurer und Jenny (Ich-Erzählerin) machen in Taucherauzügen Werbung für die »Nordsee«. Jemand verpasst Martin einen Kinnhaken.