

BOOK REVIEWS

Gespensstergeschichten: Der Linke Terrorismus der RAF und die Künste **by Svea Bräunert**

Aida Alagić
University of Zagreb

Auf welche Art und Weise spukt(e) das Phänomen RAF durch überwiegend künstlerische, aber auch politische, private und öffentliche Diskurse der BRD? Wie lässt sich das aus einer erinnerungs- und medientheoretischen Perspektive betrachten und aufschlussreich analysieren? Dieses Phänomen erforscht Svea Bräunert in ihren *Gespensstergeschichten* und versucht folglich durch ihre umfangreiche Studie, eine Antwort auf das komplexe Gewebe von Terrorismus, Kunst und Medialität im Schatten der linksterroristischen Anschläge der Roten Armee Fraktion anzubieten.

Entstanden als die Promotionsarbeit der Autorin und gegliedert in zwei größere thematische Einheiten mit jeweils einem aufschlussreichen theoretischen Spotlight, beschäftigt sich das Buch im ersten Teil mit dem allgemeinen Verhältnis zwischen Terrorismus und Massenmedien in Anbetracht der späten 60-er Jahre in Deutschland. Dabei rückt zusätzlich die damit verknüpfte zunehmende politische Radikalisierung junger Vertreter der linken Front in den Fokus, die sich angesichts der nationalsozialistischen Sünden ihrer Vatergeneration und im Widerstand gegen die hegemonialen Strukturen der im Kern unveränderten autoritären Bundesrepublik profilierten. Theoretisch und methodologisch lehnt sich der erste Teil vor allem an Enzensbergers *Baukasten zu einer Theorie der Medien*. Mit dieser Herangehensweise knüpft Bräunert an die innovativen und medienorientierten Konzepte von Enzensberger an, denn ihm erschließt sich der begründete Möglichkeitshorizont medialer Repräsentationen der Roten Armee Fraktion im Zusammenhang künstlerischer Werke. Durch diesen Ansatz und den sich daraus ergebenden Nexus aus Terrorismus, Medialität und Kunst lassen sich ebenfalls das gesellschaftspolitische Klima der 70-er Jahre in Deutschland und deren Nachwirkungen erhellen. Reale Umstände jener Zeit, wie die Geiselnahme bei den Olympischen Spielen 1972, werden ebenfalls zur Verdeutlichung der argumentativen Logik herangezogen, denn sowohl das Imaginäre als auch das Reale lassen sich als Schnittstellen medialer Diskurse über die RAF und ihre gespenstische Wirkungsmacht deuten.

Im zweiten Teil wird anschließend die Wunde des Deutschen Herbsts entblößt, jener politischen Krisenzeit im September und Oktober 1977, in der die Anschläge und Aktivitäten der RAF ihren Höhepunkt erreichten. Der Fokus richtet sich mithin auf das Wechselspiel zwischen Trauma und Erinnerung, wobei das sich daraus entwickelnde Gespenst-Topos dauernd verschleiert präsent ist, genau wie die RAF selbst. Dieses Topos beginnt auf die Kontinuität einer mangelnden und nötigen Trauerarbeit hinzudeuten, deren mögliche Manifestationen gerade in der Kunst zu finden sein könnten. Hier basiert die theoretische Grundlage vor allem auf Klaus Theweleits *Bemerkungen zum RAF-Gespenst*, in denen Sprache und Körper als konzeptuelle Oberflächen zur Veranschaulichung traumatischer Ereignisse vorkommen, was in den *Gespensstergeschichten* dann polemisch aufgegriffen und besonders im Hinblick auf die

dokumentarische Filmcollage *Deutschland im Herbst* und Gerhard Richters Ausstellung *18. Oktober 1977* erprobt wird. Diese Werke öffnen ein breites dialektisches Feld zur Ausarbeitung wichtigster Grundsätze des Gespenst-Topos in einem interdependenten Gewebe zwischen Geschichte, Erinnerung und unvollendeter Trauerarbeit, deren Auswirkungen sowohl auf einer Mikro- als auch auf einer Makroebene spürbar geblieben sind, entweder als konkrete schmerzhaft Markierungen am Körper eines Einzelnen oder als ein bedrückendes kollektives Laster im Gedächtnis der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft.

Gespenstergeschichten vereinen somit in sich eine theoretische Ebene, auf deren Hintergrund die Autorin ihre eigene Position zu entwickeln versucht zwischen Kulturtheorie, Geschichte, Psychoanalyse, Kunstgeschichte und Medienwissenschaft, um sie anschließend mit der praktischen Ebene durch eine Auswahl an Werken aus dem Bereich der Literatur, Malerei, Fotografie, des Films und anderer Medien in Erscheinung treten zu lassen, deren jeweils dargestellter Entstehungs- und Rezeptionskontext dem Leser zusätzliche Deutungs- oder Forschungsperspektiven öffnet.

Obwohl Bräunerts *Gespenstergeschichten* mit keiner deutlichen Position oder Konzeption des Gespensts anfangen und die Definition erst schrittweise ausgearbeitet und in Anbetracht etlicher Ansätze konsequent erweitert wird, gelingt es der Autorin am Ende nicht nur einen breiten wissenschaftlichen Zusammenhang zur Platzierung und Realisierung ihres Denkkonzeptes zu entfalten, sondern auch einen (kunst)historischen Überblick zu gewinnen, durch den sie die RAF und den Linksterrorismus im Kontext der deutschen Geschichte mithilfe des Gespenst-Motivs verortet und in Zusammenhang sowohl mit dem Trauma des Zweiten Weltkriegs als auch mit den aktuelleren terroristischen Traumata stellt. Der rote Faden des Linksterrorismus wird somit durch die Geschichte der BRD gezogen als eine Art Reflexionsmedium zur Veranschaulichung vergangener individueller und kollektiver Traumata, die, wiederkehrend in anderen Gestalten und Ereignissen, das Gespenst am Leben erhalten. Als ein möglicher Weg zur Verarbeitung dieses mnemonischen Lasters wird gerade die Kunst vorgeschlagen, denn „Indem Kunst das noch sichtbar macht, was bereits sichtbar war (...), lässt sie ihre Betrachter/innen Dinge erkennen, die sich zuvor im allzu Vertrauten verbergen konnten.“ (192). Dabei hat sich gerade das Phänomen RAF als ein Prisma gezeigt, in dem unterschiedliche aufgezählte künstlerische Konzepte im Rahmen ihrer historischen Bedingtheit erfolgreich aufgehen konnten gerade in oder auch wegen der Form des Gespenstes, das eine konstruktive Perspektive im Hinblick auf die Kulturgeschichte Deutschlands seit 1945 ermöglicht.

Mit ihren *Gespenstergeschichten* entfaltet die Autorin somit das Gespenst als eine Denkfigur, in der sich die RAF als verkehrtes Spiegelbild der eigenen Vorgeschichte in Form eines unvollendeten Traumas finden lässt, dem durch Kunst auf eine individuelle und kollektive Art und Weise beizukommen ist. Dieser Ansatz leistet folglich einen distinktiven erinnerungstheoretischen und kulturgeschichtlichen Beitrag zur Erforschung der RAF und aller damit verkoppelter gesellschaftspolitischer Umstände, die an ihrer Entstehungsgeschichte teilgenommen haben und im Nachhall deren Wirkungsgeschichte immer noch präsent sind.

Bräunert, Svea. *Gespenstergeschichten: Der linke Terrorismus der RAF und die Künste*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2015.

Expressionism in the Cinema
edited by Olaf Brill and Gary D. Rhodes

Tilman Schreiber

Friederich-Schiller-Universität Jena

„The word ‚Expressionist‘“, so beklagt sich Lotte Eisner 1969 in der englischsprachigen Ausgabe der *DÄMONISCHEN LEINWAND*, „is commonly applied to every German film of the so-called ‚classical‘ period.“¹ Dieser Bedeutungsentleerung setzt sie in ihrer zum ersten Mal 1952 veröffentlichten Studie eine Charakterisierung des expressionistischen Kinos in der Tradition der gleichnamigen bildkünstlerischen Strömung und des Theaters Max Reinhardts entgegen. Damit war für lange Zeit das letzte Wort im Hinblick auf die filmwissenschaftliche Aneignung des Expressionismus gesprochen, ehe sich in den vergangenen Jahren die Forderungen nach einer stärker kinohistorisch fundierten Analyse des expressionistischen Korpus mehrten. Sowohl der Kanon als auch die inhaltliche Füllung des Terminus wurden auf den Prüfstand gestellt sowie versucht, die von diesem Kino international ausstrahlende visuelle Prägekraft aus dem Schattenwurf der anderen Kunstgattungen zu befreien. Nicht zuletzt wurde im Zusammenhang dieser Debatte immer wieder die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen einer interdisziplinären Untersuchung des Gegenstandsbereiches Kino aufgeworfen.

Wie verortet sich nun die von Brill und Rhodes herausgegebene Anthologie in jener Gemengelage? Dankenswerterweise bezieht der Band zu dieser Frage selbst Stellung und erörtert im Einleitungskapitel sowohl seine methodischen Grundlagen als auch sein inhaltliches Erkenntnisinteresse. Ziel der Essay-Sammlung *EXPRESSIONISM IN THE CINEMA* ist es nach eigener Aussage: „[to] *resolve* ongoing debates about the *precise parameters* of the art movement and how they manifest in particular films [Hervorhebungen TS]“ (S. 5). Die Anthologie hat es sich also – ganz unbescheiden – zur Aufgabe gemacht, durch die Verknüpfung von kunst-, literatur- und filmwissenschaftlicher Analyseperspektive zu einer kohärenten inhaltlichen Füllung des Terminus ‚Expressionismus‘ zu gelangen und dadurch ein konfliktfreies interdisziplinäres Arbeiten zu ermöglichen. Etwas pointierter könnte man formulieren: Sie stellt den Versuch dar, den durch Eisners Band gewiesenen Pfad mithilfe des Kompasses der *New Film History* (in deren Tradition die Anthologie sich ebenfalls verortet, vgl. S. 4) neu zu beschreiten. Diese in der Einleitung formulierte Zielsetzung mag erstaunen, liegt ihr doch ein Präzisionsanspruch zugrunde, der bereits im Hinblick auf die Diversität der bildkünstlerischen und literarischen Artefakte kaum zu realisieren ist. Ungeachtet dieser Tatsache stellt sich die Anthologie die also nahezu unlösbare Aufgabe, die begriffliche *Einheitlichkeit* des Terminus ‚Expressionismus‘ über eine *Vervielfältigung* der unter diesem Oberbegriff zu versammelnden Gegenstände herzustellen.

¹ Lotte H. Eisner: *The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, Berkeley CA: University of California Press 1969, S. 5.

Vor diesem Hintergrund überrascht es wenig, dass Brill und Rhodes Sammelband *EXPRESSIONISM IN THE CINEMA* die eigenen Ansprüche nach ‚precise parameters‘ und das damit verknüpfte Ziel: ‚[to] resolve ongoing debates‘ nicht erfüllen kann. Besonders deutlich wird dies an dem Umstand, dass der Leitbegriff der Textsammlung in den einzelnen Essays nicht nur inhaltlich unterschiedlich gefüllt wird, sondern sogar *kategorial* verschiedene Verwendungsweisen findet. So benutzt der Großteil der Autoren diesen Terminus in einem *formensprachlichen* Sinne. In diesen Fällen wird ‚expressionistisch‘ mit einer typischen *mise-en-scène*, einer charakteristischen Weise der Handlungsstrukturierung und/oder Figurenkonzeption verknüpft. Im Unterschied dazu gebraucht Thomas Elsaesser das entsprechende Begriffsfeld im Zusammenhang mit einem *kinematographischen Autonomiekonzept*. So schreibt er in seinem den Band einleitenden Aufsatz: „It is in this sense that, through Expressionism, the cinema formulates something about itself, namely its technical capacity [...]. In other words, Expressionism is the moment of cinema expressing itself, performing itself [...]“ (S. 30). Diese Verwendung des Terminus zur Bezeichnung filmischer Selbstreflexion im Horizont künstlerischer Emanzipation ist grundsätzlich sowohl von spezifischen Darstellungsverfahren als auch von konkreten Zeitpunkten unabhängig. Einfacher gesagt: Elsaessers Deutung des ‚Expressionismus‘-Begriffs schließt *nicht* aus, dass das Konzept eines autonomen Kinos von großer Relevanz für das ästhetisch vom bildkünstlerischen Expressionismus inspirierte deutsche Kino der 20er Jahre gewesen ist. Sie stellt nur keine *wesentliche* Verbindung zwischen dieser Formensprache und dem Konzept eines autonomen Kinos her. Insofern – dies mag das Gemeinte noch einmal veranschaulichen – wären Elsaessers Verständnis folgend beispielsweise Wienes *CABINET DES DR. CALIGARI*, Bergmans *PERSONA* und Kubricks *BARRY LYNDON* gleichermaßen als ‚expressionistisch‘ zu bezeichnen.

Neben diesen beiden kategorial unterschiedlichen Verwendungsweisen, die als solche bereits eine kohärente Füllung des Leitbegriffes verunmöglichen, tritt eine dritte, die von Graeme Harper in seinem Essay *MAYA DEREN IN PERSON IN EXPRESSIONISM* entwickelt wird. Harper verwendet den Begriff ‚Expressionismus‘ im Sinne einer *künstlerischen Handlungsoption*, als *Möglichkeit des individuellen Ausdrucks*. Die Eigentümlichkeit und auch – im Hinblick auf eine präzise Charakterisierung – Schwierigkeit seiner Aneignung dieses Begriffs liegt in dessen ambivalentem Verhältnis zum literarisch-bildkünstlerischen Expressionismus des beginnenden 20. Jahrhunderts. So stellt seine biographisch-produktionsästhetische Analyse von Maya Derens *MESHES OF THE AFTERNOON* einerseits eine historische *Kontinuität* her, die auf einer *thematischen* Schnittmenge beruht (Suche nach einem dezidiert subjektiven Ausdruck, Versuche der Identitätsstiftung in Auseinandersetzung mit der individuellen Psyche). Andererseits *entkoppelt* er diese Themen grundsätzlich von bestimmten *Darstellungsweisen*. *MESHES OF THE AFTERNOON* ist für Harper also unbedingt ein expressionistischer Film, auch wenn dieser vor allem von einer Ästhetik inspiriert ist, die man bildkünstlerisch eher als surrealistisch charakterisieren würde. Seine *produktionsästhetische* Prägung des ‚Expressionismus‘-Begriffs ist demzufolge sowohl von einem formensprachlichen als auch von einem konzeptuellen Verständnis dieses Terminus kategorial verschieden. Für Harper ist das Verhältnis zwischen Kinoautonomie, Anschluss an eine ästhetische Tradition und künstlerisches Selbstverwirklichung ein *mögliches*, aber kein notwendiges. Insofern schlägt auch sein Essay – bildlich gesprochen – eine zusätzliche parallele Route zu den beiden anderen Verwendungsweisen des Begriffes ‚Expressionismus‘ ein. Insgesamt verhindern also bereits diese kategorialen Differenzen in der Verwendung des

Leitterminus, dass Brill und Rhodes Textsammlung den selbstgestellten Anspruch an Kohärenz und interdisziplinärer Adaptierbarkeit erfüllen kann.

Trotz der genannten Mängel würde man der Anthologie jedoch Unrecht tun, beließe man es bei diesem einseitig negativen Urteil. So verunmöglicht ihre inhaltliche und methodische Diversität zwar die Präzisierung des ‚Expressionismus‘-Begriffes, sieht man jedoch von diesem Argumentationskontext ab, entpuppt sich jene Variabilität als Stärke. Aus dieser alternativen Perspektive wird deutlich, dass es Brill und Rhodes Sammelband überzeugend gelingt, den Fragehorizont der New Film History für das Weimarer Kino fruchtbar zu machen und dadurch unter anderem in dessen *Entstehungsgeschichte* neue Facetten aufzuzeigen. So können etwa bisher nicht berücksichtigte spezifisch-kinohistorische sowie allgemein-kulturelle Kontexte als prägend für den deutschen Film der zehner und zwanziger Jahre plausibilisiert werden. In diesem Zusammenhang ist zum einen auf Olaf Brills Essay *THE AUSTRIAN CONNECTION: THE FRAME STORY AND INSANITY IN PAUL CZINNER'S INFERNO (1919) AND FRITZ FREISLER'S THE MANDARIN (1918)* zu verweisen, der einen Fokus auf die ästhetische Verwandtschaft des deutschen mit dem österreichischen Film richtet und diese auf zahlreiche personelle Überschneidungen zurückführt. Zum anderen ist Steve Choes Aufsatz („THE SECRETS OF NATURE AND ITS UNIFYING PRINCIPLES“: *NOSFERATU (1922) AND JAKOB VON UEXKÜLL ON UMWELT*) zu nennen, der nicht nur die mediologische Dimension von Murnaus Film-Klassiker herausarbeitet, sondern diese darüber hinaus als Auseinandersetzung mit Uexkülls Konzeptualisierung von ‚Leben‘ und ‚Wahrnehmung‘ plausibilisiert.

Ebenfalls ertragreich ist die kaleidoskopartige Perspektive des Sammelbandes *EXPRESSIONISM IN THE CINEMA* im Hinblick auf die *Rezeptionsgeschichte* des Weimarer Kinos. So wird sehr deutlich, welche Prägekraft dem frühen deutschen Film beispielsweise im Rahmen der weltweiten künstlerischen Emanzipation des Kinos zukam. Für den europäischen Kontext wird dieser Fragehorizont etwa von Bernhard McCarron in den Blick genommen. In seinem Aufsatz *LE BRASIER ARDENT (1923) IVAN MOSJOUKINE'S CLIN D'ŒIL TO GERMAN EXPRESSIONISM* arbeitet er überzeugend heraus, dass für die Selbstverständigung über die grundsätzlichen Möglichkeiten des Mediums Film zu diesem Zeitpunkt kein Weg an einer (wenn auch bei Mosjoukine ironisch gebrochenen) Auseinandersetzung mit zentralen Werken des Weimarer Kinos vorbeiführte. Ergänzt, beziehungsweise vor der Folie des außereuropäischen Kinos bestätigt, wird diese Einsicht unter anderem durch David J. Hogans Aufsatz *DOS MONJES (1934) AND THE TORTURED SEARCH FOR TRUTH*, der sich sowohl der Wiederentdeckung des im Titel genannten Films und dessen Regisseurs Juan Bastillo Oro als auch der frühen mexikanischen Filmindustrie widmet. Auf der Grundlage einer genauen formensprachlichen Analyse von *DOS MONJES* ist es Hogan mögliche, die ästhetische wie konzeptuelle Verwandtschaft dieses Werks mit dem europäischen Film im Allgemeinen sowie dem Kino der Weimarer Republik im Besonderen nachzuweisen. Alles in Allem sensibilisiert also auch dieser Essay – als solcher und im Zusammenspiel mit den anderen Beiträgen der Anthologie – seine Leser sowohl für die avancierte gestalterische und theoretische Qualität des frühen deutschen Kinos als auch für dessen zentrale Position im Kontext der Ausbildung einer europäischen und außereuropäischen Kinokultur.

Insgesamt ist somit ein gemischtes Urteil über den von Brill und Rhodes besorgten Sammelband zu fällen. Den zu Beginn formulierten Anspruch nach begrifflicher Klärung und einer daraus resultierenden ‚wechselseitigen Erhellung der Künste‘ kann er nicht gerecht werden. Vielmehr macht die Lektüre der Anthologie deutlich, dass dem interdisziplinären Arbeiten zumindest in diese Richtung hin klare Grenzen gesetzt sind. Diesen zentralen methodologischen Schwächen der Anthologie steht wiederum eine facettenreiche Reihe aus filmphilologischen Entdeckungen und filmanalytischen Neukontextualisierungen gegenüber. Wer auf der Suche nach einer präzisen Standortbestimmung des Films im Verhältnis zum bildkünstlerischen und literarischen Expressionismus ist, muss sich also weiter umschauchen. Wer jedoch nach einer Materialsammlung zum Weimarer Kino und seiner internationalen Rezeption verlangt, ist bereits fündig geworden.

Brill, Olaf and Gary D. Rhodes, eds. *Expressionism in the Cinema*. Edinburgh 2016.

Novel Affinities:
Composing the Family in the German Novel: 1795-1830
by Sarah Vandegrift Eldridge
Sarah Muncy
University of Cincinnati

In her first book, *Novel Affinities*, scholar Sarah Vandegrift Eldridge argues that the emergence of the nuclear family as a familial ideal and the novel as genre are in fact intertwined phenomenon and that neither could come into existence without the other. She reviews a variety of novels, some considered trivial and usually out of the scope examined by literature scholars, and challenges previous analyses that have only focused on the individual as it pertained to the character's *Bildung*. Instead, she argues that, particularly in novels, when it is about the individual, it is also about their family. Broadening the canon, Eldridge additionally relates the novel to paradigm shifts in law, biology, and pedagogy texts, expanding scholarly interaction with the novel, the family, and societal perception of an upcoming generation.

With this approach, Eldridge furthers her argument of why the family and the novel as a genre work so well together, and how the novel is notably well-suited for the exploration of familial duty and relations. Arguing against the notion that the family unit was a static, conservative entity built through biological relation, Eldridge analyzes a variety of mid-nineteenth century novels, including works by Goethe, Karoline, Engle, Brentano and others, to examine historical shifts in family life, inheritance, pedagogical approaches, and understanding of biology, asserting that the family itself is unstable, particularly when viewed retroactively. She writes, the family is “contested, evolving ground from which the form of the individual emerges” (8), and the novels she examines, involving issues of the individual and the family, handle the inherent conflicts of individuality and kinship. Her discussion of imaginative didacticism, “not of what to think and feel, but that thinking and feeling in reaction to literature,” shows it is a

necessary component of self-reflection and personal growth (9). By that regard, the epistolary novel proved especially revealing of a character's *Bildung* and how the family plays into the educational process.

Eldridge divides her novel into two parts: one examining biology and pedagogical understandings, and the second analyzing generation and shifts in testation and transmission. Scientists' understanding of generation shifted from preformation to epigenesis, which in turn effected how children themselves were viewed. Under preformation, every person was already formed and simply remained dormant until a given time. With epigenetic thought, the individuality of a person is moved to the forefront. Each person was understood to be a "new" person and therefore institutions such as marriage and education changed to meet these new developments. Under preformation, marriage partners mattered little as humans were already formed, but with epigenesis marriages needed to be based on more than economic compatibility. Every child had potential but parents and educators were the cultivators of this potential. Education itself changed as well, moving from simple repetition and imitation of elders to a more individual matter. She writes "each child is genuinely, unformed, and shaped by the conditions around it" and pedagogical thought began to move, however slowly, in that direction (58).

Literature took these shifts a step further as self-reflection and introspective thought became a distinct part of the novel. Conflicts about filial obedience and imitation were the basis of intergenerational misunderstandings and served as the foundation for much of the character reflection in the novels Eldridge examines. Novels were especially adept for this purpose, as they offered unique glimpses of characters' thoughts and feelings. In addition, epistolary novels showed differing opinions and largely favored the younger generations push for individual development, emphasizing how children were not served well by being constrained by parental obligations. There was a significant de-emphasis on blood connections, and further recognition of familial connections and surrogate parents as acceptable, and in certain cases, more understanding parental equivalents. Novels gave space for character development and awareness, drawing in the reader as well for individual reflection.

The second portion highlights changes in inheritance laws and practices, as well as the various transmission approaches demonstrated in the novel. Transmission involved not only material things, such as property, but origin stories and cautionary tales. Eldridge argues that novels, even those previously ignored for being conservative or derivative, play a principal role in the reworking of "notions of identity and affective connection" (95). Specifically, Eldridge analyzes three modes of transmission: inheritance, property, and origin stories. Changes in the German ALR (*Allgemeines Landrecht für die Preßischen Staaten*) led to alterations in inheritance laws and an increased focus on the importance of individual rights and the ensuring of the welfare of future generations (97). Legal proceedings became more accepting of adoptive relations and of an individual's choice in the inheritance process. Additionally, Eldridge shows that in novels, the "narrative inheritance" held a prominent position as older generations shared

their own origin stories, rife with cautionary advice, highlighting the need for awareness, or “textual self-awareness” in the path towards maturity (148). Origin stories were shared in a variety of manners, some more obvious, and others like embedded documents, were woven more intricately into the fabric of the story. Eldridge also highlights the role transmitting stories played in the lives of unmarried, childless women, where their own experiences were passed on more to the reader than a specific child.

Her arguments of how new understanding of biology led to new approaches to education, which led to, not unsurprisingly, family conflicts about individuality, the younger generation’s ability to strike out on their own, and the preparation (or lack thereof) education provided, are persuasive and well-evidenced in the examples Eldridge provides. The second portion is less effective, lacking in specific examples and becoming somewhat repetitive, without making the argument entirely clear. She argues transmission comes in many forms, both in what is being transferred and who the receivers are, which pushes the boundaries of who constitutes family. Though she reiterates that testation, or the transmission of traditions, stories, property, becomes a literary problem she does not make this connection between testation, family, and the novel genre particularly clear (93). With both parts, Eldridge is exceptional in intertwining her literary analysis with historical examination—the scientific transformation of biological foundations of nature and man, and legal alterations to what could be bequeathed, in the form of property, and to whom. Biology and generation played principal roles in how one generation viewed another and what each chose to have as a part of their legacy. Apart of repetition, the formatting of the translation can be a bit jarring for the reader. The translated quotes are frequent, which is helpful to those unfamiliar with the texts, but they split up the rest of the paragraph, especially when some quotes are several lines long. To her credit, Eldridge summarizes key parts of the novels she discusses without be excessive so that readers who are familiar with the works and those that are not are equally able to follow the plots she outlines, the characters, and most importantly, her arguments.

Eldridge’s work, though nestled in the mid-nineteenth century, is uniquely relevant to contemporary topics of the family. She writes in the introduction that she wanted to “expose the ways in which such conservative notions of ‘traditions’ and ‘values’” (IX) are in fact historically contingent and need to be viewed in a much more critical light. Conversations about the family are heavily present in the current political climate and works like these are incredibly important to scholarly understanding of the evolution of perceptions of the family, and how a historical perspective can inform current misunderstandings. Familial issues are nothing new and conflicts often revolve around similar issues, especially between generations. Nevertheless, these perspectives offer a nuanced way of approaching contentious topics and encourage society, as Eldridge requests, to “keep looking at, keep interrogating, keep revisiting” (158).

Eldridge, Sarah Vandegrift. *Novel Affinities: Composing the Family in the German Novel: 1795-1830*. New York: Camden House, 2016.

Catastrophe and Catharsis: Perspectives on Disaster and Redemption in German Culture and Beyond

edited by Katharina Gerstenberger and Tanja Nusser

Maria Schumacher

University of Cincinnati

“Catastrophe must be represented, symbolized, and processed,” argue editors Katharina Gerstenberger and Tanja Nusser in their introduction to *Catastrophe and Catharsis: Perspectives on Disaster and Redemption in German Culture and Beyond*. The contributors to this volume provide diverse, interdisciplinary approaches to the responses to and representations of both natural and man-made disasters in German culture throughout history by looking to literature, historical documents, film, and other forms of mass media. Catastrophe, Gerstenberger and Nusser convincingly argue, must be interpreted in order to be understood. While a given catastrophe is often regarded as a rupture of everyday life, these essays demonstrate that tropes, or “genre conventions,” surrounding disasters are deeply embedded in cultural imagination (3). These genre conventions often provide those, who experienced the disaster in some capacity as well as those observing it through media, with a narrative structure that allows them to more easily process events. Transforming a disaster into fiction, or otherwise presenting it to the public within a familiar narrative structure, provides both order and catharsis.

The aftermath of a natural or man-made disaster is rarely confined by national or geographic borders. The fundamentally global impact of a catastrophe is evident in Christoph Weber’s first chapter, “Tableaux of Terror: The Staging of the Lisbon Earthquake of 1755 as a Cathartic Spectacle.” While this earthquake’s role in defining European modernity has been widely debated by scholars, Weber is most concerned with its treatment as a spectacle in secondhand German language accounts such as that of J.H. Kühnlin. Directly contradicting arguments that, as a result of the Enlightenment, Europeans pragmatically approached this disaster as a scientific phenomenon. Weber points out that Kühnlin’s popular account relied on familiar cultural understandings of sin and atonement to describe the earthquake, its causes, and its aftermath. Scientific explanations, Weber suggests, could not adequately make sense of the human suffering experienced.

The two chapters that follow Weber’s—Janine Hartman’s “The French Burn Paris, 1871,” and Claudia Jerzak’s “Memory Politics: The Bombing of Hamburg and Dresden” -- each address specific catastrophic moments that occurred as a direct result of war. Hartmann’s essay on the burning of Paris in the aftermath of the Franco-Prussian War explores the national and international political impact of this disaster. In addition, Hartmann looks broadly to various cultural representation of the events surrounding the war’s aftermath, and ultimately the lack thereof. While artists and writers did try to impose a degree of narrative order onto the events, Hartman concludes that the cultural memory of Paris, and perhaps even the national memory of France, needed to suffer from what she calls “forced amnesia,” in order for Paris to retain its

exceptionalism (50). In the following chapter, Jerzak comparatively addresses the use and deployment of the memory of bombings of Dresden and Hamburg by allied forces in the Second World War in its immediate aftermath, throughout the Cold War, and following reunification. While the commemoration narratives differed between the Federal Republic of Germany and the German Democratic Republic, cities in both were forced to navigate an uncomfortable relationship with nationalism and National Socialism. Furthermore, Jerzak argues that the memory of the bombings were not only consistently read through the lens of the present, but promoted a present agenda, such as the emphasis on the theme of “reconciliation” in the 1990s amidst reunification.

In the next three chapters, Torsten Pflugmacher, Carol Anne Costabile-Heming, and Yasemin Dayıođlu-Yücel, each provide literary analysis of accounts of nuclear catastrophes. Pflugmacher examines the texts of writer and filmmaker Alexander Kluge on both Fukushima and Chernobyl. Pflugmacher, in “Observing the Observation of Nuclear Disasters in Alexander Kluge,” posits that Kluge deliberately diverges from the familiar tropes of the disaster narrative most likely because the new, invisible threat of radiation demanded decidedly new modes of interpretation and processing. He avoids catharsis altogether by focusing on tedious and occasionally absurd systems of management, rather than individual protagonists. Costabile-Heming’s “Rereading of Christa Wolf’s *Störfall* Following the 2011 Fukushima Catastrophe,” addresses themes of humans’ relationship to technology as well as the impact of technology on nature and large-scale human suffering in the 1987 novel. Costabile-Heming suggests that despite the novel’s explicitly Cold War context, it poses crucial questions about the cost of technological progress. In a chapter that seems to mirror Costabile-Heming’s, Dayıođlu-Yücel looks to literary interpretations of the Fukushima disaster in “Narrating the Untellable: Yoko Tawada and Haruki Murakami as Transnational Translators of Catastrophe.” Tawada wrote in both Japanese and German, and Dayıođlu-Yücel argues that both she and Murakami act as “transnational translators” of the event to German speakers. While Tawada does not explicitly narrate the event, the disaster is nevertheless framed as inevitable, or the most natural conclusion of a long history of imperialism and global capitalism.

The following chapter, “Beautiful Destructions: The Filmic Aesthetics of Spectacular Catastrophes,” does not address the interpretation of a particular catastrophe, but instead the broad representation of natural disaster in Hollywood films. Tanja Nusser argues that the natural disaster is often treated as an “alibi,” or used as a device to stand in for, or even mask, an existing social disaster. Nusser, drawing upon Slavoj Žižek’s argument that viewers of film find it far easier to imagine the end of the world brought about by natural disaster than to fathom a world without capitalism, suggests that the pervasive cultural myth that credits neoliberalism and capitalism with perceived high standards of living in the West allows viewers to “indulge” in the spectacle of natural disasters in film. In this sense, the deployment of conventional narrative tropes to represent the disaster reaffirms, rather than challenges, structures of power and systems of belief under capitalism.

While previous chapters deal primarily with secondhand interpretation and

consumption of a catastrophe, Lars Koch's "Constellations of Primal Fear in Josef Haslinger's Phi Phi Island," looks the Austrian author's account of his family's firsthand experience and narrow survival of the 2004 Tsunami in Thailand. Focusing on Haslinger's use of his own fear and trauma, and the persistent "uncanniness" of his survival, Koch concludes that this account highlights the unfortunate reality of perpetual vulnerability to natural disaster. Jan Hinrichsen, in the following chapter titled "Avalanche Catastrophes and Disaster Traditions: Anthropological Perspectives on Coping Strategies in Galtür, Tirol," looks instead to an anthropological case study of a series of avalanches that struck the Austrian village of Galtür. He argues that this village's response to an avalanche could not be divorced from its long history of avalanches, therefore no disaster should be separated from its historical and larger cultural context.

The volume concludes with Franz Mauelshagen's "Defining Catastrophes." In this discussion of the larger implications of defining disasters across disciplines, Mauelsagen suggests that defining disaster is difficult, because the role of the definition is to impose limitations. Furthermore, he argues that the cultural turn did not adequately answer questions about the relationship between ecology and societal change. His solution to these related dilemmas is to bring together the social sciences and humanities, and perhaps even the natural sciences, to create a more interdisciplinary disaster studies. Mauelsagen's essay, in many ways, justifies the existence of the collection of essays in *Catastrophe and Catharsis*. The intensification of future catastrophes both human and manmade is inevitable, and scholars across disciplines cannot afford to, as Mauelsagen puts it, "continue business as usual" (186).

Gerstenberger, Katharina and Tanja Nusser, eds. *Catastrophe and Catharsis: Perspectives on Disaster and Redemption in German Culture and Beyond*. Rochester: Camden House, 2015.

Continuity and Crisis in German Cinema

edited by Barbara Hales, Mihaela Petrescu, and Valerie Weinstein

Myrto Provida

University of Waterloo

Situated within the discourse of German film historiography, *Continuity and Crisis in German Cinema, 1928-1936* is a collection of essays dealing with the film landscape in Germany between the late years of the Weimar Republic and the early years of the Third Reich. Fourteen essays are divided into seven chapters pertaining to various aspects of the German film industry during the examined period. Politics, the economy, concepts of race and ethnicity, genres, cinema stars, film technologies, and German-international film relations are the seven aspects in question that make up the volume, with two essays devoted to each topic. By the end of the final chapter, the reader is sure to have gained insight into the cinematic achievements of this undeniably gripping timeframe.

To be sure, this isn't the first time historians and film scholars have written essays or held

seminars (such as the one this volume originated from) on German film during the late 20s and early 30s. What this volume adds to the existing discourse, however, are the links to tie late Weimar and early Nazi cinema together. By calling it an “intervention in German film historiography” (2), the editors point out that the traditional approach of examining Weimar and Third Reich film separately ignores the continuities between the two and promise to bridge this gap.

Although the notion that the period between 1928 and 1936 is a transitional one is not new in terms of historiography, it feels necessary in the context of German cinema as it allows the editors and contributors to both draw parallels and emphasize discontinuities in film during this time – instead of talking strictly in terms of late Weimar or early Nazi film trends. This is established early on in the volume’s introductory remarks, which offer a well-written, sober, sociopolitical account of the transition from the Weimar Republic to the Third Reich that leads the way to examining the cinematic works of the time.

German scholars may find the first three chapters on the volume most relevant, namely the ones on politics, the economy, and race and ethnicity. Bastian Heinsohn’s essay on film as a mobilizing agent for the spectator in the first chapter is a prime example of this volume’s goal, as it brings the ties between late Weimar and early Nazi cinema to the forefront. Heinsohn achieves this on the basis of examining the late 20s to early 30s in German cinema as a transitional period and thereby adding to the volume’s coherence. The volume’s highlight is certainly the chapter on race and ethnicity, with contributions by two of the volume’s editors, Barbara Hales and Valerie Weinstein. Both essays keep in line with the volume’s promise of a reinterpretation of German film history and succeed in addressing controversial topics, such as eugenics during late Weimar and Nazi years from a new perspective. Film scholars will likely be fascinated by some of the later chapters, such as the one on film technologies, with Brook Henkel’s essay shedding light on filmmaker Hans Richter’s contribution to the avant-garde scene both in Europe and overseas. A number of further essays, addressing well-known works and filmmakers (naturally featuring Leni Riefenstahl) along with lesser-known ones, would be of interest to scholars and students interested in the particular works discussed.

As with any collection of essays, it is ultimately up to the reader to connect the pieces of the puzzle and see the bigger picture of late Weimar and early Third Reich cinema. While the lack of concluding remarks by the editors makes the volume feel more like attending the seminar it originated from, it ultimately succeeds in pointing out both the continuities and discontinuities in German film during the period in question. Overall, the wide array of aspects examined lends itself well to students and scholars interested in these particular topics and works in German cinema.

Hales, Barbara, Mihaela Petrescu and Valerie Weinstein, eds. *Continuity and Crisis in German Cinema, 1928-1936*. New York: Camden House, 2016.

Forgotten Dreams: Revisiting Romanticism in the Cinema of Werner Herzog.

by Laurie Ruth Johnson

Melissa Sheedy

University of Wisconsin-Madison

Despite its fall into disfavor after the events of World War Two, the German Romantic tradition maintains an enduring fascination for authors, artists, and filmmakers working in the twentieth and twenty-first centuries. The influence of the 19th century on contemporary discourses is well documented in scholarship, which focuses largely on the literary sphere and explores the Romantic legacy and its transformations in contemporary German literature. With her book *Forgotten Dreams: Revisiting Romanticism in the Cinema of Werner Herzog*, Laurie Ruth Johnson joins the discussion as she surveys Romantic trajectories in the films of Herzog, one of the most significant German filmmakers living today. The monograph analyzes the screenwriter and director's cinematic offerings through the context of 19th-century Romanticism and sets forth the argument that Herzog engages with forgotten and disregarded aspects of the artistic and cultural tradition. From the onset, Johnson acknowledges that her claim is not supported by the filmmaker himself, who has famously denied any connection to Romanticism. Indeed, he has intimated that his works are instead informed by classical antiquity (3). Given the largely negative reception of Romanticism and its perceived "proto-fascist" roots (3), it follows that artists and creators would distance themselves from the movement. In spite of this, Johnson crafts a convincing argument outlining the ways in which Herzog and his works participate in alternate 19th-century discourses that nevertheless link them to the tradition. With this caveat in mind, the text sets out to elaborate on this "new romantic cinema" (3) that surfaces throughout Herzog's oeuvre. With an eye toward the filmmaker's rejection of cinema verité and his re-framing of conventional binaries, Johnson explores a modern "hall of mirrors" (2) crafted by Herzog that reflects, challenges, and ultimately transforms fundamental aspects of the 19th-century cultural phenomenon.

Following an introduction in which she lays out the theoretical and contextual groundwork, along with a detailed overview of the movement, Johnson presents five chapters that address the Romantic legacy in Herzog's films. To develop her central argument, the author traces major conceptual and structural arcs of this "new romantic cinema" that find new life in these pieces. Each chapter features detailed analyses of Herzog's works and emphasizes different aspects of the filmmaker's participation in these discourses. The first two chapters, "Image and Knowledge" and "Surface and Depth," engage with aesthetics as a mode of knowing and recognizing the world. In examining films such as *Cave of Forgotten Dreams* (2010), *The Wild Blue Yonder* (2005), and *Fitzcarraldo* (1982), Johnson points to the significance of image and spectatorship as a thematic Romantic trajectory. With a focus on reciprocity between the self and the world as a principle of aesthetics, she argues that Herzog's cinema forges an aesthetic model linking the past to the present as well as to the future. Further, it also invites the viewer to actively consider him- or herself as a beholder, a connection between work of art and spectator that derives from the Romantic tradition. The prominence of aesthetics carries into

Chapter 2, in which Johnson investigates the relationship between exterior and internal realities and the mediation of truth in Herzog's films. Centering on the reciprocities of binary pairs such as surface and depth, seen and unseen, the chapter sketches the Romantic dilemma of meaning-making in a post-metaphysical world.

Chapter 3, "Beauty and Sublimity," contends with the range of awe-inspiring spaces in Herzog's films, from the Himalayas to Antarctica, Guadeloupe, and the Amazon. To approach these spaces theoretically, Johnson analyzes what she terms psycho-topographies, or physical manifestations of a protagonist's or spectator's internal processes within sublime nature. This relationship between subject and object connects directly to Romantic views of the natural world, and the author focuses on this dynamic in *The Dark Glow of the Mountains* (1984), *Aguirre, the Wrath of God* (1972), and *The Great Ecstasy of Wood-Carver Steiner* (1973). With special emphasis on mountains as visible spaces reflective of humans' invisible inner workings, Johnson ties these films to a variety of other media and works, both of the 19th century and in Herzog's time.

The ties between humankind and the landscape resurface in Chapter 4, "Man and Animal," which draws on the Romantic fascination with the dichotomy of human and non-human. In analyzing films such as *Grizzly Man* (2005), *Stroszek* (1976), and *Nosferatu* (1978), Johnson highlights the interactions between humans, animals, monsters, and the environment. As the chapter reveals, these often-troubled interactions serve to unsettle the established nature-culture binary, frequently with uncanny results. According to *Forgotten Dreams*, Herzog's activation of the natural world in his cinema does not necessarily reflect a pristine realm separate from humans, but rather a "dirty nature" (155) to which humans have ready access, largely with detrimental effects. The blurred lines between human civilization and non-human nature as seen in these films invoke a specifically Romantic desire to engage and transgress those very boundaries, once more linking Herzog and his works to the very discourses he seeks to deny.

The theme of landscapes, both physical and metaphorical, continues in Chapter 5, "Sound and Silence." Johnson investigates the strategic use of silence in Herzog's pieces, employing recent film sound scholarship to analyze *Land of Silence and Darkness* (1971), *Heart of Glass* (1976), *Into the Abyss: A Tale of Death, A Tale of Life* (2011), and others. Here, the author once again traces the motif of non-human topographies as corporeal reflections of the human soul. Drawing on Daniel Barenboim's claim that music is the human spirit made physical (181), she focuses on the material, embodied aspects of music for the Romantics, and how this functions in Herzog's works. The chapter emphasizes the disparities between the visual and the aural, a binary that connects to the dichotomies outlined earlier in the volume, Johnson's set of overarching arguments comes full circle here as she links aesthetic modes with ways of knowing the world, and the intangible human spirit with material nature.

Johnson's *Forgotten Dreams* endeavors to trace Romantic trajectories in Herzog's oeuvre

and to delineate the filmmaker's participation in 19th century aesthetic and philosophical discourses. In her analyses, the author deftly crafts a case for these films as part of a specifically Romantic legacy while also acknowledging Herzog's own open denial of Romanticism in his works. Johnson thus openly reveals herself to be willing to challenge Herzog's authority as auteur: in other words, she separates the text from its creator to examine it on its own terms. In so doing, she presents the tradition as a vibrant, renewable entity with the potential to heal its own "shattered" past (11). Moreover, she suggests a new understanding of the Romantic period, one that separates itself from conventional characterizations and that allows for greater variation, inconsistency, and even conflict within the movement. This volume is recommended to film scholars and enthusiasts as well as anyone interested in the complex relationship between the broad phenomenon of Romanticism and the philosophies, concerns, and discourses of today. In combining aspects of the 19th century with artistic works of the past few decades, Johnson's scholarship lends contemporary relevance to studies of Romanticism, arguing that it is precisely these Romantic undertones in Herzog's films that render them an enduring and engaging participant in the German cinematic tradition.

Johnson, Laurie Ruth. *Forgotten Dreams: Revisiting Romanticism in the Cinema of Werner Herzog*. Rochester: Camden House, 2016.

Inter-, Trans-, und Synkulturalität deutschsprachiger Migrationsliteratur und ihre Didaktik

by Beate Laudenberg

Sabrina Wuttke

University of Waterloo/Universität Mannheim

In einer Zeit neuer Herausforderungen für die Deutschen und generell der Menschen weltweit führt Beate Laudenberg in Bezug auf den Umgang mit Menschen unterschiedlicher kultureller Herkunft eine neue Begrifflichkeit in den wissenschaftlichen Diskurs ein. Erschienen ist ihr Werk zu einem Zeitpunkt, an dem sich die weltweite Bevölkerung einem weit größeren Problem ausgesetzt sieht, als noch vor einigen Jahren angesichts der Globalisierung und dem vermeintlich möglichen Verlust der eigenen Kultur.

Heute geht es vielmehr um die offene Angst, die Angst vor dem Fremden, die Angst vor dem Terror. In abendlichen Polit-Talkshows wird diskutiert, ob man eben diese Angst überhaupt zulassen darf. In den Medien werden wir dazu aufgerufen, wachsam zu sein und unsere Augen für alles ungewöhnliche, nichtbekannte und schlichtweg Fremde offen zu halten. Es wird jedoch auch davor gewarnt, bestimmte Bevölkerungsgruppen unter Generalverdacht zu stellen und sich den allgegenwärtigen Vorurteilen nicht hinzugeben. Mit Blick auf diesen Hintergrund erscheint Laudenbergs Werk wie ein Geschenk. Der Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt auf der didaktischen Umsetzung der Integrierung von Migrationsliteratur in den Deutschunterricht an Schulen, jedoch bekommen die Leserinnen und Leser auch Einblicke in ganz andere bedeutsame

Themengebiete.

Deutschland war früher und ist genauso heute noch immer ein Land der sprachlichen Vielfalt. Seien es in früheren Jahrhunderten zahlreiche Dialekte der deutschen Sprache gewesen, sind es heute um die einhundert Sprachen, die sich durch veränderte Migrationsverhältnisse in Deutschland finden lassen. Die Vorstellung, sich nur zu einem einzigen Land zugehörig zu fühlen, scheint im 21. Jahrhundert doch sehr veraltet. Auch Beate Laudenberg betont die Pluralität der Kulturen, in denen sich Menschen zuhause fühlen, und spricht davon, dass sich Menschen sehr wohl zu mehr als nur einem Land zugehörig fühlen. Menschen beherrschen nicht mehr nur die Muttersprache des Vaterlandes, da sie sich im Laufe ihres Lebens aus verschiedenen Gründen auch noch eine zweite oder sogar dritte Sprache aneignen. Mit dem Blick auf Deutschland und insbesondere auf die Veränderungen der letzten Jahre rückt immer mehr das Bewusstsein in den Vordergrund, wie vielschichtig und unterschiedlich die Leben einzelner Mitmenschen verlaufen sind. In unserer gegenwärtigen Gesellschaft lässt sich die Identität einer Person nicht mehr unbedingt durch seine Zugehörigkeit zu einem ganz bestimmten Land festmachen.

Beate Laudenberg beschreibt in ihrem Werk unter anderem die Schwierigkeiten, denen Schriftsteller von Migrationsliteratur im deutschen Literaturbetrieb ausgesetzt sind. Dabei handelt es sich beispielsweise um die Forderung nach der Verwendung von Pseudonymen, um die Tatsache des *Nicht-Deutsch-Seins* zu verschleiern. Doch was bedeutet dieser große Begriff des Deutsch-Seins eigentlich? Sind Deutsche deutsch, auch wenn sie noch nicht einmal Goethe gelesen haben? Oder wird man durch den Pass zum Deutschen?

Neben diesen grundsätzlichen Fragen und deren Beantwortung werden Einblicke in das jahrzehntelang gefristete Schattendasein der Einwanderungsliteratur gewährt, deren Begrifflichkeit sich über die Jahre auch immer wieder geändert hat. Es ging dabei dann tatsächlich so weit, dass Verlage eigens zur Publizierung eben dieser Literatur gegründet wurden – denn: Die Sprache dient als Basis für Identität, Kultur und Zugehörigkeit der Menschen, damit sie ihren Platz in der Gemeinschaft finden können. Schriftstellerinnen und Schriftstellern sind ihre Publikationen deshalb so wichtig, weil sie ihre Leserinnen und Leser mit ihrer eigenen Heimat, dem Land, mit dem sie sich ebenfalls verbunden fühlen, vertraut machen können. Dabei richten sie die Aufmerksamkeit nicht nur ausschließlich auf Schwierigkeiten und Hindernisse, denen sie in ihrer ‚neuen‘ Heimat ausgesetzt sind, sondern vor allem auch auf positive Erfahrungen und Erlebnisse.

Beate Laudenberg identifiziert in ihrem Werk eindeutige Schwachstellen des Deutschunterrichts an deutschen Schulen und betont dabei vor allem die monokulturelle Ausrichtung des Unterrichts. Dabei ist es ihrer Meinung nach von unbestreitbarer Wichtigkeit, dass ein Perspektivwechsel stattfindet, indem die Lehrkräfte auch über ihren Tellerrand hinausschauen. Dies bedeutet wiederum, dass sie dem ihnen Fremden von Beginn an eine Chance geben und ihren Schülerinnen und Schülern einen positiven Eindruck vermitteln. Lehrkräfte sollten sich deshalb als Vermittler zwischen den Kulturen ansehen und ihren Schützlingen ermöglichen, ihren Mitschülerinnen und Mitschülern vorurteilsfrei begegnen zu

können. Hierbei geht es um die simple, dennoch teilweise schwer umzusetzende Forderung nach Anerkennung der Verschiedenheit.

Beate Laudenberg eröffnet mit ihrem Werk eine anregende Diskussion über die Angst vor dem Fremden und wie damit aus didaktischer Sicht umgegangen werden müsste. Es ist ein Gewinn für alle Lehrkräfte, die sich schon seit langer Zeit multikulturellen Klassen gegenübergestellt sehen und den Wunsch haben, diese Multikulturalität in ihren Lehrplan zu integrieren. Dabei liegt die Lösung der vermeintlichen Probleme der Einbindung von Migrationsliteratur im Unterricht darin, sie anzuerkennen – oder aber es mangelt an Ideen und der dementsprechenden Umsetzung. Nur durch die Anerkennung der Existenz von Migrationsliteratur und ihrer Eignung für den Deutschunterricht kann ein unvorbelasteter Umgang zwischen den Kulturen gefördert werden. In diesem Szenario wird das Fremde nicht als Feind dargestellt. Ihm wird die Möglichkeit gegeben sich, zum ungefährlichen Bekannten zu entwickeln. Denn alles was wir kennen und verstehen lernen, fürchten wir nicht.

Laudenberg, Beate. *Inter-, Trans- und Synkulturalität deutschsprachiger Migrationsliteratur und ihre Didaktik*. München: IUDICIUM Verlag GmbH, 2016.

Persistent Legacy: The Holocaust and German Studies
edited by Erin McGlothlin and Jennifer M. Kapczynski
Catherine Greer
University of Tennessee, Knoxville

Erin McGlothlin's and Jennifer Kapczynski's edited volume *Persistent Legacy: The Holocaust and German Studies* reasserts the necessity and value of German studies scholars' contribution to the increasingly interdisciplinary field of Holocaust studies. The fifteen essays included tackle the inherent issues associated with Holocaust memory culture: generational, collective, and false memory; commercialization, trivialization, and universalization of the Holocaust; modes of witnessing; studies of perpetrators and their legacies; German-Jewish memory and literature; and the role of Holocaust memory in scholarship on and representation of contemporary genocides.

The volume opens with an introduction and two essays by the volume's editors that underpin subsequent chapters and question the continued debates surrounding Holocaust memory. Kapczynski's thought-provoking chapter "Never Over, Over, and Over" challenges the notion of the *Schlußstrich*, and relies upon the oft-invoked phrase "never over" to interrogate representations of German postwar memory. She argues that the ubiquitous references to "nie zu Ende" and "nie vorbei" ultimately postpone processes of memory work, and suggests that "infinite deferral [is] inherent in [these] declarations" (21). Perpetrators serve as the focal point of McGlothlin's chapter as she draws attention to the paucity of scholarship on perpetrators in

literary studies. “If we leave the representations of their thoughts and motives unexamined,” she argues, “we construct them as abstract, mythical figures” (34). McGlothlin calls for an exploration of both perpetrators and survivors as “part of an interrelated dynamic” (34) and illustrates her argument through analyses of two filmed performances of the Treblinkalied in Claude Lanzmann’s *Shoah* (1985) and Tzipi Baider’s *Just the Two of Us* (2011). Using a hidden camera, Lanzmann films former SS guard Franz Suchomel as he sings the Treblinkalied, a song Jewish prisoners sang under duress during roll calls at the death camp, followed by Suchomel’s claim that “[d]as kann keine Jude heute mehr!” (77). McGlothlin juxtaposes Suchomel’s performance with Baider’s film, which features a rendition of the song by two of the last living survivors of Treblinka. She argues that the survivors’ performance “represent[s] the song parodically” in contrast to Suchomel “cit[ing]” the Treblinkalied rather than “reenacting” it (44).

McGlothlin’s focus on perpetrators is complemented by essays included in part 4, entitled “Descendent Narratives of Survival and Perpetration.” Sven Kramar considers the use of “victim-centered identificatory memory” (160) in novels by Iris Hanika and Kevin Vennemann, and shows how both authors seek to provide identification with the victims of the Holocaust but also underscore the impossibility of doing so. Contributions by Irene Kacandes and Brad Prager explore perpetrator family memoirs and photographs, respectively. Kacandes’s thorough, thoughtful analyses of works by Uwe Timm, Beate Niemann, and others reveal multiple similarities between perpetrator and survivor memoirs, and she examines the “strategies of authentication” (180) used by the authors through means of “global,” “local,” and “regional” modes of authentication. Prager focuses on the role of photographs in Peter Schneider’s *Vati* (1987) and the documentary film *Hitler’s Children* (2012) and cautions against backshadowing. Instead, he argues that “where the images are most ordinary . . . is where one has to look the hardest, even today, expending additional effort to not not-see” (emphasis in original, 211). Rounding out the section, David Bathrick employs Michael Renov’s concept of “domestic ethnography” as a lens to read Felix Moeller’s *Harlan: Im Schatten von Jüd Süß* (2008).

Parts 2 and 3 of *Persistent Legacy* will be of particular interest to those in German Studies who teach courses on Holocaust representation and literature. Essays by Stephan Braese and William Collins Donahue focus on the challenges of teaching the Holocaust to multiethnic students. Drawing upon his teaching experience in Germany, Braese argues that use of Holocaust memoirs with students of other ethnicities in the classroom can prove problematic as their family histories may have little in common with those of German students; Donahue concurs and argues that for young, multiethnic Germans, the Holocaust is not “their” history (87). Braese further tackles issues surrounding the universalization and cosmopolitanization of the Holocaust, and Donahue offers a productive overview of the changing relation between German and Holocaust studies in recent decades. Holocaust studies, he argues, has “somewhat outgrown” German studies, due to shifts in scholarship and professional organizations (94), namely the Mandel Center at the United States Holocaust Memorial Museum and the biennial *Lessons and Legacies* conference.

Leslie Morris’s essay on the epistemology of the hyphen in German-Jewish Studies

is, for this reviewer, one of the volume's highlights. Referencing Homi Bhabha, Morris views the hyphen as a "third space" that functions as a "mark that both opens and potentially de/forms, enabling a polysemic textuality" (107), ultimately complicating German-Jewish texts, memory, and culture. She draws upon Eve Sedgwick's notion of the "open secret" in epistemological structures and argues that a "reading" of the hyphen between "German" and "Jewish" maintains the "weighty and occupied" epistemological space that Sedgwick "assigns to the closet" (108). Also exploring German-Jewish memory, Katja Garloff offers an equally thought-provoking study of Benjamin Stein's novel *Die Leinwand* (2010). Focusing on Stein's use of paratext, Garloff suggests that the novel's "dual mode of entry" (145) reflects German-Jewish identity. She also convincingly argues that the novel's representation of Orthodox Judaism can be read as "commentary on the Wilkomirski affair" (141), the 1989 scandal surrounding Benjamin Wilkomirski's fraudulent memoir. An additional contribution by Liliane Weissberg focuses on the reception of Charlotte Salomon's *Life? Or Theater?* (1992) and the problematic labeling of the book as "Holocaust art."

Remediation of Holocaust memory and its centrality in representation of subsequent genocides serves as a focal point of the book's final two sections. Relying upon Walter Benjamin's notion of *Spiel-Raum*, Tobias Ebbrecht-Hoffmann surveys the use of a Berlin street setting at a Babelsberg film studio in numerous films from 1999–2013. "Thus the act of commemoration itself," he argues, "becomes visible and comprehensible" through such recreations and reenactments (241). Michael D. Richardson employs Timur Vermes's *Er ist wieder da* (2012) to show how the novel—in addition to countless memes and internet videos—has "rendered [Hitler] harmless," and thus utilizes the character to "make broader cultural critiques" (262).

Essays by Andreas Huyssen and Karen Kemmler explore the role of Holocaust memory in recent post-Holocaust traumas, with Huyssen showing how visual art can simultaneously represent both the transnational and German aspects of the Holocaust. Analyzing the oeuvre of William Kentridge, a South African Jew, Huyssen illustrates how Kentridge's "deliberate" avoidance of the Holocaust in his artwork draws attention to the German genocide of the *Herreros* in Namibia, without drawing comparisons between fascism and colonialism. With a focus on the role of digital testimonies among survivors of the Rwandan genocide, Kemmler argues that the use of such testimonies "reinscribes hegemonic narratives that rely on Westernized versions of genocide" (272), and calls upon Germanists to reanalyze Holocaust testimonies with a focus on oral traditions.

In all essays, English translations accompany citations in German, making this resource accessible to scholars in other disciplines. This rich volume is a boon to both German and Holocaust studies, and the varied topics treated within productively sustain debates surrounding memory and representation while also paving the way for future research.

McGlothlin, Erin and Jennifer Kapczynski, eds. *Persistent Legacy: The Holocaust and German Studies*. Rochester: Camden House, 2016.