



WOLFGANG BÄCHLER. *Wo die Wellenschrift endet*. Dencklingen: Babel, 2000. 64 pp. EUR 17.00.

The byline of the title for this collection of poetry by the youngest founding member of Gruppe 47 states: "Ausgewählte Gedichte aus fünf Jahrzehnten" which aptly describes the contents of this slim volume. The author, Wolfgang Bächler, was born on March 22, 1925 in Augsburg. After his return from the Second World War, in which he suffered severe wounds, he studied German language and literature, Romance languages and literatures, art history and theatre studies until 1948. He has even appeared in some of the films by Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff and Werner Herzog. He is one of the most well known and respected German authors of the post-war and modern age, in spite of the fact that towards the end of the 1960s, his rebellious nature led him to live in France for over a decade. He now lives and works in Munich.

The work of Wolfgang Bächler has generally been characterized as a combination of traditional nature poetry with surrealist overtones. It is exactly this opposition of what is familiar and expected with the element of alienation, which describes the fascination and alluring quality of his poems' voices. In honour of his 75th birthday, the author, in collaboration with editor Kevin Perryman, selected 34 poems for this collection, which spans five decades. The poems are in chronological order (with the exception of the first and last poems). The author admitted to editing his poems for this special edition and Wieland Schmied wrote a very personal epilogue detailing his impressions of a very open, yet reserved man at the first and latest meetings with author.

The poems themselves are of varying length, ranging from just a few lines ("Die Göttin" (44)), to several long stanzas ("Der Fluss" (51)). Stylistically the poems are very traditional with punctuation at the end of each line and a few enjambments. The poems as a whole are easily and quickly read. Not surprisingly, it is the images and feelings that are evoked in the poems that linger with the reader. Bächler uses colours very sparingly in his poems, especially since many of his poems mention night or death or describe bleak winter landscapes.

With the opening poem "Ruth" (7) the reader is immediately immersed into Bächler's world which consists of the juxtaposition of movement and stillness, change and eternity, dark and light. In each poem, the narrator is a man and in some poems such as "Der Fleck" (12) and "Der

Widerschein" (43) his partner, who is simply referred to as "sie", is no longer physically present, but her presence lingers in the narrator's mind. They have not quarreled, but rather, after having spent an afternoon or a night together, she has to leave, presumably to run some errands. This suggests that she will return, although no specific time frame is indicated. Bächler poignantly explores the emotions of the one who is left behind by first reflecting about the longing for being together again, which is then replaced by the acceptance of the futility of this longing. This acceptance has a very calming effect, which completes the progression from restless movement to stillness and repose.

The reader sees nature in its beauty and its changing seasons through the eyes of the narrator as the majority of Bächler's poems deal with depictions of landscapes and weather. The narrator becomes the reader's companion as a voice that simultaneously presents a vista or situation objectively, while commenting subjectively on it. The poems are marked by the constant presence of movement – which either happens in nature or is performed by the narrator. The movement and personification of the wind is a recurring theme as is the imagery of something or someone either becoming frozen or crumbling. However, the beauty of the accompanying descriptions balances sense of futility and resignation that permeate these destructive and stark images. Bächler is able to encapsulate personal experiences, impressions and reflections by using simple language.

The recurring imagery of nature (i.e. water, sand, air, moon) and weather (i.e. wind, snow, sun) form the backdrop against which Bächler begins a "conversation" with the reader by drawing him or her into his musings, his private thoughts and observations. The reader is also often able to share the narrator's sense of loss such as when the seasons change or the sense of yearning for what was and will never again be. One such example is the poem "Verschlossen" (20) in which Bächler describes the alienating experience of returning to a place in which the changes made by time clash with memory. Some of his poems contain surreal images, such as in the poem entitled "Abendstrophe für Kinder" (23), which describes the nightmare of a black horse taking a child for a ride through the sky at night to only return the child safely as a white horse in the morning. The reader, however, accepts the dreamscapes that Bächler creates as they present a comforting escape from the dark, unwelcoming and lonely situations in which he can find himself. This short collection of poetry, spanning fifty

years of the work of a great poet, leaves the reader with the desire to pick up another one of Wolfgang Bächler's works.

Bettina Brockerhoff-Macdonald
Laurentian University

KARIN BAUER. *Adorno's Nietzschean Narratives: Critiques of Ideology, Readings of Wagner*. Albany: SUNY Press, 1999. 286 pp. \$25.95.

Engaging and original, *Adorno's Nietzschean Narratives: Critiques of Ideology, Readings of Wagner* from Karin Bauer presents a sophisticated inquiry into Theodor W. Adorno's reception of Friedrich Nietzsche's philosophy. This study seeks to locate Nietzsche's thought within Adorno's critical theory and, as the cover states, is the first such comprehensive, comparative examination of the intellectual relationship between the two philosophers. Bauer, Associate Professor of German Studies at McGill University, heeds Nietzsche's warning against the desire to erase differences – a Nietzschean indicator of inferior thinking – and does not offer a gross comparison of the two thinkers. Rather, Bauer's study presents a keen analysis of their "shared terrain" and examines how Adorno "idiosyncratically and uniquely molds Nietzsche's thought" to support his own radicalized critique of ideology and society; a critique that "aims neither to pacify differences nor to harmoniously integrate various critical traditions and theories, but rather to operate within the contradictions and paradoxes of various disparate elements and transform the resulting tensions into a productive form of criticism" (3-4).

The criticisms levelled by Jürgen Habermas against Nietzsche's philosophy, and ultimately Habermas's position on the significance of Nietzsche for Adorno, provoke Bauer's entry into this discussion. The matrix of Adorno's and Nietzsche's critiques of ideology contains a radicalized critique of rationality which challenges the core of criticism and rational thought and represents what Habermas terms a *performative contradiction* (12). Adorno's and Nietzsche's criticism "turns against itself" when it disputes "rationality as the foundation of human action and his-

torical developments” and it is this contrary nature of their critique which causes Habermas to draw parallels between Adorno, Nietzsche, and postmodernism (12). Habermas deplors the influence of Nietzsche’s thought apparent in Adorno’s work and rejects postmodernism as “irreconcilable antimodernism” (13). Bauer maintains that though Habermas “recognizes Adorno’s affinity to Nietzsche and Nietzsche’s affinity to postmodernism,” he fails to execute an extensive examination of this triad, as he desires simply to rid Adorno of Nietzsche in order to salvage Adorno for his own project of modernity (13). However, Bauer argues that “it is precisely these Nietzschean elements that carry Adorno’s work beyond traditional theory and philosophy and rescue him from falling prey to philosophical dogmatism. Adorno utilizes the potential in Nietzsche’s thought for the critique of ideology, domination, and the Marxist concepts of praxis and the belief in a progressive utopia” (14).

Bauer approaches her task of identifying Adorno’s Nietzschean narratives through multiple analyses of the two thinkers’ criticisms of rationality, history, metaphysics, *Bildung*, and a further consideration of their methods of expression. Adorno’s and Nietzsche’s critiques of rationality, history, and metaphysics function in Bauer’s study as the foundation for their assessment of modernity, in an attempt to make evident the importance of art for both thinkers and to outline their concern with style (18). Her investigation of *Bildung* indicates the “parallel between the view of *Bildung* – in terms of ‘higher’ education – and Nietzsche’s and Adorno’s view of high art as an autonomous realm functioning as a pocket of resistance against the pressures of conformity” (19). Bauer elaborates on Nietzsche’s and Adorno’s stylistic devices with a consideration of their use of aphorisms and essays. The fragmentary nature of these stylistic forms indicates one way in which they refuse to conform to “traditional philosophy” and serves as a model for their thinking, as both Nietzsche and Adorno utilize “open structures that permit experimental thought, while undermining the claims to systems, strict logic, and absolute truth” (20). Building on the strength of these preliminary analyses, Bauer executes her examination of Adorno’s and Nietzsche’s critiques of modernity.

In the chapter entitled “Wagner’s Aesthetics as the Origin of Totalitarianism or the Advantages and Disadvantages of Decadence for Wagner,” Bauer offers an analysis of Adorno’s and Nietzsche’s readings of Richard Wagner. Both philosophers consider Wagner the prototype of the modern artist and the embodiment of modern art and culture (118).

As such, their critiques of Wagner serve as the vehicle through which Bauer examines their assessment of modernity. Bauer outlines the ways in which Adorno and Nietzsche approach their critiques of Wagner with the notion of art and ideology as inseparably linked and “demonstrate not only the entwinement of art and ideology in Wagner, but also the necessity for forms of criticism that recognize the aesthetization of ideology and the ideology of the aesthetic” (118). The analysis is divided into separate discussions dealing with Nietzsche’s notion of decadence and Adorno’s thoughts on high art and the culture industry. For Nietzsche, Wagner’s works “contain the major forces of modernity, namely the process of increasing rationalization which becomes visible in his compositions and stage productions, and the tendency toward decadence” (125). Bauer argues that Nietzsche identifies in Wagner’s works the advent of modern art and the characteristics of “overwhelming bombastic gestures, repetitions, the use of the leitmotif, and the attempt to cater to a mass audience” which later inform Adorno’s criticism of the culture industry (171). While Nietzsche condemns the decadence in Wagner, Adorno suggests that this quality saves Wagner from “complete subsumption under political and aesthetic ideologies” (135). In Adorno’s critique, Wagner is not merely the “site of a confrontation between art and fascist ideology but also between the avant-gardist, high art of modernity and the products of the culture industry of late capitalism” (136). Bauer completes her project with this analysis of Adorno’s and Nietzsche’s readings of Wagner, insofar as it is a culmination of the various discussions on rationality, metaphysics, and history. As is the case with the entire work, the topic matter in this chapter is complex. Yet, through her thorough review of Adorno’s and Nietzsche’s cultural criticisms, Bauer provides the requisite groundwork instrumental for an appreciation of the philosophers’ critiques of modernity via Wagner. In a sense, Bauer’s entire project concerns itself with ruptures – breaks in totalized systems of order. At the core of Adorno’s and Nietzsche’s critiques lies a resistance to seamless systems – be it Wagner’s dramas or dominant ideologies – which attempt to conceal their constructedness. Though Bauer is required to consider the often paradoxical speculations of both philosophers, she effectively integrates a wealth of diverse material for contemplation in her search for the Nietzschean elements in Adorno’s critical theory. Additionally, when presenting the incongruous elements in Adorno’s and Nietzsche’s philosophy, Bauer exhibits a conciseness in her writing which aids the reader in working through even the

most challenging reflections of both philosophers – especially with regard to Adorno. In keeping with her objective, Bauer does not attempt to smooth the fractures in Adorno's appropriation of Nietzsche's philosophy. Nonetheless, she is successful in presenting a cohesive, polished study, which makes apparent the constructive chasms between the two philosophers.

Karin Bauer does not contest Habermas's claim of a *performative contradiction* in Adorno's and Nietzsche's critiques of ideology. She does, however, resist the implication of his "ill-fated *performative contradiction* attacking the foundations of Western tradition" which "de-emphasizes the demonstrative quality of and the critical impetus behind this self-reflective performance" (214). Bauer suggests that their critiques are better conceived as a "deliberate *demonstrative contradiction* necessitated by the very operation of a radical critique of ideology," as the objective for both Adorno and Nietzsche is not "to avoid such paradoxes and contradictions or to deny their own complicity with the ideologies of rationality, but rather to problematize them, to question and undermine their own activity, authority, and claim to legitimation" (214). In this work of careful scholarship, Karin Bauer demonstrates the intellectual relationship of Friedrich Nietzsche to Theodor W. Adorno's critical theory and in doing so makes a salient contribution to the discourse of modernity.

C. Isabelle St-Amand
Universität Konstanz

SHAREEN BLAIR BRYSAK. *Resisting Hitler. Mildred Harnack and the Red Orchestra*. Oxford: Oxford UP, 2000. 512 S. \$30,00.

Shareen Blair Brysacs Buch *Resisting Hitler* ist (nicht nur) die Bibliographie von Mildred Harnack, der einzigen Amerikanerin, die während des Dritten Reiches von den Nationalsozialisten zum Tode verurteilt und hingerichtet wurde.

Die 1902 in Milwaukee, Wisconsin geborene Mildred Fish lernte während ihres Literaturstudiums den jungen Deutschen Arvid Harnack

kennen und verliebte sich in ihn. Nach ihrer Hochzeit reisten die beiden nach Deutschland, wo Arvid einen Regierungsposten übernahm und Mildred an Universitäten und als Privatlehrer unterrichtete. Das in beiden schon während ihres Studiums keimende Interesse an sozialistischem Gedankengut sowie eine klare Ablehnung des nationalsozialistischen Regimes veranlasste bald darauf besonders Arvid, aber auch Mildred, dazu, sich zusammen mit anderen Intellektuellen dem Nationalsozialismus entgegenzustellen und die Sowjetunion durch Spionage im Kampf gegen Deutschland zu unterstützen. Ihre Tätigkeit auf diesem Gebiet währte jedoch nur kurze Zeit. 1942 kam es zur Zerschlagung der von der deutschen Spionageabwehr „Rote Kapelle“ genannten Organisation. Während Mildred in einem ersten Prozess zu einer Gefängnisstrafe verurteilt worden war, wurde dieses Urteil nach einer persönlichen Intervention Hitlers und einer gegen alle Mitglieder der „Roten Kapelle“ gerichteten Verleumdungskampagne in einem zweiten Prozess in ein Todesurteil umgewandelt. Am 16.2.1943 wurde Mildred Harnack hingerichtet.

Brysacs in teils zuvor nicht zugänglichen amerikanischen und russischen Archiven ausführlich recherchiertes Buch bietet der Leserschaft ein eindrucksvolles Bild vom Leben einer außergewöhnlichen Frau und der Umstände, die zu ihrem Tod unter der Guillotine führten. Dabei beschränkt sich die Autorin nicht nur auf eine Darstellung von Mildred Harnacks Leben, sondern geht auch auf einige der Menschen ein, die für Mildred und/oder die „Rote Kapelle“ von besonderer Bedeutung waren, wie etwa Arvid Harnack oder Martha Dodd, die Tochter des amerikanischen Botschafters in Berlin. Ein weiterer Punkt, welcher *Resisting Hitler* lesenswert macht, ist Brysacs Art, Mildred Harnacks Welt für die Lesenden zum Leben zu erwecken. Ob es Milwaukee während des Ersten Weltkriegs, Madison in den 20er Jahren oder Berlin in der Zeit von 1929 bis 1943 ist: In der Vorstellung des Publikums entsteht ein lebhafter Eindruck von Harnacks Welt, der es erlaubt, ihre persönliche und politische Entwicklung nachzuvollziehen. Unterstrichen wird dieser Eindruck durch zahlreiche Interviews mit Zeitzeugen, die Brysac in den Text einstreut.

Auch wenn es schwer fällt, Kritik an Shareen Blair Brysacs Werk zu üben, so soll hier dennoch auf einen Punkt hingewiesen werden, und zwar die teils etwas unorganisiert erscheinende Struktur des Textes. So fügt die Autorin dort Interviews ein, wo dies den Textfluss etwas zu sehr auseinanderzureißen scheint, oder springt in ihrer Darstellung manchmal zwischen der Beschreibung verschiedener Lebensläufe hin und her.

Wer über diesen vor den Stärken des Buches in den Hintergrund tretenden Kritikpunkt hinwegsieht, bekommt mit *Resisting Hitler* ein Buch, das einen faszinierenden Einblick in das Leben von Mildred Harnack und der antinationalsozialistischen intellektuellen Elite Deutschlands bietet.

Markus Wust
University of Alberta

JENNY ERPENBECK. „Sibirien“ aus dem Erzählungsband *Tand*. Berlin: Eichborn Verlag, 2001. 116 S. EUR 16,90.

Komplex, doppelbödig und elliptisch zeigt die Geschichte „Sibirien“ aus dem Erzählungsband *Tand* von Jenny Erpenbeck das komplizierte Nachkriegstrauma einer Familie. Der Ich-Erzähler berichtet in indirekter Form über die ihm vom Vater geschilderte Familiengeschichte. Die Großmutter hatte eine dreijährige Gefangenschaft in Sibirien überlebt und war zurück nach Deutschland geflohen. In die Familie zurückgekehrt, hatte sie gleich wieder begonnen, ihre eigene Ordnung durchzusetzen. Die Freundin des Ehemannes, die sie in ihrer alten Wohnung vorfand, wurde von ihr kurzerhand „an den Haaren gepackt und zweimal herumgewirbelt“ und aus der Wohnung geworfen.

Durch die sich immerfort ändernde Anwendung der direkten und indirekten Rede erscheint die Geschichte vielfach gebrochen. Dargestellt werden mehrere parallel laufende Geschichten, die aber dennoch miteinander verwoben sind. Da ist zum einen die Heimkehr der Mutter, zum anderen die unerfüllte und tragische Beziehung zwischen dem Vater und der Geliebten. In der Mitte steht der Sohn, gefangen zwischen der Loyalität zur Mutter und der ängstlichen Neugier für die in Briefen weitergeführte Beziehung des Vaters.

Jenny Erpenbeck erzählt die Geschichte mit Diskretion. Mit feinen Strichen stellt sie nur die Konturen der zerrissenen Welt dieser Familie dar und überlässt es dem Leser, die Zwischenräume selbst zu füllen. Diese Leere ist oft als Schweigen repräsentiert. Der Vater spricht nicht mehr mit der zurückgekehrten Mutter, die Geliebte spricht überhaupt nicht und der

Inhalt der Briefe bleibt ebenfalls unausgesprochen. Der Leser erfährt niemals, was zwischen dem Vater und der Freundin ausgetauscht wird.

Erpenbeck bietet weder ein Happy End noch eine Auflösung der Dissonanzen an. Stattdessen deckt sie die Lücken einer zerrütteten Welt auf und berührt den Leser mit der Universalität ihrer Themen.

C. Isabelle St-Amand
Universität Konstanz

URS FAES. *Und Ruth*. Frankfurt/Main.: Suhrkamp, 2001. 180 S. EUR 17,80.

Der Schweizer Urs Faes (Jahrgang 1947) ist kein Autor der grossen erzählerischen Gesten. Seine Prosa ist unpräzise und schlicht. Charakteristisch für Faes' Erzählstil ist die feine Balance zwischen detailreichen Beobachtungen und vagen Andeutungen, die vieles aussparen. So bleibt ausgerechnet die Titelheldin in seinem neuesten Roman *Und Ruth* die geheimnisvollste Figur. Ruth ist eine Art Mnemosyne, eine Göttin der Erinnerung, die den anonym bleibenden Ich-Erzähler dazu auffordert, seine schmerzvollen Erinnerungen wachzurufen und aufzuarbeiten. Eine verhängnisvolle Tat sei geschehen, soviel verrät der Erzähler bereits am Anfang seiner Erinnerungen. Doch die Auflösung des Tatherganges erfolgt erst nach einer langwierigen Spurensuche. Bereits in formaler Hinsicht ist es dem Autor geglückt, die rätselhaften Mosaiksteinchen nach und nach gekonnt zu einem Ganzen zusammenzufügen. *Und Ruth* ist jedoch nicht nur eine packend geschriebene Kriminalgeschichte. Es geht in diesem Roman auch um den Umgang mit der Vergangenheit und um die Weigerung des Individuums, sich die eigene Mitschuld einzugestehen. „Gibt es ein Anrecht auf Vergessen?“ ist eine zentrale Frage, die durch den ganzen Text hindurch immer wieder direkt an den Leser gerichtet wird. Dass diese Frage uns alle etwas angeht, ist offensichtlich. Urs Faes, der mittlerweile zu einem der bekanntesten Schweizer Gegenwartsautoren avanciert ist, schreibt keine bequemen Geschichten.

Der Ich-Erzähler in *Und Ruth* erinnert sich an seine Internatszeit in den Jahren 1960/61 in der Schweizer Klosterschule Maria Meerstern im

aargauischen Wettingen. Er rekonstruiert den täglichen, nicht abreissenden Drill, der an eine Kadettenschule erinnert. Die Lehrer fordern, dass die Schüler darin geübt werden, "sich zu quälen, durchzuhalten [und] auszuharren" (53). Der Alltag im Internat ist trist, lieblos und voller Fallstricke. Geschenkt wird den Schülern nichts, denn schliesslich geht es darum, "das Überleben zu lernen" (59). Wer sich schulisch nicht auszeichnet, wird öffentlich blossgestellt und gedemütigt. Die Schüler sehnen sich nach Freiheit, nach romantischen Erlebnissen, nach einem ungezwungenem Leben: "Drinnen die Atemnot, und draussen müsste das Offene sein, das zügellos Abenteuerliche, all das, was wir mit Leben gleichsetzen" (134). Doch alles, was nicht auf dem Stundenplan steht und keiner eisernen Disziplin untersteht, wird von den Lehrkräften unterbunden. Nur der Starke wird überleben, der verzärtelte Weichling geht unter, das ist die Philosophie des Internats. Die Erinnerungen des Ich-Erzählers an die Internatszeit sind schwierig, er sperrt sich immer wieder gegen das Bewusstmachen der Vergangenheit. Folglich kann die Geschichte auch nicht linear-chronologisch erzählt werden. Sie windet sich, rollt vor- und zurück und kreist doch stets um die gleichen Fragen. Ist das, was damals mit Erich, einem Schulkameraden geschah – er hat sich das Leben genommen – nicht eigentlich ein Verbrechen? Und wenn ja, ist der Ich-Erzähler für Erichs Freitot verantwortlich? Vergangenes wird rekonstruiert: Erich, der Eigenbrötler, wird zwar von seinen Kameraden nicht schikaniert, doch solidarisiert sich auch keiner mit ihm, wenn ihn die Lehrer aus der Klasse herausplücken, sarkastisch verspotten und demütigen. Erich lässt sich alles gefallen. Dass Erich Jude ist, und dass seine Einsamkeit durch die soziale Entfremdung bedingt sein könnte, muss vermutet werden. Er passt nicht in diese strenge Klosterschule, in diesen Mikrokosmos einer sorgsam reglementierten Welt. Kühn balanciert Erich Nacht um Nacht wie ein Schlafwandler auf der Stauwehrbrücke. Meistens verweilt er auf der Brücke allein, doch manchmal erkennt man an seiner Seite auch Ruth, eine junge Frau aus der Kleinstadt, die von allen Internatszöglingen angehimmelt wird. Obwohl niemand Erich eine Liebesgeschichte zutraut, wird unter den Schulkameraden neidvoll gemunkelt, dass die beiden ein heimliches Verhältnis haben. Eines Tages springt Erich von der Stauwehrbrücke herunter und erliegt seinen Verletzungen. Wie der Ich-Erzähler seinen Schulkollegen Erich ins Unglück treibt, und weshalb Ruth zum Auslöser für seine Tat wird, das erzählt Urs Faes äusserst gekonnt und soll hier nicht verraten werden.

Die Schilderungen in *Und Ruth* sind ganz in der Tradition der berühmten Internatsromane geschrieben, wie, um nur zwei zu nennen, *Jakob von Gunten* von Robert Walser oder *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* von Robert Musil. Ohne ein voreiliges Pauschalurteil zu fällen, muss die Frage aufgeworfen werden, ob Urs Faes' Beschreibung der klösterlichen Erziehungsanstalt nicht symbolhaft für ein grösseres Kollektiv, in diesem Fall die Schweiz der 60er Jahre, zu verstehen ist.

Charlotte Schallié

University of British Columbia, Vancouver

ELKE P. FREDERIKSEN and MARTHA KAARSBERG WALLACH, eds. *Facing Fascism and Confronting the Past. German Women Writers from Weimar to the Present*. Albany: SUNY Press, 2000. 320 pp. \$24.95.

This book is divided into seventeen chapters and discusses works that date from the Weimar period to post-unification Germany. This broad scope allows for an examination of literature that confronted Nazism, as well as literature that has dealt with the desire to come to terms with the past. The latter chapters consider National Socialism in relation to the GDR, and to the fascist tendencies visible in Germany today.

The themes discussed in this volume are, as one would expect, written largely from a female standpoint, although three chapters are written by men. This is particularly enlightening for themes such as *Vergangenheitsbewältigung*, and the position of women during the *Third Reich* – an area which has seen little research.

One of the dominant themes discussed at the beginning of the book is that of the New Woman. Gisela Brinker-Gabler sees the New Woman as a counter to the Expressionist notion of the New Man, who saw women as representative of nature and primitivism, and as such must be conquered. She considers Gottfried Benn to be a promoter of this view, while the poet Else Lasker-Schüler is quoted as a representative of the New Woman. Her poem, "Dem Barbaren" (n.d.) is cited as an affirma-

tion of the empowerment and magical qualities of Woman, in contrast to the cold, aloof Man. Irmgard Keun's novels *Gilgi, eine von uns* (1931) and *Das kunstseidene Mädchen* (1932) are also discussed in terms of the New Woman in the chapter written by Ritta Jo Horsley. The main protagonists may be seen as two types of the New Woman: the ambitious and self-sufficient Gilgi, and the would-be *Glanz*, Doris, who relies on glamour and sex appeal to get what she wants or needs. Horsley points out that both suffer at the hands of men; Gilgi exercises her right to guilt-free sex, but wonders if she is ever seen as anything more than a sex machine while Doris is totally dependent on male favour. Horsley indicates that in this way, Keun undermines the myth of the New Woman, who would meet her demise under National Socialism in any case. To emphasise the point, Horsley examines Keun's novel *D-Zug dritter Klasse* (1938) in light of the position of the female protagonists, who are placed in Nazi Germany. The main character, Lenchen, is engaged to three men at once, as she has not had the courage to say no to any of them. She has sex to please her men, but gains no sense of pleasure or fulfilment from it herself. Horsley writes that she has been "damaged by patriarchy" (50), not only in the sense of her low self-esteem, but also on a more literal level by her abusive partner, Karl. She stands in stark contrast to her "mad aunt" Camilla, who is sent to stay with her sister in Paris because she deviates from the prescribed norm for Nazi woman. According to Horsley, Lenchen's weakness and passivity, and Camilla's exile, demonstrate the degradation of women under a patriarchal system such as Nazism.

Another important issue discussed in this volume is that of the victim/perpetrator. Elaine Martin's chapter on women's autobiographies considers the degree of participation of women in the *Third Reich*, and whether or not it is appropriate to see women as either victims or perpetrators. Martin asserts that the majority of women were perpetrators, in that they stood by and let the atrocities continue, but she prefers to use the term *Mittäterschaft*. While the works that Martin discusses are autobiographical, she notes that all the authors cited give names to their protagonists, in order to provide a certain distance and ease the process of writing about these experiences. In spite of this device, Martin clearly feels that autobiography is important in reconciling oneself with a difficult past. Elke Liebs' chapter on Grete Weil's *Meine Schwester Antigone* (1983) equates this idea of the *Mitläufer* with Antigone's sister Ismene, who "cannot bring herself to participate in the revolutionary act of humanity" (237). Dagmar Lorenz

points out that while many women were victims or *Mitläufer*, they shared, to a certain extent, the racial attitudes of their victimisers. This is demonstrated in the work of Klara Caro, herself deported to Theresienstadt, who in her memoir *Stärker als das Schwert! Den Märtyrern von Theresienstadt zum Gedächtnis* (1946, unpublished), asserts her belief that *Mischlinge* were more criminally inclined than pure-blooded Jews. Similar superior attitudes are also present, writes Lorenz, in the work of Erna Low and Elisabeth Freund. The next chapter, however, discusses an author who sees the past in a different light. Gertraud Gutzmann examines Anna Seghers' short story *Der Ausflug der toten Mädchen* (1946). Gutzmann writes that it was the author's aim in the story to demonstrate the opposition of women to Nazism, as they would kill themselves before aiding its continuation. In this way, nearly all the women in the story are destroyed by National Socialism, and are therefore seen purely as victims.

A third means of establishing the place of women during the Nazi period is to consider the issue of resistance. Monika Shafi discusses Gertrud Kolmar's *Briefe an die Schwester Hilde 1938-1943* (1970) as being characterised by a tone of resistance. She notes the frequent encryption, for example Kolmar's reference to herself as "Käthe." Kolmar, who was murdered in Auschwitz in 1943, also asserts the importance of the Jewish heritage, as opposed to any desire to be assimilated into German culture. Her letters to her niece, Sabine, express a belief in the future, and Kolmar relates to Sabine events from her past, which, according to Shafi, affirm her own sense of self, as well as that of the Jewish people as a whole. In this way, Kolmar was trying to resist attempts by the Nazis to remove all trace of Jewish cultural tradition from the consciousness of those they controlled. Guy Stern shifts the emphasis in his chapter on exiles to the U.S. to one where, out of reach of National Socialism, women were able to perform heroic acts or warn others of danger. They produced largely didactic works that demonstrated what was happening in Europe, in the hope, writes Stern, that the U.S. isolationist policy would not develop into the adoption of Nazi racial attitudes in the event of a German victory.

The effect of National Socialism on the relationship between mother and daughter is a theme first encountered in the opening chapter by Ruth Kluger. This chapter is actually an excerpt from Kluger's memoir *weiter leben. Eine Jugend* (1992), and demonstrates the development of a certain tension between mother and daughter while at Auschwitz, the daughter clearly resents the mother's attempts to harden her. This theme is con-

tinued in Helga Kraft's chapter on Elisabeth Langgässer and Cordelia Edvardson. As mother and daughter, they were alienated from one another, asserts Kraft, in a patriarchal society that forced the three-quarters-Jewish Edvardson to wear the yellow star, so that her half-Jewish mother would not be punished. In other words, writes Kraft, she had to sacrifice herself for her mother, and she felt abandoned by her as a result. Margaret E. Ward's assessment of the relationship between Ingeborg Drewitz and her anti-Nazi mother shows a generally strong influence. Coming from a slightly younger generation though, Drewitz wonders exactly how much her mother knew or suspected of the atrocities being committed, in spite of her political stance.

While these are the dominant themes in the book, there are also chapters that deal with the use of language as a shield against the horrors of National Socialism, the act of *Vergangenheitsbewältigung* in terms of the victim/perpetrator dichotomy, and the sense that women are more willing to confront the past than men. This suggestion is particularly stressed in Margaret Ward's chapter on Drewitz, but also in Richard McCormick's extremely enlightening chapter on German women film directors. This issue is bound up with the repression of guilt surrounding the Nazi past, that is dealt with by Elke Frederiksen in her chapter on Luise Rinser, who omitted her involvement with National Socialism altogether in her autobiography *Den Wolf umarmen* (1981). Such repression was particularly evident in the former GDR, where the blame for Nazism was laid almost entirely at the door of the West. This issue is discussed in Robert Holub's chapter on Christa Wolf, in which he describes her novel *Kindheitsmuster* (1976) as one of the important contributions dealing with coming to terms with the past, particularly because of its juxtaposition of events from the Nazi era with those from the Communist past of the GDR. He also notes, however, that the effect of the novel is blunted by the knowledge of Wolf's own Stalinist past.

Renate Möhrmann writes in her chapter on the current situation of women in Germany that it is the women who are also prepared to face the future. It was the autonomous women's groups of the 1970s that helped bring about change in the form of the law of equal rights in the 1990s. She also points out that in spite of the re-emergence of right-wing extremism in Germany, Weimar is not being repeated. The evidence for this lies in the amount of opposition to the violence against foreigners that currently exists, such as the number of candlelight demonstrations that take place in

support of the foreigners living in Germany. In terms of the influence of women upon this opposition, Möhrmann notes that one of the first manifestos against right-wing radicalism was drawn up by women long before the murders in Mölln.

This volume's contribution is particularly strong in terms of the ability of literary scholars to interpret and evaluate accounts of the period, in order to understand it, as Sara Lennox points out in her conclusion to the book. Lennox also notes that not only is the traditional male interpretation of the period challenged, but also the common feminist standpoint that women can only be seen as victims of the *Third Reich*. When seen in this light, the book makes an important contribution to research into this period in history. A certain degree of prior knowledge is assumed, for example of the *Historikerstreit* or the Stalinist purges of the 1930s, so the book is especially useful to undergraduates and beyond who have a particular interest in German literature or history from Weimar through post-unification.

Steve Plumb

University of Sunderland, UK

PATRICIA GÖRG. *Glücksspagat*. Berlin: Berlin Verlag, 2000. 107 S. EUR 14,90.

Für einen Textauszug aus ihrer Erzählung *Glücksspagat*, den sie beim Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb vorlas, erhielt Patricia Görg 1999 das erste Telekom Austria-Stipendium. Patricia Görg, die 1960 in Frankfurt am Main geboren wurde, studierte Theaterwissenschaft, Soziologie und Psychologie und lebt nun als freie Schriftstellerin in Berlin. Sie hat zahlreiche Essays für Zeitungen und Rundfunk geschrieben sowie Hörspiele verfasst, von denen einige ausgezeichnet wurden. Ihre Erstlingserzählung, die man früher als Novelle bezeichnet hätte, weist gleichzeitig einen starken Gegenwarts- und einen starken Vergangenheitsbezug auf. Das gemeinsame Element ist die Bildkultur, in der wir leben. An erster Stelle denkt man dabei ans allgegenwärtige Fernsehen, das den Abenden vieler Zeitgenossen Sinn gibt,

und sei es nur als „das einzige Schlafmittel, das man durch die Augen einnimmt“. Bei Görgs Hauptfigur Maat kommen alte Bilder hinzu: die mittelalterlichen Tafelbilder im Museum, mit deren Aufsicht er seit 40 Jahren betreut ist.

Maat ist ein weltfremder, kontaktarmer, ergrauter Museumswärter. Er „scheidet seine Wünsche, bis sie eng am Kopf anliegen, so eng, dass man sie nicht erkennt“ (9-10). Tagsüber lebt er ganz für seine Arbeit, die er aufs penibelste ausführt. Sein Rundgang in den ihm anvertrauten Sälen ist so berechenbar, dass seine Kollegen ihn mit der Bahn eines Planeten vergleichen. Maat ist dermaßen mit den Bildern in der Sammlung „Mittelalter“ vertraut, dass sie für ihn Leben gewinnen, ja sogar lebendiger sind als seine eigene Umwelt. Abends legt er sich zu Hause aufs Sofa und schaut sich die Spielshow „Glücksspagat“ an, ein buntes Gewinnspiel, in dem die Kandidaten von einem flotten Spielleiter und dessen bezaubernden Assistentinnen angetrieben werden, mit Rätselraten und allerhand tollkühnen Proben ihr Glück zu versuchen und Traumreisen, Haushaltsgeräte und andere Segnungen der Konsumgesellschaft zu erlangen. An einem Tag, der in dieser Erzählung ausführlich beschrieben wird, erfährt Maat vom Museumsdirektor, dass er nicht länger gebraucht wird. In seinem Kopf vermischen sich die alten und die neuen Bilder, bis letztere immer ferner rücken zugunsten der Tafelbilder, in deren „Goldgrund angehaltener Zeit“ (18) er zum Schluss eingeht.

Der Erzählstoff mag für einen hundert Seiten langen Prosatext etwas dürftig und langweilig anmuten – gibt es einen monotoneren Beruf als den eines Museumswärters? –, trotzdem zieht diese Erzählung den Leser von Anfang an in ihren Bann, wird schnell sogar spannend und faszinierend. Dies ist vor allen Dingen Patricia Görgs lakonischer Erzählweise zu verdanken. Sie beschränkt sich auf äußerlich Wahrnehmbares, das sie kühl registriert und meistens ohne Kommentar aufzeichnet. In dieser Hinsicht zeigt die Erzählperspektive Verwandtschaft mit dem Kamera-Auge des *nouveau roman*. Zugleich unterstreicht es die Tatsache, dass alle Fragmente, aus denen sich die Erzählung zusammensetzt, Bilderfolgen sind – die Texte, welche von Maats Alltag erzählen, genauso gut wie die beschriebenen Fernsehbilder und Tafelbilder. Der Leser wird herausgefordert, die einander abwechselnden Passagen in Beziehung zu setzen und sie gegeneinander abzuwiegen. Es kommt fast keine direkte Rede in der Erzählung vor – eine Parallele nicht nur zu Maats schweigsamer Art, sondern auch zu den schweigenden Darstellungen der alten Gemälde. Dieses Schweigen

kontrastiert außerdem mit dem nichtssagenden Gerede in der Spielshow oder der Kollegen am Arbeitsplatz, und es findet sein Pendant in der zur Kulisse erstarrten bundesdeutschen Außenwelt, aus der trotz der bunten Werbeplakate und des Tankstellenlichts alles Leben verschwunden scheint: „Maat geht. Gleichförmig wird die Kulisse an ihm vorbeigezogen. Er kann die eigenen Schritte nicht hören. Autotüren schlagen. Markstücke springen aus Einkaufswagen. An den Ampeln pulsiert ein metallischer Ton für die Blinden“ (7).

Maat kommt sich manchmal wie der „letzte Mensch“ vor, einer der wenigen, die sich noch mit der Jahrhunderte alten Weisheit der christlichen Heilsgeschichte verbunden fühlt. Durch seinen jahrelangen Umgang mit den Tafelbildern beleben sich die darauf abgebildeten Szenen und Figuren aus dem Alten und Neuen Testament. Das erste der über fünfzehn in *Glücksspagat* beschriebenen Gemälde stellt den Besuch der Königin von Saba bei Salomo dar. Der Umschlag zeigt einen Ausschnitt dieses um 1435/37 entstandenen Bildes von Konrad Witz. Es liefert den Schlüssel zum Verständnis der Erzählung. Die Königin von Saba ist von weither gekommen, um den weisen König Salomo mit Rätselfragen zu prüfen. „Besser eine Hand voll mit Ruhe, sagt Salomo, als beide Fäuste voll mit Mühe und Haschen nach Wind. [...] Alles Mühen der Menschen, sagt Salomo, ist für seinen Mund, aber sein Verlangen bleibt ungestillt“ (17). Beeindruckt durch seine Weisheit, überreicht ihm die Königin einen goldenen Kelch: „Die linke Hand des Königs streckt sich danach aus, liegt in der Mitte des Bildes, vor dem Goldgrund angehaltener Zeit, mit der Handfläche nach oben, so dass der Tau sich darin sammeln kann, und die Luft. Er greift nicht nach dem Kelch. Er hält seine Hand in der Schwebe“ (17-18). Die Szene bildet den absoluten Gegensatz zu den zahlreichen ähnlich detailliert beschriebenen Handlungen aus dem Gewinnspiel „Glücksspagat“, das die Autorin den ein Millionenpublikum faszinierenden realen TV-Sendungen „Glücksrad“ und „Geh aufs Ganze“ nachmodelliert hat. In der Fernsehshow ist das „Glück“ für die Kandidaten greifbar nah: „Er sah Menschen, die 10.000 Mark bekamen, weil sie den Preis einer Dose Kondensmilch errieten“ (70). Hier winkt das Glück als Gewinn; ein wenig Geschick und eine glückliche Wendung des Rads der Fortuna lösen das Versprechen in Form eines Himmelbetts, eines Geländewagens oder eines Koffersets aus Aluminium ein. Dass weder Geld noch sonstiger Besitz glücklich machen, ist etwas, das die Kandidaten gewiss erst nach Erhalt ihrer Preise, außerhalb der Fernsehsendung erfahren werden. Dass die

Konsum-Euphorie die nagende Leere ihres Alltagslebens stillen soll, geht aus den kurzen Beschreibungen jener befremdlichen Momente hervor, wenn die Kandidaten in der Show dem Spielleiter etwas von sich selber, eine ‚wahre Geschichte‘ oder einen Traum, erzählen sollen. Eine Frau erinnert sich, wie sie nachts ihr gerade geborenes nacktes Kind, das sie in einen Einkaufswagen gelegt hatte, auf die Autobahn schob. Sie „wußte nicht, wohin“ (30). Die Reaktion des Spielleiters spricht Bände: „Das war phantastisch! Sie haben vier runderneuerte Winterreifen gewonnen“ (31)! Eine andere Kandidatin soll den Traum erzählen, den sie nicht vergessen kann. Sie träumt, sie sei eine Gebärende, die in einer Landschaft voller Geröll, unter grauem Himmel, laufend Kinder gebärt: „Plötzlich sehe ich, dass ich es selbst bin, die auf einem Gestell liegt. Ich bevölkere die Erde. Ich sehe mir selbst beim Gebären zu. Ich warte darauf, euch einen Erlöser zu schenken“ (48). Maat denkt manchmal, „dass die [raffgierigen] Hände [der Kandidaten], die durch seinen Feierabend zucken, ohne es zu wissen nach den alten Bildern suchen“ (37). Dies ist nur eine der expliziten Hinzufügungen der Erzählerin, welche die Geballtheit der Narration ein wenig abschwächen.

Tatsächlich zeigt die kontrapunktische Struktur in ihrer Gegenüberstellung neuer Fernsehbilder mit alten, religiösen Gemälden einerseits wie hohl die „Spaßgesellschaft“ geworden ist, in der der einzig erhaltene Konsens die Ideologie des Konsums betrifft, andererseits wie hoch das Bedürfnis an menschlicher Sinnggebung in einem „aufgeklärten“, postmetaphysischen Zeitalter ist. Ein weiteres wirksames Strukturprinzip der Erzählung besteht darin, dass die scheinbar statischen Tafelbilder durch Maats Blick auferweckt und dynamisiert werden, während die beweglichen Bilder der Spielshow durch ihren klischeehaften und falschen Trubel im Leerlauf erstarren. Trotz seines unscheinbaren gesellschaftlichen Status, trotz seiner Charakterdürre wird Maat zu einer unzeitgemäßen Identifikationsfigur, deren Sensibilität, Offenheit und Beharrlichkeit den Leser auf unerwartete Weise bestechen. Patricia Görg hat diese nur scheinbar simplizistische, vorwiegend in knappen Hauptsätzen und im Präsens geschriebene, mit zahlreichen Anaphern und sonstigen Wiederholungen arbeitende Erzählung durch Scharniere und Spiegeleffekte überraschend vielschichtig gemacht. Ihr metaphernreicher Stil färbt auch die banalen Fernsehereignisse mit dem Abglanz des – freilich pervertierten – Heilsversprechens: Der Spielleiter „strahlt“, die Assistentinnen wirken „engelhaft“, die farbigen Trickeffekte der Sendung erinnern an die

Schöpfungsgeschichte und den Farbenreichtum der fünfhundert Jahre alten Gemälde. Allerdings gibt es das Paradies nur für die Sieger des Gewinnspiels, die Hölle ist der Ort der Verlierer. Als der Museumsdirektor Maat dessen bevorstehende Entlassung mitteilt, wirkt er auf ihn wie der Teufel, der Jesus in der Wüste versucht und ihm Steine für Brot ausgeben will. Es ist das Verdienst der Autorin, dass sie die heutige Realität und Mentalität (Fernsehen und Konsum) sowie eine im Modernisierungsbestreben fast untergegangene Tradition (religiöse Heilslehre und mittelalterliche Kunst) nicht nur literaturfähig macht, sondern auch in ihrem unverbrauchten Sinnpotential aktualisiert. Die eindringliche Sprachkraft und der literarisch verarbeitete Gedankenreichtum dieses Debüts berechtigt zu großen Hoffnungen.

Erik de Smedt

Sin-Josefcollege Turnhout, Belgium

CHRISTOPH HEIN. *Willenbrock*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000. 320 S. DM 39,80.

Christoph Heins fünfter Roman führt den Leser in das gegenwärtige wiedervereinigte Berlin der späten neunziger Jahre. Aus der Perspektive der Hauptfigur Bernd Willenbrock wird dessen alltägliches Leben als Gebrauchtwagenhändler und Ehemann geschildert. Der Roman beginnt mit einem Traum, in dem Willenbrock auf einer Brücke einen unbekanntem Mann verfolgt, ohne ihn erreichen zu können. Erst im Verlauf des Romans entfaltet das Bild von Verfolger und Verfolgtem seinen tieferen Sinn.

Willenbrock, der ehemalige Ingenieur eines DDR Rechnerwerkes, hat sich den veränderten Umständen nach der Wende recht gut angepasst. Mit Hilfe eines Verwandten in Westdeutschland ist es ihm gelungen, einen rentablen Gebrauchtwagenhandel zu eröffnen. Seine meist aus Osteuropa stammende Kundschaft bringt ihm guten Gewinn, so dass er seiner Frau Susanne eine Modeboutique in der Stadt einrichtet, die diese trotz ausbleibenden Profits dank Willenbrocks Einnahmen über Wasser halten kann. Zudem beginnt er die Erweiterung seines Autohofes durch den Bau

einer neuen Autohalle. Er besitzt ein Eigenheim am Rande Berlins und ein Landhaus nicht weit von der Ostsee. Mit mehreren jungen Kundinnen betrügt Willenbrock zwar Susanne, doch scheinen diese Affären ihn eher davon zu überzeugen, was für eine wunderbare Frau er zu Hause hat. In seiner Freizeit spielt er Handball. Sein einziger Angestellter, der Pole Jurek, macht ihm keinerlei Probleme, im Gegenteil, er führt das Geschäft fast völlig selbständig. Dinge aus der DDR-Vergangenheit scheinen Willenbrock kaum zu beschäftigen; von Nostalgie kann keine Rede sein. Der Anruf eines ehemaligen Kollegen, der Willenbrock über die Spitzeltätigkeiten eines anderen Mitarbeiters aufklärt, scheinen ihm eher lästig zu sein. Kurz gesagt, Willenbrock kann zu Beginn des Romans durchaus als durchschnittlicher, zufriedener Kleinunternehmer, der die Veränderungen in Ostdeutschland zu seinem Vorteil nutzte, beschrieben werden.

Dieses scheinbare zufriedene Leben wird jedoch von einer Reihe von Kriminalfällen unterbrochen. Zunächst werden Fahrzeuge von seinem Autohof gestohlen. Als Willenbrock erkennt, dass die Polizei wohl kaum ernsthafte Anstalten macht, diese Diebstähle aufzuklären, stellt er einen Nachtwächter ein, dessen Hund einem weiteren, gewaltsamen Einbruch zum Opfer fällt. Als er und seine Frau schließlich selbst in ihrem Landhaus eines nachts überfallen werden und Willenbrock im Handgemenge verletzt wird, jedoch noch mal glimpflich davonkommt, spätestens dann muss Willenbrock erkennen, dass sich sein zufriedenes Leben einschneidend ändern wird. Obwohl die Beamten die vermutlichen Einbrecher schon am nächsten Morgen aufgreifen, werden diese über die deutsch-polnische Grenze abgeschoben, da es sich um Ausländer handelt. Willenbrock, der nun um sein Leben fürchtet, versucht mit Beschwerden und Eingaben an den Staatsanwalt sein Recht einzuklagen, wird jedoch vom Rechtsstaat im Stich gelassen. Susanne will daraufhin das Landhaus verkaufen, doch Willenbrock versucht dieses mit allerlei Sicherungs- und Alarmanlagen auszustatten. Sicher fühlt er sich nun allerdings nirgends mehr. Der ehemalige Waffenverweigerer und Bausoldat in der DDR akzeptiert schließlich eine Pistole, die ihm sein Stammkunde, der Russe Krylow, für 300 DM besorgt. Von nun an gestaltet sich der Roman zu einer psychologischen Skizze eines Mannes, der von seiner Waffe immer mehr besessen wird. Als Willenbrock schließlich eines nachts einen Dieb auf frischer Tat ertappt, der sich an seinem Auto in der Garage zu schaffen macht, kommt es zum Gebrauch dieser Waffe. Der Dieb schleppt sich zwar davon, und der Schuss scheint durch die Silvesterknallerei auch von

anderen unbemerkt geblieben zu sein, jedoch muss Willenbrock nun fürchten, selbst zum Verbrecher geworden zu sein. Sogar seiner Frau erzählt er nichts von diesem nächtlichen Zwischenfall und verbirgt alle Spuren. In den folgenden Tagen sucht er alle erhältlichen Tageszeitungen nach einer eventuellen Meldung über einen verletzten Einbrecher ab, doch nichts geschieht. Er scheint noch einmal davongekommen zu sein.

Christoph Hein bietet in diesem Roman eine Gesellschaftsanalyse, die erschreckend normal erscheint. Privateigentum, das scheinbar frei macht, muss verteidigt werden und führt zu Gewalt und Kriminalität. Die Ohnmacht des Einzelnen in der Verstricktheit der Bürokratie eines Rechtsstaates und dessen psychischer Verfall bestimmen die Romanentwicklung. Aktuelle gesellschaftliche Probleme wie Ausländerfeindlichkeit, die steigende osteuropäische Kriminalität, sowie das Versagen des Staates, seine Bürger ausreichend zu schützen, sind nur einige der Themen, die der Roman aufgreift. In Rezensionen werden oft Heins einfache Handlungsführung und banale Sprachgestaltung kritisiert. Es ging dem Autor hier um eine Gesellschaftsanalyse des wiedervereinigten Deutschland, wobei im distanzierten Verhältnis der Hauptfigur zu seinen Verwandten im Westen noch immer das starke Gefälle zwischen Ost- und Westdeutschen aufgezeichnet wird. Dazu zählt auch Willenbrocks Haltung zu seinem Bruder, der durch die gelungene Flucht in den Westen zu DDR-Zeiten Willenbrocks Karriere als Sportflieger verhinderte. Schliesslich wird der Sinn des Traumes am Beginn des Romans vom Verfolger Willenbrock deutlich. Willenbrock ist nun nicht mehr nur Verfolger, sondern selbst Verfolgter. Wie die Namensgestaltung der Hauptfigur deutlich zu erkennen gibt, ist nicht nur der Wille des Protagonisten gebrochen, sondern seine gesamte, zunächst so perfekt erscheinende Existenz – am Ende hat auch Susanne nun ihrerseits vermutlich einen Liebhaber.

Monika Hobbein-Deegen
University of Cincinnati

ROY JEROME, ed. *Conceptions of Postwar German Masculinity*. Albany: SUNY Press, 2001. 338 pp. \$59.50 hbd, \$19.95 pbk.

Roy Jerome begins his introduction to this collection with the question, "What is a German man?" (3). The articles included in this volume, unfortunately, betray a rather narrow conception of what constitutes this category. Postwar German manhood, as imagined here, is inextricably joined to the experience of the National Socialist regime and the Second World War: "[...] the authors implicitly or explicitly take as their point of departure the psychic and material legacies of the Third Reich" (4). This Theweleitian point of departure inevitably excludes certain groups of men in German society who were the victims of the National Socialist genocide, as well as those who continue to be excluded from full participation in contemporary German society. Among these are Jewish men, gay men, and Turkish men. While Jerome acknowledges that "analyses of Turkish-German masculinities test the boundaries by which we can maintain that National Socialism has affected all men in Germany," he nonetheless maintains that "one cannot talk of German masculine identity after 1945 without talking about fascism" (4). Indeed, one cannot, and one should not. But one also cannot assume that the legacy of fascism translates into a uniformity of lived experience. This legacy is interpreted differently by victims and perpetrators of the Holocaust, and differently again by the descendants of each. It is also informed by the experience of different political regimes, implicitly acknowledged by Jerome: "I have often asked myself how an anthology on postwar German masculinity could be possible without an analysis of East German men" (10). Yet this volume manages to struggle bravely on without one.

In the book's opening essay, Klaus-Michael Bogdal argues compellingly for a synthesis of various theoretical approaches (sociological, ethnological, psychoanalytic, and "discursive-analytic") in the analysis of literary texts. He achieves this, however, largely at the expense of social theory and the social sciences, each of which indeed has much to offer a multidisciplinary study of masculinity. Troubling, also, is the apparent ignorance on the part of all the book's contributors of a growing body of literature by U.S. scholars on postwar German masculinities, a literature which employs both social-historical and anthropological methodology in its analysis. John Borneman, Heide Fehrenbach, Dagmar Herzog, Hubert Kennedy, Robert Moeller, and Uta Poiger have all produced excellent work

in this vein which should not be overlooked.

The primacy of literary analysis is set briefly aside in the second part of the book for a "theoretical consideration" of psychotherapeutic methodology. A good deal of the theorization of German masculinity (white, straight, Gentile, "Wessi") derives not only from psychoanalytic theory but also the practice of psychotherapy. A transcript of a therapy session with the adult male child of an emotionally distant SS officer is offered as paratypical of the relation of postwar German men to their fathers. An interview with the therapist, Tilmann Moser, by the volume editor explicates the method of *Körpertherapie*, during which the therapist and patient are in intimate physical contact with one another, with the therapist taking on the role of the "ideal father" unknown to the patient in boyhood. The interview and transcript serve merely to assert the efficacy of the therapeutic method, without questioning the epistemology which grounds it or explicitly relating it to the process of literary production addressed in the book's second half.

Similar allusions to a crude Freudianism abound in an article on childhood sexual abuse by Klaus-Jürgen Bruder. This author's repeated assertion that "the mother's actions toward the son, camouflaged as motherly care, may manifest themselves in the adult male as a disturbance in male sexual identity and may eventually lead to an inability to enter into relationships" (111) is entrenched in a fear of women as well as a fear that the kind of male-male intimacy advocated by Moser, among others, will inadvertently slip into the realm of the (homo)sexually suspect.

The remainder of the book consists of analyses of literary representations of postwar German men. Sadly, the majority of these are lacking in the kind of sociohistorical grounding which Jerome advocates in his introduction. Carl Pietzcker's whirlwind tour of representations of masculinity in the Western canon, from Apollodorus and Virgil to Goethe and Wedekind, makes the problematic assertion that little has changed in the history of literary images of masculinity until the turn of the twentieth century, when "men who seek to extract themselves from patriarchal determinations of gender roles" finally sought to "liberate themselves from this [patriarchal] fantasy" (133). Wolfgang Popp's piece on gay literature in the postwar period, which one might have hoped would be an effective counter to Bruder's phobic assertions regarding male-male sexuality, treats several authors only schematically and ultimately proves less than enlightening. Fortunately, two outstanding articles in this collection do treat some

of the "minority men" denoted above. Moray McGowan's work on literary representations of Turkish-German men displays not only a thoughtful interpretation of these texts in light of both Turkish and German gender and sexual categories, but also an appreciation of the history and social position of Turkish immigrants to Germany and their descendants. Harry Brod's essay on "The German-Jewish Hyphen" inverts the relationship of German men to Nazi legacy by successfully highlighting the ways in which the Holocaust compromised the masculinity of its survivors, as well as the ways in which German-Jewish men are able to perform multiple aspects of their identity in isolation, challenging the notion of a monolithic masculine self.

As a whole, however, this volume is disappointing. Too many of the authors here seem to take the premises and goals of the contemporary "men's movement" for granted, leaving little room for a critical investigation of the movement's ideology. Instead, we find a good deal of posturing in response to feminist critiques of "men's studies," and hostility to the institutionalization of the field under the rubric of "gender studies." It is those authors who are least preoccupied with a defense of masculinity who are able to demonstrate that in response to the question, "What is a German man?" there is not one answer, but many. Until that plurality is more readily acknowledged, such efforts at describing "masculinity" will founder.

Matthew D. Johnson
University of Michigan

JO LENDLE. *Unter Mardern*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1999. 99 S. EUR 7,50.

Nicht umsonst stehen die Marder am Anfang dieses Buches. Wenn der Erzähler über sie schreibt, so wird deutlich, wie er zu der Welt steht: zunächst sei da der Zweifel. Die Marder, das weiß jedes Kind, das sind die, die die Autokabel anknabbern. Man hat sie zu fürchten, diese „Phantome unserer Umgebung“ (10), denen auch mit der fortgeschrittensten Technik

nicht beizukommen ist. Und doch: „Die Marder haben nichts als ihren Namen. Wer hätte sie je gesehen. Sie sind nicht greifbar, wie andere Hauptwörter auch“ (9). Sie bereiten Rätsel, nicht zuletzt dem, der über sie schreibt. Der Erzähler würde ihnen gerne einen Namen geben, im Sinne seines vereinfachenden Prinzips. Etwa Dirk. Doch der Marder ist „das abwesende Tier, blind, still und ungesehen“ (11), bloße Chimäre des ihm stets vorausseilenden Rufs.

Was Jo Lendle in dieser ersten von 50 kleinen Geschichten beschreibt, ist der Kern seines poetischen Prinzips. Es sind Anekdoten, Geschichten aus dem Alltäglichen, selbst Erlebtes oder von anderen Berichtetes, Erinnerungen. Jedenfalls physiognomische Skizzen aus dem Randbereich des Allzualltäglichen-Garnichtalltäglichen. Und überall wird deutlich: das Bekannte hat noch eine Kehrseite. Oder jedenfalls Eselsohren, von denen man nie geahnt hätte.

Das poetische Prinzip: dem Abwesenden eine Stimme leihen. Sprechen, etwa von dem Mann ohne Hut, der dem auf Statussymbole trainierten Gutbürger gleich wie ein Usbeke erscheint. Oder von Freund Rolf, dessen trochäischer Name auf seine heimliche Liebe zur Lyrik deutet. Von kindlichen Spielen und erwachsener Ratlosigkeit. All dies sind Spuren, die verloren zu gehen drohen. Denn man befindet sich, soviel ist dem Erzähler längst klar, auf einer „wildem, vorwärtsdrängenden Flucht“ (40), bei der alle wissen: „Wir müssen auf rote Ampeln nicht achten“ (40). Jo Lendle tut's aber. Und findet dabei seine wertvollsten Einsichten wie Zettel in der Gosse.

Mit einem Wort: ein Sammler. „Wer Einkaufszettel sammelt, ist sich nicht zu schade“ (81). Er sieht auf dem Boden der Einkaufswagen nach und findet dabei die Menschen; zufällig nur, denn er hat sie, so scheint es, gar nicht gesucht. Der Sammler aber weiß nichts Spektakuläres zu präsentieren. Sein Resümee fällt eher mager aus: „Keine Vorkommnisse. Schon gar nichts fürs Protokoll“ (71). Dass ein solche Erkenntnis nicht entmutigt, ist Jo Lendles Lebensprinzip: „Besondere Bewandnis fehlt. Wir verharren weiter in Ausschau“ (71).

Sieht der Leser jedoch etwas genauer hin, fällt ihm ein Wunsch auf: „Es gälte so vieles zurechtzurücken“ (91). In diesem Satz spricht ein heimlicher Freund des Menschlichen, der sich an die Gegenwart hält. Die Bücher Lukas oder Johannes, die kennt er schon. Wie wäre es aber mit einem „Buch Torsten“ (98)? „Wir wollen neue Namen und neuen Mut. Etwas von heute, wir wollen uns wiedererkennen“ (98). Dieses neue

Evangelium liegt im Augenblick des Aufbruchs. Seine vielleicht denkwürdigste Eigenschaft: dass es um den Inhalt der frohen Botschaft gar nicht geht. Noch weniger interessiert ein Prinzip, eine, wie wir heute sagen würden, „Tendenz“. Stattdessen die reine Neugierde. „Es kommt darauf nicht an. Neuer Wein in alte Flaschen, mir ist das egal, mich interessiert das Geräusch beim Entkorken. Wenn es nach mir ginge, ließe man es dabei bewenden“ (99).

Jedoch spricht hier kein Revolutionär. Jo Lendle ist kein Stuckrad-Barre wider den gewohnten Geschmack. Nicht Aufruhr ist seine poetische Strategie, sondern Autopsie. Und die hält sich vornehmlich an das Bekannte, dreht es heimlich um, und hält uns triumphierend das Neue unter die Nase. Das gibt Geräusche, ein leises Knacken. Wer dagegen den großen Donner bevorzugt, der möge sich an Michel Houellebecq halten.

David Wachter
University of Cincinnati

ANDREAS MAIER. *Wäldchestag*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2000. 315 S. EUR 20,80.

Schon der Schutzumschlag von *Wäldchestag* sagt viel über das Buch und dessen Autor aus. Zum einen bezeichnet der Titel einen hessischen Feiertag am Dienstag nach Pfingsten, der in ländlichen Gegenden gefeiert wird, womit zugleich auf den Schauplatz des Romans verwiesen wird. Zum anderen ist auf dem Umschlag ein Gemälde vom belgischen Maler James Ensor abgebildet, dessen Kunst auch bei Thomas Bernhard auftaucht – und Bernhards Stil dient in vieler Hinsicht als Vorlage für das Buch. Beide Elemente spielen sowohl im Roman als auch beim Autor eine große Rolle.

Andreas Maier, geb. 1967 im hessischen Bad Nauheim, ist mit seinem Debütroman der literarische Einstand auf jeden Fall gelungen. *Wäldchestag* hat auf der Frankfurter Buchmesse 2000 fast ausschließlich Lob geerntet, das Werk ist vielfach ausgezeichnet worden. So hat der Autor den Aspekte-Literaturpreis, den Literaturpreis der Jürgen-Ponto-Stiftung und den Ernst-Willner-Preis beim Ingeborg-Bachmann-

Wettbewerb 2000 erhalten, um nur die wichtigsten Preise zu nennen. Dabei war dieser Erfolg nicht unbedingt zu erwarten, denn das Buch weist einige für den Leser unangenehme Eigenschaften auf: Wir lesen eine Geschichte von der Beerdigung eines bereits toten, eigenbrötlerischen Ornithologen, und der Autor bringt es in seinen 315 Seiten auf stattliche drei Absätze (der zweite erstreckt sich über mehr als 300 Seiten). Und das alles im strengen Konjunktiv I. Solche Charakteristika erinnern uns wieder an den Bernhardschen Stil, dessen sich der literarische Neuling bedient. Maier, der seit einigen Jahren in Brixen (Südtirol) lebt, schreibt an einer Dissertation über Thomas Bernhard, von dem er den Konjunktiv und die Neigung zum langen Redeschwall übernommen hat. Man täte dem Autor aber Unrecht mit der Behauptung, Bernhard bloß nachgeahmt zu haben, denn *Wäldchestag* hat viel Eigenes zu bieten.

Im Buch erfahren wir, daß Sebastian Adomeit gestorben ist und begraben werden soll, weshalb viele Bekannte und Verwandte angereist sind, die das Wochenende vor der Beerdigung im hessischen Niederflorstadt verbringen. Sie warten auf die Beerdigung und auf die Verlesung des Testaments und, da die meisten Anwesenden Adomeit nicht (wirklich) gekannt haben, wird auf eine Weise über sein Leben gemunkelt, die jede Klatschtante neidisch werden ließe. Ob Adomeit das uneheliche Kind seiner Schwester verjagt habe oder wem er sein Vermögen vermacht habe, besprechen die Anwesenden. Dabei fließen die Gespräche oft grenzenlos ineinander. Nicht zuletzt kann der grammatische Stil leicht zu Verwirrung führen. Der Leser muß also gut aufpassen.

Adomeit ist aber nur die eine Seite, denn Maiers Aufmerksamkeit gilt ebenso den Niederflorstädtern und Angereisten, die dem Leser allerlei unterhaltsame und schräge Geschichten bieten. Als besonders gelungenes Beispiel dafür kann man Tante Lenchen nehmen. Diese erzählt nämlich ununterbrochen von ihrer Zeit beim Reichsarbeitsdienst, der „schönsten Zeit“ ihres Lebens, von der sie sonst nicht erzählen dürfe. Schließlich sucht sie nach ihrer Handtasche, damit sie ihren Parteiausweis vorzeigen kann. Die Tasche ist zu dem Zeitpunkt aber nicht auffindbar. Maier baut außerdem eine Art Liebesgeschichte ein, die die Handlung an manchen Stellen vorantreibt, teilweise aber etwas langatmig gerät.

Sämtliche Geschehnisse gehören in einen größeren Rahmen, der als Bericht „[z]ur Vorlage an die Kommission zur Bewilligung von Kuren auf Beitragsbasis der hiesigen Kassenstelle“ (5) dienen soll. Ein Bekannter Adomeits namens Schossau hat einen Artikel mit dem Titel „AOK-Kuren:

Existenzen neuen Sinn geben“ (315) in der Zeitschrift der Krankenkasse gelesen. Indem Schossau über den Wäldchestag berichtet und gleichzeitig über die vielen schrägen Vögel, die daran teilnehmen, schafft er sich die Möglichkeit einer neuen Existenz. *Wäldchestag* verlangt dem Leser einiges ab, aber er hat das Lob durchaus verdient, das ihm gezollt worden ist.

Gregory Alexander Knott

Washington University in St. Louis / U. of Delaware

SARAH PARIS. *Ahnenbeschwörung*. Basel: Janus, 2000. 319 S. CHF 38,00.

„Sandy [...] es war Selbstmord. Er hat sich erschossen“ (49). Mit diesen Worten holt der 37-jährige Alexander Mauerhofer seine gleichaltrige Kusine, die in San Francisco lebende Schweizerin Alexandra Mauerhofer, auf den Boden der Tatsachen zurück und bringt Licht in das mysteriöse Dunkel, das den Tod ihres Vaters Adrian Mauerhofer umgibt.

In dem vierteilten Roman *Ahnenbeschwörung* begibt Alexandra, genannt Sandrina/Sandra/Sandy, sich nach 17-jähriger Abwesenheit auf eine Reise zurück in ihre Schweizer Heimat und in ihre Vergangenheit. Ausgelöst wird ihre Reise einerseits durch den geheimnisvollen Brief ihres Veters, in dem er ihr erklärt: „Es sind jedoch gewisse Tatsachen zum Vorschein gekommen, welche auch Dich in einem wesentlichen Mass betreffen“ (9). Zudem muss sie in die Schweiz reisen, da sie das Haus ihrer Großmutter Nona in Tavein (Graubünden), in dem Sandra vor ihrer Auswanderung in die USA ihre Kindheit verbracht hatte, geerbt hat und nun zu einer Entscheidung bezüglich des Verkaufs kommen muss.

Ihren Vetter Alex, ihre Jugendliebe, mit der sie als 17-Jährige das Inzesttabu brach, die auf Grund der bevorstehenden Auswanderung Sandras als 14-jähriger einen Selbstmordversuch beging und die danach als Drogenabhängiger und HIV-Positiver in den Abgrund rutschte, trifft Sandra in der Kleinstadt Grenchen wieder, wo sie die nächsten Wochen in der Wohnung des gemeinsamen Jugendfreundes Kurt Schürer verbringt. Zusammen begeben die beiden sich auf die Suche nach den fehlenden

Puzzleteilen, die Sandra für das Bild ihres Vaters und seines Lebens benötigt. Diese Suche führt sie zunächst zum Haus von Alex' Vater, ihrem Onkel Hermann, dem älteren Bruder ihres Vaters, welcher seinen Sohn auf Grund dessen Lebensweise verstoßen hat und der auch seine Nichte keineswegs mit offenen Armen empfängt. Im Gegenteil! Nur durch den Brief des Rechtsanwaltes und Freundes Kurt Schürer gelingt es Sandra, alte Filme, die ihr den eigenen Vater näherbringen, im Haus ihres Onkels zu sehen.

Weitere Stationen auf der Suche nach der Wahrheit quer durch die Schweiz sind ihre Tante Regina, die Nachbarin aus Kindheitstagen in Grenchen, der frühere Arbeitgeber ihrer Eltern, die psychiatrische Klinik Hasenmatt sowie der Oberpfleger Brotschi, die tagebuchähnlichen Aufzeichnungen ihres Vaters, die kurz vor seinem Selbstmord entstanden, die Freundin ihrer Großmutter väterlicherseits, Tante Marie und nicht zuletzt der Bruder von Georg Schatz, Jugendliebe ihrer Großmutter Anna Mauerhofer und Pater im Kloster Disentis. Jede dieser Begegnungen beantwortet alte, wirft aber auch neue Fragen auf. Durch dieses Labyrinth der kriminalistisch anmutenden Untersuchungen fungiert Alex als ihr treuer Begleiter und Ratgeber und weist sie daraufhin: „Du musst lernen, die richtigen Fragen zu stellen, wenn du etwas erreichen willst“ (183). Sandra stellt letztendlich die richtigen Fragen und löst somit das Rätsel der Lebensgeschichte ihres Vaters und zugleich das der ihrer Großmutter Anna.

Ein Geheimnis lässt die Autorin Sarah Paris allerdings bis zum Ende des Romans offen und hält somit die Spannung aufrecht: Wer ist Angela? Schon zu Beginn führt Paris die geheimnisvolle Angela ein und beim genauen Lesen lassen sich immer wieder versteckte Hinweise finden, die teilweise irreführend sind. So wird über Sandras Auswanderung berichtet, dass sie, wie die Autorin Paris, zunächst im kalifornischen Los Angeles lebte. Mit der „temperamentvollen Angela, die mich [Sandra] mit Lachen und Weinen wieder zum Leben erweckte“ zog sie dann, ebenfalls wie die Autorin, nach San Francisco, bekanntlich das amerikanische Mekka der Schwulen und Lesben, so dass ein homoerotischer Unterton mitschwingt. Es gibt aber auch Hinweise in eine andere Richtung, die auf das Ende, welches an dieser Stelle nicht verraten werden soll, anspielen und es andeuten.

Besonders erfrischend ist der durch Multikulturalität geprägte Stil der 45-jährigen, in Bern geborenen Autorin, die schon früh Kurzgeschichten und Gedichte in der Schweiz veröffentlichte, bereits mit 24 Jahren auswanderte und in den USA unter anderem als Drehbuchautorin und

Journalistin für Schweizer Zeitungen tätig ist. Sprachlich verdeutlicht Paris, was es bedeutet, zwischen zwei Kulturräumen zu leben. So erklärt ihre Ich-Erzählerin: „Obwohl ich die Worte verstand, schien mir, als verstünde ich gar nichts“ (17). Gespickt ist der auch für Nicht-Muttersprachler relativ leicht verständliche Text mit englischen Ausdrücken wie „Oh, I'm sorry“ (11) oder „Very good, Doctor Mauerhofer“ (100). Auch der Schweizer Dialekt kommt zum Tragen und gibt dem Text eine lokale Färbung, so z.B. durch „Passet Si doch uf, Si sind do nit in Neu York! Also, die Arroganz vo dä Amerikaner [...]“ (11). Nicht zuletzt hat auch das Französische, durch das die Mehrsprachlichkeit der Schweiz in den Vordergrund gehoben wird, seinen Platz, als Alex und Sandra auf den in der französischen Schweiz lebenden Freund Pierre treffen: „He Alex! Mais qu'est-ce que tu fais ici?“ (209).

Mit *Abnenbeschwörung* ist Sarah Paris ein bemerkenswertes, thematisch vielfältiges Erstlingswerk gelungen, dessen Idee bereits 1994 entstand und an dem sie zunächst unter dem Arbeitstitel *Schwiegerfrauen* arbeitete. Gekonnt webt sie die kulturellen Unterschiede zwischen der inzwischen amerikanisierten Sandra Mauerhofer und der in der Schweiz lebenden Verwandtschaft in den Handlungsverlauf ein und hebt dabei gleichzeitig die kulturelle und sprachliche Vielfalt der Schweiz mit ihren religiösen, historischen, sprachlichen und gesellschaftlichen Unterschieden und Problemen hervor. Krimifreunde werden an diesem Werk ihre Freude haben und der Frage nachgehen können: Wie viel an diesem Roman ist autobiographisch?

Sabine Sievern
University of Alberta

W.G. SEBALD. *Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch*. Frankfurt/Main: Fischer, 2001. 154 S. EUR 9,90.

Der im Dezember 2001 tödlich verunglückte Schriftsteller und Literaturwissenschaftler W.G. Sebald hat mit seinem Essay *Luftkrieg und Literatur* einen wichtigen Beitrag zur Debatte um die deutsche

Vergangenheitspolitik geleistet. Winfried Georg Sebald (geb. 1944) war Professor für Neuere Deutsche Literatur an der University of East Anglia in Norwich. Seit Ende der 80er Jahre verfasste er literarische Werke, die mittlerweile fast alle in der englischen Übersetzung vorliegen. *Luftkrieg und Literatur* ist die revidierte Version seiner Züricher Poetik-Vorlesungen, die im Herbst 1997 eine heftige Kontroverse in den Kulturreports der einschlägigen Publikationen auslösten. Dem Essay beigelegt ist eine kurze polemische Abhandlung über Alfred Andersch, die Sebalds These zusätzlich bekräftigen soll, was jedoch nicht recht gelingen will. Die Kernthese in *Luftkrieg und Literatur* lässt sich knapp zusammenfassen: Die bundesdeutsche Nachkriegsliteratur hat vor dem Ausmass des Grauens, das der alliierte Luftangriff in deutschen Städten und in der Zivilbevölkerung verursachte, kapituliert. Sebalds Vorwurf an die Generation der Schriftsteller, die den Bombenkrieg überlebt haben, ist, dass sie das menschliche Elend (600.000 Tote in der Zivilbevölkerung) und die horrenden Zerstörungen von Zivileinrichtungen nicht literarisch verarbeitet haben: „Der quasi-natürliche Reflex, bedingt von Gefühlen der Schande und von Trotz gegen die Sieger, war es, zu schweigen und sich abzuwenden“ (37). Wenn es dennoch zu einer literarischen Darstellung kam, genügt diese Sebalds Anspruch nach einer radikalen realistischen Darstellung nicht, weil sie entweder zu trivial oder zu vergeistigt war oder sich sprachlich noch nicht von der „faschistischen Gedankenwelt“ (56) losgesagt hatte. Das meiste, was Sebald in den Archiven findet, lehnt er kategorisch ab, weil es den heroischen deutschen Überlebenskampf und das Arbeitsethos der Stunde Null glorifiziere. Im Grunde knüpft hier Sebald an die These vom „kommunikativen Schweigen“ (Hermann Lübbe) und erweitert sie auf die bundesdeutsche Literatur, die sich, wie er behauptet, ebenfalls angesichts der kollektiv erfahrenen Demütigung ausgeschwiegen habe. Im Gegensatz zu Lübbe, für den das Erinnerungs- und Erzähltabu im Deutschen Wiederaufbau systemstärkend wirkte, lässt Sebald an den Schriftstellern, die das Grauen nicht unmittelbar künstlerisch festhielten, kein gutes Haar. Er nimmt sich selbst nicht aus, wenn er konstatiert, dass „wir Deutsche heute ein auffallend geschichtsblindes und traditionsloses Volk [sind]“ (6) und unterstreicht, dass das Schweigen der jüngsten Geschichte auch für die Nachkriegsgenerationen zum Alltag wurde. Sebalds Befund der kollektiven deutschen „Liquidierung der eigenen Vorgeschichte“ (16) ist weder originell noch neu. Was in *Luftkrieg und Literatur* jedoch überzeugt, ist das Engagement des Autors, der es wagt, kompromisslos zu provozieren,

ohne auf eine abstrahierende Fachsprache auszuweichen. Und wie so häufig bei Sebald verschränken sich in seinem Essay Geschichtsschreibung und poetologische Literaturanalyse mit autobiographischen Verweisen. Denn nicht zuletzt, so hält Sebald fest, begründen die Trümmfelder der „Stunde Null“ seine eigene Herkunft.

Man kann den Essay noch so sehr für seine Argumentationsschwächen kritisieren, die Beschreibungen der Todesqualen der Zivilbevölkerung während der Bombennächte in Hamburg, Berlin und Dresden sind erschütternd nacherzählt. Sebald zitiert zudem eine Serie von Autoren (Hermann Kasack, Hans Erich Nossack, Arno Schmidt und Peter de Mendelssohn), die sich dieser Thematik angenommen haben, und die in der breiten Öffentlichkeit kaum zur Kenntnis genommen wurden. Er vermerkt wohl, dass *Der Engel schwieg* von Heinrich Böll die Katastrophe der deutschen Städtezerstörung einzufangen versucht. Doch wurde der Roman erst 1992 veröffentlicht, folglich viel zu spät um im kollektiven Bewusstsein noch viel zu bewirken. Sebald beanstandet in der Folge eine Reihe von schriftstellerischen Texten, deren literarische Qualität den Anforderungen der Darstellung nicht genügen, weil sie entweder zensiert oder stereotyp seien und die sogenannte Wirklichkeit nicht adäquat festzuhalten vermögen. Auch die Tagebucheinträge von Victor Klemperer zum Bombenhagel in Dresden sind Sebald suspekt, sie wären angereichert mit „sprachlichen Konvention[en]“ (32), und selbst Alexander Kluges *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945* produziere vorab einen Diskurs der Erinnerungsabwehr. Das mag durchaus stimmen, doch scheint es mir fragwürdig, die Texte deshalb als Träger der kulturellen Erinnerung zu diskreditieren oder gar abzulehnen. Gerade dadurch, dass diese Werke verschiedene literarische Verfahren im Umgang mit der Vergangenheit aufzeigen, sind sie sehr aufschlussreich. Es ist kaum sinnvoll, eine literarische Rangliste der Nachkriegsliteratur zu erstellen und die Qualitätslatte so hoch zu setzen, dass sie keiner erreicht. Stattdessen könnte man überprüfen, was überhaupt eine ästhetisch ‚angemessene‘ Darstellung eines traumatischen Ereignisses ausmacht. Was genau ist dieses „rechte Mass für die Beschreibung der deutschen Katastrophe“ (87), wie Sebald es fordert? Leider geht er auch nicht darauf ein, inwieweit die eigenen Schilderungen in *Luftkrieg und Literatur* seinen hohen künstlerischen Ansprüchen genügen, insbesondere da Sebalds Essay vorab auf einer Zweitlektüre von Primär- und Sekundärquellen beruht und die hinzugezogenen Quellen in seinem Text nicht immer klar nachweisbar sind.

Verlangt Sebald nicht etwas von der Literatur, was diese gar nicht einzulösen vermag? Vielleicht sind die schriftstellerischen Mittel und die Kriterien für das literarische Verständnis nicht ausreichend, solch eine menschliche Tragödie in ihrer ganzen Tragweite darzustellen und zu interpretieren. Kann es nicht sein, dass Literatur immer nur nachträglich und verspätet Stellung bezieht? Solche Fragen werden in den Debatten zur Darstellung und künstlerischen Verarbeitung der Shoah diskutiert und hätten Sebalds Essay bereichert.

Charlotte Schallé

University of British Columbia, Vancouver

MARLENE STREERUWITZ. *Nachwelt. Ein Reisebericht*. Frankfurt/Main: Fischer, 1999. 399 pp. DM 39,80.

Und. This is a novel of *in medias res*, of stream-of-consciousness in an extremely fragmentary form. *Nachwelt* is written in a highly intriguing, if initially frustrating, style. Unconventional, or at least incomplete, syntax – “Allein sein hatte müssen” (159) – parallels the protagonist’s muddled thoughts and emotional roller-coaster ride. Many utterances consist of nothing more than a hanging temporal adverb or conjunction, for instance “Dann.” or “Und.” The frequent one-word narrative statements which stop short of a verb seem to point to our hectic era of multi-tasking, web surfing, and the information superhighway which allows little time for finished thoughts and completed sentences. In any case, the reductionist, stuttering style of *Nachwelt* leaves behind the absurdist fragmentation characteristic of some varieties of postmodern literature, as it seeks a unique identity in terms of both language and genre.

Aber. The subtitle of this work, “Ein Reisebericht,” is the first indication that Streeruwitz is challenging established genre boundaries. *Nachwelt* is more than merely a travelogue, it is a novel. Moreover, it is a real – albeit unfinished – biography, enveloped within a fictional biography. The work is also *autobiographical* in its employment of interviews that were actually conducted by the author with friends and acquaintances

of the sculptor Anna Mahler. Like many of *Nachwelt's* sentences, though, the biography itself remains in fragmentary form. The biographer in the novel is the dramaturg Margarethe, who has traveled from Vienna to Los Angeles for the research project, leaving behind a floundering relationship with a certain Helmut, who had decided at the last minute to remain in Austria rather than accompanying her on the trip. The story of Margarethe's attempts to write the life-story of another is saturated with details of her *own* story, of her own biography, including her most mundane thoughts and the routines of daily life as a woman; e.g. a frantic run to the store for feminine hygiene products is one experience shared.

The week and a half that Margarethe spends in Los Angeles in 1990, from March 1st to March 10th, does not yield much productivity in regard to the Mahler project. Instead it becomes a time in which the protagonist reflects upon her own present and past, as well as upon the lives of her forebears. As Margarethe comes to the realization that the reconstruction of a life-story is both futile and presumptuous, she feels a strong connection to the subject of her failed pursuit, as she expresses here with characteristic fragmentation: "Sie würde diese Biografie nie schreiben. Konnte das nicht. Konnte die Frage, ob diese Frau geraucht hatte oder nicht. Sie konnte diese Frage nicht stellen. Und keine mehr. [...] Wer die richtige Anna Mahler. Plötzlich war ihr diese Person vertraut. Irgendwie nahe" (370).

Die Entfernung. This term appears from time to time in the novel, standing on its own as Margarethe's lament (or simply observation?). It refers to her physical distance from her homeland, and the metaphorical distance from those who were once close to her – and from those whom she never knew at all. In a world that is in some respects more tightly knit than ever, through globalization and communication, Margarethe nonetheless experiences intense feelings of isolation and alienation. Through American newspapers and television, she "witnesses" a rapidly changing world from a great distance, for example the events taking place in the months after the fall of the Berlin wall, in American newspapers and on television. This novel is in part about the psychological distance between Margarethe and her comfort zone, which increases exponentially as developments in her personal life deteriorate via the answering machine, and events in the politically turbulent world unfold for her through the lens of the media. The mental dissociation and detachment she feels is intensified by the thousands of miles that separate her and familiar terri-

tory. Margarethe's circumstances cause her to wallow in an acute self-pity, a feature that ultimately serves to create distance between protagonist and reader.

Desperately, Margarethe tries to compensate through research and writing for the voids in her own life by bridging the temporal distance between herself and her ancestors. At the very end of the twentieth century, Streeruwitz presents the reader with a protagonist who attempts in vain to put herself in the shoes of previous generations: Margarethe imagines herself at one point as an immigrant in 1940s California (124), and she wants to comprehend the insensitivity and antisemitism of her parents during the Nazi era and beyond (170). Her inability to do either effectively leads her to the conclusion that history, while certainly not to be forgotten, is at the same time not to be recreated in its entirety.

Nachwelt. The title "Nachwelt" becomes an extended metaphor for the historical space which Margarethe tries in vain to create for Mahler by traveling to an unfamiliar place and researching a past that she could never fully know or understand. By deliberately punctuating the title of her novel with a period, Streeruwitz urges us to pause and reflect on the ostensible tidiness and finality inherent in the concept of "Nachwelt" – not only in the sense of posterity, which will write and rewrite our histories and personal stories, but also in the sense of a "Nach-Welt," the world of dubious "posts" in which we find ourselves: post-war, post-industrial, post-colonial, post-modern, and as some have argued in recent decades, post-feminist. This novel calls such labels into question, while prompting us to wonder how our *Nachwelt* will decide to catalog us, and how it will one day choose to tell our stories. Will it take the liberty to finish them for us, or will our stories, too, remain as fragments?

Jennifer M. William
Ohio State University

MAIKE WETZEL. *Hochzeiten*. Frankfurt/Main. Fischer, 2000. 128 pp. EUR 10.

If you study the *feuilleton* sections of German-language papers carefully, yet another paradigm shift in German literature is just about to occur: "Popliteratur," which has dominated much of public perception in the past few years, is about to be dethroned. Not only are authors like Christian Kracht and Benjamin von Stuckrad-Barre increasingly accused of writing about superficial things in a one-dimensional manner, especially after 9/11 supposedly marked the "Ende der Spaßgesellschaft." But even more importantly, it becomes obvious that "Pop" may have hardly been more than a convenient label for any authors who were born after 1965 or whose texts deal with the vast realms of pop culture – that is, anyone from Rainald Goetz, the veteran of the 1977 punk revolution, to Benjamin Lebert, who was not even born when Goetz turned punk. But the label "pop" does not only cover up a significant age gap, it also applies to a wide variety of aesthetic concepts where, once again, Goetz and Lebert mark the extremes. For Goetz' highly artistic prose and its post-punk/postmodern sampling attitude and the highly autobiographic, almost Hermann Hesse-like tone in Lebert's debut novel *Crazy*, there seems to be almost no common denominator. The growing awareness of such divergences, ruptures, and incongruencies within a superficially homogenous young generation suggests a thorough re-evaluation of "Popliteratur."

No one should profit more from this re-evaluation than the women writers who are usually subsumed under the same pop label, although their texts are very different from Stuckrad-Barre's rave record reviews or Kracht's reports on what it is like to shoot an AK47 in the Pakistan mountains. Next to Zoë Jenny and Judith Herrmann, Maike Wetzel is one of the most acclaimed writers of this group. *Hochzeiten* may be Wetzel's only full-scale book to date, but by no means is it the work of an inexperienced novice. The author has been writing for the Munich daily *Süddeutsche Zeitung* for more than a decade, long before "Popliteratur" became hip, and is also active as an up-and-coming filmmaker. Three of the stories in *Hochzeiten* received literary awards before they appeared in print, the first of them in 1995. Wetzel's success has by no means come overnight.

Hochzeiten is a collection of ten stories, written during the latter half of the 1990s. Apart from "In der Zwischenzeit," one of many contemporary stories about taking drugs during love parade, Wetzel's texts

and characters are a far cry from the hip media and ad agency in-crowd that peoples the prose of many young German writers today. Her heroines and heroes are unspectacular students, children, and pensioners, most of them female. Love and the vain attempts to attain it are the focal point of almost every story in the volume, but it is not a book "about" love. More often than not, unhappy relationships dominate the scene, though their unhappiness is stated rather matter-of-factly. In the opening story "Einmal Schweden," protagonist Jule travels to Sweden and has an affair with Gunnar, an instruction manual writer for a large Swedish furniture company (IKEA is easily discernible behind the descriptions). At first, the beautiful country Jule encounters fulfils her almost stereotypical expectations, and Gunnar represents her ideals of a man: "Jule bewunderte Klarheit und Präzision. Gunnar kannte jedes Möbel bis in den letzten Span. Sie dagegen blieb immer an der Oberfläche hängen, in dem Bemühen, sie zu durchdringen. Mit ihren Fingern fuhr sie über das Pressholz und hörte seinen Gebeten zu: Insert B into A. Use C as a handle" (9-10). But their happiness cannot last. Not only is Gunnar married, when Jule joins a company store in Germany to establish a lasting connection with Gunnar, they begin talking about furniture on the phone. When Jule returns to Sweden the following summer, the magic proves unrepeatable.

Another highpoint is "Der König", a story from the perspective of a child that at times reads like a fairy tale. By winning the lottery jackpot, the child's alcoholic neighbor turns into a king, while his slightly retarded daughter, who loves flowers, is called "Die Gärtnerin". A

strange animal lives in their basement. While consciously playing with the standard elements of a fairy tale, Wetzel inverts the tradition by letting the sinister side shine through the facade.

Wetzel's most surprising text, however, is "Hochzeiten," the title story. The basic constellation – a daughter observes the marriage of her middle-aged mother with a much younger illegal Moroccan immigrant – subtly circumvents the obvious stereotypes about Islam without caving in to political correctness. At the end, the narrator is pregnant, but not from her married lover. „Ich sagte ihr, ja, während deiner Flitterwochen. Den Empfängnistag hatte ich im Kalender etwas nach vorn verschoben“ (30). Not surprisingly, Wetzel adapted her story for a film version, with the renowned playwright Tankred Dorst as her collaborator.

In some respects, the stories are rather connected by stylistic aspects than by a common theme. Wetzel's concise, atmospheric prose hardly

ever permits us to look inside her characters in a straightforward manner. We see what they do rather than what they think. Equally humorous, poetic and laconic, her sentences describe subtle images and seek to capture snapshots of perfect moments, or "Hoch-Zeiten." Here, the title of her collection reveals a double meaning that becomes visible only if one takes a second look, similar to Wetzel's stories that also take a closer look at everyday characters and actions.

If Wetzel's debut is still to be called "pop," then there is something deeply arbitrary about that label. If you can write "Popliteratur" before that label exists, "pop" reveals to be an empty vessel, ready to assume whatever meaning you are prepared to give it. But then, this has been one of pop's most prominent lessons ever since Andy Warhol put the soup can into painting.

Stefan Höppner
Universität Göttingen