

Ursula Krechel: *Geisterbahn*. Roman. Jung und Jung Verlag, Salzburg 2018 / Annette Hess: *Deutsches Haus*. Roman. Ullstein Verlag, Berlin 2018 (Michael Dellapiazzia)

*Schreiben nach Auschwitz, schreiben über Auschwitz*

*Schreiben nach Auschwitz* meint nicht nur die Jahre der unmittelbaren Nachkriegszeit oder die zwei Jahrzehnte bis zum Beginn des Frankfurter Auschwitzprozesses, den Fritz Bauer nach unsäglichen Mühen und gegen alle Widerstände in Politik und Gesellschaft 1963 ins Werk setzen konnte. *Nach Auschwitz* wird auf unbestimmbare Zeit all das sein, was in deutscher Sprache, in Deutschland geäußert wird. Dass dies keineswegs eine allgemein geteilte Einschätzung ist, muss nicht betont werden, aber je mehr in der öffentlichen Meinung darauf gedrängt wird, dieses Kapitel nun endlich abzuschließen, umso wichtiger ist es, darauf zu beharren und Adornos Vision einer *Erziehung nach Auschwitz* als *Leitbild* und politische Forderung im Blick zu behalten. Nicht nur ein Spruch wie der von der *Gnade der späten Geburt* ist abwegig, da er nicht nur deutsche Schuld zu relativieren versucht, sondern die unmittelbar folgende Generation davon freispricht, auch der Gedanke, wenigstens ab der *post-postmemory generation* sei man von Auschwitz befreit, ist offenbar falsch, wie nicht zuletzt deutsche Publikationen dieser Jahre zu belegen scheinen, im positiven wie im negativen Sinne. Ursula Krechels großer Roman ist das glückliche Beispiel dafür, wie nach Auschwitz, wie über Auschwitz heute zu schreiben wäre, denn sie vermeidet all das, was nur zu oft, willentlich oder gutmeinend, das Sprechen darüber charakterisiert. Geschichtsrevisionismus, Geschichtsfälschung, das Verwischen von Opfer- und Täterrolle, die Betonung, ja auch selbst Opfer gewesen zu sein, all das hat seit der Wiedervereinigung in nicht wenigen Fällen zu oft erbitterten Auseinandersetzungen über die Bewertung literarischer Werke geführt oder führen müssen. Man denke an Bernhard Schlinks international ungewöhnlich erfolgreichen Roman *Der Vorleser* aus dem Jahr 1995, der vielleicht unnötig harsche Kritiken einstecken musste, an die ästhetisch misslungene Novelle *Im Krebsgang* von Günter Grass (2002), in der von sowjetischen Kriegsverbrechen, der Torpedierung der *Wilhelm Gustloff* kurz vor Kriegsende die Rede ist und eher gemäßigte Kritik einzustecken hatte. Mit diesem Text begannen die Viktimisierungstendenzen, wie kürzlich in Bezug auf andere Werke formuliert worden ist. Wie in deutscher Sprache auch von dem gehandelt werden kann, was aus ihrer angestammten Heimat vertriebenen Deutschen widerfahren ist, hat Ulrike Draesner in ihrem Roman

*Sieben Sprünge vom Rand der Welt* vorgeführt (2014). 2018 hat der Wiener Arno Geiger mit *Unter der Drachenwand* einen meist gelobten, aber doch irritierenden Versuch unternommen, sich in die Seelenlage der Menschen im Inneren des NS-Staates einzufühlen, was sich durchaus „schön“ lesen lässt. Zu allem dann Takis Würgers Roman *Stella*, bei Hanser erschienen, der im Feuilleton auf einhellig blankes Entsetzen gestoßen ist (2019), in *Literaturkritik.de* dann aber auch zwei je bedenkenswerte pro- und contra-Besprechungen gefunden hat. Die Romane Geigers und Würgers schienen dazu suggerieren zu wollen, als erlaube die historische Distanz nun eine gleichsam unvoreingenommene Erzählhaltung, so wie Thomas Manns Erzähler im *Zauberberg* eine Geschichte erzählen will, die „sehr lange her“ ist, „sozusagen schon ganz mit historischem Edelrost überzogen und unbedingt in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit vorzutragen“ sei. Manns Ironie meinte natürlich das Gegenteil, und dass diese deutsche „Geschichte“ keineswegs mit Edelrost überzogen ist, das zeigen die zunehmenden antisemitischen Übergriffe, etwa in Deutschland und Frankreich, wie die fast schon pogromartigen Ausschreitungen gegen Sinti und Roma in Italien. Über Auschwitz zu schreiben ist unmöglich – und dennoch muss man es, so könnte man (zu sehr) vereinfachend Adornos Forderung zusammenfassen. Krechels Roman gelingt das Unmögliche, es gelingt die Quadratur des Kreises, durch ihre ungewöhnlichen erzählerischen Strategien. Die Quadratur des Kreises ist vor allem die Weise, wie Faktisches in die Fiktion übertragen wird, die faktische Sprache dabei abgelegt, und ins Fiktionale – und „Authentische“ überführt wird. Krechel erzählt keine Geschehnisse aus den Lagern, dazu gäbe es tatsächlich keine Worte, sie erzählt, wie es dazu kommen konnte und was aus den Menschen geschah, die sie überlebt haben.

Geisterbahn vollendet Ursula Krechels Roman-Trilogie zu Opfern und Tätern der Nazizeit. Alle enden aber nicht mit dem Jahr 1945, sondern in der noch immer andauernden Nachkriegszeit. *Shanghai fern von wo* (2008) behandelt das in der Öffentlichkeit so gut wie unbekanntes Shanghaier Ghetto, in dem seit 1938 achtzehntausend Juden überleben konnten und erzählt von den Feindseligkeiten, die Rückkehrer erleben mussten. *Landgericht* (2012) handelt von der Rückkehr eines unerwünschten jüdischen Richters aus dem Exil in Havanna. *Geisterbahn* verknüpft das Schicksal der Schausteller- Großfamilie Dorn, die als Sinti 1933 in Trier fast den Sprung in die akzeptierte Bürgerlichkeit geschafft hatten, mit dem der kommunistischen Eisenbahnerfamilie Torgau. Die Mitglieder beider werden in Konzentrationslager deportiert, aus denen nur wenige nach 1945 zurückkehren. Der Roman beginnt mit einer fast übertrieben idyllischen Beschreibung des Lebens der Familie Dorn mit ihren sieben Kindern, mit scheinbar banalen wie intimen Details, die aber bald schon verstehen lassen, dass deren Glücksversprechen keine Hoffnung auf Realisierung haben und dies eben nichts mit der angedeuteten deutschen, wohlhabenden Bürgerlichkeit zu tun hat, auf deren Anerkennung sie gleichwohl hoffen. Als

der Vater zusammen mit seinem Schwager 1936 auf einer Messe in Berlin einen Autoscooter zur Ausweitung seines Geschäfts erwerben will, erfährt er brüsk, an Zigeuner werde nicht verkauft. 1936 ist Jahr der olympischen Spiele, bis zu deren Ende der NS-Staat seine rassistischen Absichten gegen Juden und Sinti/Roma zumindest international zu verbergen suchte, auch wenn die Nürnberger Rassegesetze bereits griffen und nicht weit entfernt, in Oranienburg, das KZ Sachsenhausen vor der Fertigstellung stand. Dorn gerät in Berlin in eine Razzia, wird verschleppt und landet mit anderen 600 Sinti und Roma in Marzahn, einem bereits funktionierendem Lager. Es gelingt ihnen zwar die Flucht, aber aus Scham verschweigen sie das Geschehene der Familie. Von nun an geraten sie immer tiefer in die Verfolgungen durch die Nazipolitik, der Absturz Deutschlands in die Barbarei ist jetzt unaufhaltsam. Mit einem Erlass aus dem Jahr 1938 sollte dann auch die „Zigeunerfrage“ endgültig gelöst werden. Eine Rasseforscherin tritt auf, erfragt Verwandtschaftsverhältnisse und vermisst die Schädel der Kinder. Zwei von ihnen werden später zwangssterilisiert und am Ende werden 5 der Kinder Auschwitz nicht mehr lebend verlassen. Die Nachkriegszeit bringt aber weder Entschädigung noch Akzeptanz, wieder werden Roma und Sinti an den gesellschaftlichen Rand gedrängt, werden erneut zu mehr oder weniger geduldeten, mehr oder weniger verachteten *Anderen*, traumatisiert, physisch krank, aber mit dem Willen, weiterzumachen. Der Roman gliedert sich in fünf ungleich lange Teile:

1. Teil: *Drehschwindel*. Die zerstörte heile Welt in Trier und der Beginn der Verfolgung.
2. Teil: *Paternoster*. Die Leiden der Dorns und Torgaus im Nazi-Regime. Die sozialen Aufsteiger („Paternoster“), die davon profitieren, geraten in den Blick, wie der schmierige Franz Neumeister, der auch in der Bundesrepublik reüssieren wird, gar als Therapeut für schwer erziehbare Kinder.
3. Teil: *Unter dem kugeligen Mond ein Wolf*. Letzte Kriegsjahre, Befreiung und Besetzung. Rückkehr der Überlebenden beider Familien und zweifelhafter Neubeginn. 1947 werden der Ich-Erzähler Bernhard Blank, Aurelia, die Tochter der Kommunisten Maria und Willi Torgau, Annchen, die jüngste Tochter von Alfons und Lucie Dorn, Iris, Tochter eines unbekanntes französischen Offiziers und Cecilia, Tochter Franz Neumeisters, des stets angepassten Mitläufers geboren.
4. Teil: *Kleine Körper*. Die unmittelbare Nachkriegsgeneration und die formierte Nachkriegsgesellschaft mit ihren Schikanen gegen die alten und neuen Außenseiter.
5. Teil: *Tiefwurzler*. Die Schicksale der 1947 geborenen bis in unsere Zeit hinein. Es ist die *Post-memory-generation*, die Kinder von Tätern wie Opfern leiden unter den Traumata ihrer Eltern und versuchen, in der Bundesrepublik Fuß zu fassen.

Krechel findet für den Roman eine eigene, ungewöhnliche Erzählstruktur, die es unmöglich macht, ihn einer Romangattung sicher zuzuordnen. Es gibt einen Ich-Erzähler, Bernhard Blank, Grundschullehrer aus Trier mit offenbar linksliberalen Ansichten, dessen Erzählung in der ersten Person von Anbeginn an vom Trauma geprägt ist, Sohn eines Täters zu sein, eines Dorfpolizisten, den er stets nur *MEINVATER* nennt. Der Versuch, sich von ihm zu lösen muss wohl als gescheitert angesehen werden, auch wenn Blank seine Geschichte, seine Autobiographie zu schreiben, wohl als Therapie versteht. Dafür spricht, dass seine Überlegungen zum Schreiben, zum *Wie* des Schreibens wörtlich Philippe Lejeunes *Le Pacte autobiographique* (1975, *Der autobiographische Pakt*, 1994) zitieren. Damit wird er allerdings zum unzuverlässigen Erzähler. Wem diese Stimme gehört, wird erst im 2. Teil des Romans gesagt, aber von Anfang an vermischen sich Erzählerstimmen, die es bisweilen unmöglich machen zu verstehen, wer tatsächlich erzählt. Die auktoriale Erzählerstimme, die in manchen Teilen dominiert, scheint suggerieren zu wollen, alles erzähle sich gleichsam von selbst, und weitere Stimmen sind beispielsweise in Dialogen zu vernehmen. Der wichtigste Kunstgriff liegt aber darin, die fiktionale Struktur mit Faktischem anzureichern, in oft langen kursiv kenntlich gemachten Zitaten, ohne den Erzählfluss zu beeinträchtigen, der sich dazu vieler und sehr unterschiedlicher Tonlagen bedient, das Faktische aber auch dann einzubinden weiß, wenn die Tonlage beispielsweise eher lyrisch geprägt ist. Die Stimmen des Faktischen erscheinen nie als sozusagen Authentisches garantierende Elemente, als beherrschende Einschübe, werden aber von der auktorialen Stimme mit subjektiven, mal ironischen, mal sarkastischen Kommentaren versehen. Die fiktionalen Biographien der Handelnden speisen sich oft aus dokumentarischen Materialien. Der Kommunist Willi Torgau zum Beispiel, gehört nach dem Krieg einer Entnazifizierungskommission an. Ausführlich werden Aussagen im Roman Vernommener in kursivem Druck wiedergegeben, sind also faktischen Quellen entnommen. Die Quellen werden am Schluss in einem knappen Nachsatz nur summarisch angedeutet, etwa Bestände des Bundesarchivs, der Landesarchive, oder Zitierte erscheinen allein mit dem Namen, beispielsweise Peter Weiss, von dem dann im Text die bekannte, die Situation der Entnazifizierungsumstände trefflich wiedergebende Äußerung zur Rehabilitierung Furtwänglers zitiert wird. Derselbe Willi Torgau wurde im ersten Teil im Lager zum Mithäftling Carl von Ossietzkys. So verschmelzen Fiktionales und Faktuales ohne dem Roman seinen fiktionalen Charakter zu nehmen. Romane wie diese werden gerne als Dokumentarromane bezeichnet, und man betont dann, wie intensiv der/die Autorin recherchiert habe, um dem Werk Authentizität zu verleihen, die aber eben nicht daher rührt, Dokumentarisches, jeder Art übrigens auch ganz Banales aus dem *Fachblatt für Wandergewerbe und Warenhandel*, der Erzählung einverleibt zu haben, und oft sind es nur Halbsätze, einzelne Wörter, die im Erzählfluss gekennzeichnet werden. Durch diese Techniken wird das Buch

auch zu einem Montageroman. Allerdings ist die Kursivierung oft verwirrend, und man fragt sich an einigen Stellen, ob dies wirklich eine montierte Quelle sein kann. Es scheint manchmal, als sei die eine oder andere Figur tatsächlich allein den zeitgenössischen Dokumenten entsprungen, wie in Kempowskis Collagen aus *Echolot*. Eine Frau in Trier, Grit Berghausen, erhält Briefe ihres Verlobten von der Front, datiert (12. Mai 1944), in sorgsamer Sütterlinschrift, privat und sehr persönlich, markiert als Dokument, aber nun Teil der Biographie der literarischen Figur, eben wie Briefe, die Kempowski gesammelt hatte. Man wünscht sich insgeheim Fußnoten zu den dokumentarischen Quellen (was nicht prinzipiell den fiktionalen Charakter sprengen müsste, wie wir aus den Romanen Irmtraud Morgners wissen), denn oft ist eine Rekonstruktion auf der Basis der Hinweise unmöglich. Meist aber gelingt das, wenn beispielsweise der Titel des Films genannt wird, von dem Cecilia Neumeister spricht. Der Film *A Better Life* von Chris Weitz (2011) und dessen Bilder der Migrationsströme von Mexiko nach Arizona werden nun beschrieben und damit ist der Bogen ins Heute geschlagen. Die ständig wechselnden Sprachebenen, Wechsel vom Präteritum ins Präsens und zurück, von der ersten in die dritte Person, entfachen für den Leser einen besonderen Sog, Erzählerrede, erlebte Rede und innerer Monolog, detaillierte Beschreibungen von Kinderspielen, die mit Berichten wechseln, die einer historischen Abhandlung entnommen scheinen (auch wenn sie nicht kursiv markiert sind), Nebensächliches, wie der Besuch von Chinesen im Karl-Marx-Haus, das Leiden, die Beschädigungen, die Verzweiflungen der Überlebenden, bisweilen im Dialekt erzählt, lange lyrische Assoziationen und anderes mehr lassen das Geschehen wie in einem Film am Leser vorbeilaufen. Die Kommentare, die oft böse Ironie, die immanenten Anklagen, die geäußert werden, wirken nicht wie subjektive Personen- oder gar Autorkommentare, sie scheinen sich fast zu verobjektivieren. Der Roman, der entsteht, lässt dabei den provinziellen Alltag in Trier zu Wort kommen, vor und nach dem Krieg, der aber zu einem Psychogramm Deutschlands wird, in dem wenige Jahre nach dem Krieg wieder *Polizeiordnungen zur Bekämpfung der Zigeunerplage* erlassen werden. Die Erinnerung, wie in der Schule einmal Nikolaus Lenau *Drei Zigeuner* durchgenommen wurde, wird für den Erzähler Blank zum Anlass seitenlanger poetischer Assoziationen über eigene literarische Erfahrungen aus der Kindheit, vermischt mit eingeworfenen Details der dichterischen Biographie, Verszitate aus der Romantik, bis schließlich der Lehrer unterbrochen wird mit dem Ruf: „Annchen weint“. Die folgende Szene ist ein wundervolles Beispiel, wie der Roman Gefühle, Leiden, aber auch den Trotz, den Stolz der Menschen zu erfassen weiß:

So heftig hatte ein Kind, das so alt war, wie wir, noch nie vor unseren Augen geweint. [...] kleine Kinder waren häufig wütend, wenn sie weinten. Aber Annchen war nicht wütend, sie war sehr, sehr traurig, das spürten wir. [...] Der Lehrer sagte nichts. Der Text des Liedes stand auf der Tafel. Annchen hatte,

wie Iris, kein Taschentuch. Dann hatte Annchen genug geweint, nun schniefte sie nur noch und gab sich einen Ruck: Mir sinn net solche Zigeuner wie die. (S. 360 f.).

Krechels ungewöhnlicher, vielstimmiger Roman ist immer glaubwürdig, auch da wo er darauf abzielt, den Leser zu bewegen, zu rühren, emotional anzusprechen, was angesichts des Themas höchst riskant ist. Persönliches, Privates vor dem Hintergrund des Zivilisationsbruches auszubreiten, um über diesen zu reden, gelingt durch die eben gerade höchst artifizielle narrative wie sprachliche Struktur des Romans.

Ganz anders verfährt Annette Hess in *Deutsches Haus*, auch sie will Geschichte erzählen, in dem sie von Personen und ihren Geschichten spricht. Hess ist als Drehbuchautorin bekannt geworden, vor allem durch *Weissensee* (2010-2014) und *Ku'damm 56* und *Ku'damm 59* (2016 und 2018), zwei aufwändigen und auf großes Publikum zielenden Fernsehproduktionen. *Deutsches Haus* wurde sofort zu einem großen Publikumserfolg und inzwischen wurde er in 30 Sprachen übersetzt. Die Geschichte, die ihr erster Roman erzählen will, ist die der Frankfurter Auschwitzprozesse. Auch sie konfrontiert Täter und Opfer, auch sie versucht, Verdrängung und Verschweigen der Naziverbrechen in der Nachkriegszeit darzustellen. Der Roman spielt in Frankfurt 1963. Im Gasthof "Deutsches Haus" bewältigt die Familie Bruhns das lebhafteste Vorweihnachtsgeschäft. Sie haben zwei Töchter, die jüngere, Eva, ist Übersetzerin und Dolmetscherin aus dem Polnischen. Durch das sehr ausführlich geschilderte Privatleben der beiden Töchter soll die Spießigkeit der bundesdeutschen Nachkriegsgesellschaft bloßgestellt werden, wobei die etwas naive Eva sich gegen die Ansichten und den Willen ihres Verlobten zu einem Leben als selbständige, bewusste Frau durchzuringen versucht. Sie erhält den Auftrag, als Dolmetscherin den Prozess zu begleiten, den Fritz Bauer gerade vorbereitet und es wird dann sogar zusammen mit den Gerichtsmitgliedern zu einer Tatortbegehung in Auschwitz kommen. Am Schluss stellt sich heraus, dass Evas Vater dort Koch war, mit seiner Familie, Eva eingeschlossen, dort lebte und sogar der SS angehörte. Dies wird Eva durch die Prozessakten, die ihr zu Gesicht kommen, bald klar, und vor allem gibt ihre Erinnerung nun Bilder frei, die sie verdrängt hatte. Eva will ihre Familie verlassen, auch wenn es nur Mitläufer waren.

Das Buch ist gut gemeint. Die Lügen einer konsumorientierten Gesellschaft werden in vielen Gesprächen in Worte gefasst, auch die Vernichtung der Roma und Sinti wird benannt und sogar die Feindseligkeiten gegen die in dieser Zeit gerade ankommenden Gastarbeiter findet Erwähnung. Die Figuren und ihre Geschichten aber sind durchweg stereotypisiert. Am Ende sind die bösen Dinge zwar gesagt und die Probleme benannt, aber alles findet dann doch zu einem einigermaßen harmonischen Ende. Und indem Eva feststellen muss, dass in Auschwitz Gesehene erfolgreich verdrängt zu haben, steht plötzlich die Frage

im Raum, ob die Verdrängungen der traumatisierten Nachkriegsdeutschen nicht doch entschuldbar sein könnten. Hess erzählt in der dritten Person des allwissenden Erzählers, ohne dass dieser direkt Bezug zum Geschehen nimmt, etwa durch Kommentare. Erzählhaltung, Figurenzeichnung und die gewählte Sprache ist die der Schemaliteratur. Die Sprache, die den Mief der bundesdeutschen Nachkriegszeit signalisieren soll, ist dabei nicht nur eingestreutes Zeitkolorit, Sprachgestus der handelnden Personen, sondern der ganze Roman wird in dieser Sprache erzählt, was oft peinlich wird. Denn neben eher trivialen Beschreibungsmustern (im Raum herrschte Stille; ein Krankenwagen schlängelt sich mit jaulender Sirene durch [...]) finden sich Sätze wie „Eva spürte, wie ihr ein Tropfen Schweiß über die Mitte des Rückens hinunter bis in die Poritze lief“; „sie war sich sicher, dass die beiden noch keinen Verkehr miteinander gehabt hatten“; „Während sie saß und ihr großes Geschäft verrichtete [...],“ was als Beispiel genügen mag. Dass Sätze dieser Art durchaus ein ideologiekritisches Potential haben könnten und möglicherweise auch so gedacht waren, ist nicht zu bestreiten, aber dann müssten die Stimmen anders strukturiert sein. Dazu vermeidet es Hess nicht, Details der Gräueltaten von Auschwitz zu beschreiben, zu zitieren, ihnen Worte zu geben. Es sind Szenen und Bilder, die heute jeder kennt und die in dieser Erzählförm aber nur noch banal wirken können. Die Erzählerstimme muss nun deutlich betonen, wie sehr das Eva schockiert: mit dem Satz „[...] geschah etwas, das Eva tief greifend erschütterte,“ wird die dann folgende Detailbeschreibung vorbereitet. Hess hat für den Roman umfassend recherchiert, vor allem im Archiv des Fritz-Bauer-Instituts, sie hat wörtliche Zitate vieler Prozessbeteiligter eingebaut, ein jüdisches Gebet wird gar in hebräischer Schrift wiedergegeben, und es ist wohl zuzugestehen, dass die Prozessbeschreibung und Evas Rolle darin authentisch wirken, aber um etwas über Auschwitz zu sagen, ist das nicht ausreichend. Ohne wohlüberlegte Formwahl kann mit der Beschreibung der Gräueltaten die Realität von Auschwitz nicht erfasst werden, dafür gibt es schlicht keine Sprache. Wie so etwas aussehen kann, hat Peter Weiss in der *Ermittlung* vorgeführt, auch wenn dort alle Sätze unverändert den Prozessakten entnommen sind, und Krechel nähert sich der Realität durch das Umgehen jeder direkten Darstellung an, gibt damit unsagbaren Dingen Anschaulichkeit. Hess kann aber dann doch anders erzählen, und das führt sie auf den letzten Seiten vor. Eva reist kurz vor Weihnachten mit dem Zug nach Warschau, um einen Friseur zu besuchen, der ihr im Lager die Haare geschnitten hatte. Auf diesen letzten Seiten ändert sich die Sprache, die voraussehbaren Adjektive, die über weite Strecken des Buchs störten, verschwinden, und der Erzählung gelingt es nun endlich, den Leser zu packen. Sie eröffnet dem Friseur, aus Deutschland zu kommen um sofort zu gestehen: „wir kennen uns“. Eva erklärt ihm, um Verzeihung bitten zu wollen für all das, was ihre Familie ihm und seiner Tochter angetan hätten, und sie bittet darum, er möge ihr alle Haare abschneiden, eine naive aber auch

peinliche Geste seitens der Frau, die sich am Ende des Prozesses ihrer Schuld bewusst wurde, aber auch eine Szene, die authentisch und glaubwürdig wird in dem Moment, in dem der Friseur antwortet und Eva kapiert. Er bestreitet, je in einem Lager gewesen zu sein und schickt sie mit einer Handbewegung fort: „Das mache ich nicht. Das steht ihnen nicht“. Der Friseur gerät erst aus der Fassung, als Eva schon draußen ist und sagt zu einer jungen Frau im Geschäft, die danach fragt, was Eva wollte: „Trost. Sie wollen, dass wir sie trösten.“ Das ist aber noch nicht das Ende der kleinen Szene. Als sie auf dem Rückweg ins Hotel durch die Stadt irrt, zwingt sie sich zuzugeben, was der Friseur wirklich gesagt hat: „Das steht ihnen nicht zu“. Hier hätte der Roman enden sollen, aber es folgt noch die Szene der Aussöhnung mit dem Verlobten, die den Roman dann doch zu süßlich auslaufen lässt.

*Michael Dallapiazza*