



JULIA ALBRECHT UND CORINNA PONTO
PATENTÖCHTER. IM SCHATTEN DER RAF – EIN DIALOG.
KÖLN: KIEPENHEUER UND WITSCH, 2011. 224 S. € 18.99.

Am 30. Juli 1977 wurde Jürgen Ponto, Vorstandssprecher der Dresdner Bank, während eines missglückten Entführungsversuchs in seinem eigenen Haus von der RAF erschossen. RAF-Mitglied Susanne Albrecht, die Tochter eines Familienfreundes, hatte ihre besondere Vertrauensstellung bei den Pontos missbraucht und zwei weitere Mitglieder der linksextremistischen Terrororganisation ins Haus geschleust. Mit der Ermordung Pontos begann der Deutsche Herbst, eine der größten politischen und gesellschaftlichen Krisen der Bundesrepublik. Genau 30 Jahre später, im Jahre 2007, nehmen Pontos Tochter Corinna Ponto und die jüngere Schwester Albrechts, Julia Albrecht, den Dialog miteinander auf. Sie brechen damit das Schweigen, das seit der Tat zwischen den beiden Familien geherrscht hat. Dabei hatte man sich einmal sehr nahe gestanden: Julia ist die Patentochter Jürgen Pontos, und Corinna ist die Patentochter von Susannes Vater, dem Anwalt Hans-Christian Albrecht. Nun haben die beiden Patentöchter ihren Briefwechsel veröffentlicht, zusätzlich kommentiert und mit eigenen Analysen versehen. Hinzugefügt haben sie außerdem Augenzeugenberichte der Ermordung, Briefe von anderen Familienangehörigen über die Tat und ihre Folgen, und sogar Ablichtungen von Dokumenten verschiedener Art wie etwa das Bekenntnisschreiben Susannes und Karteikarten der Stasi, die auf Verwicklungen des ostdeutschen Geheimdienstes mit den Machenschaften der RAF hinweisen. Gekonnt verdichten die Autorinnen all diese Materialien und erstellen dadurch einen heterogenen, abwechslungsreichen sowie hochinteressanten Text.

Auf diese Weise soll letztendlich Licht in die Sache gebracht werden, die sich bisher niemand erklären konnte: wie es zu Susanne Albrechts folgenschwerer Tat kam. Dies ist die Fragestellung, aus der sich der Dialog zwischen Corinna Ponto und Julia Albrecht entfaltet, ausgehend von Julia, deren Familie sich heute immer noch mit denselben Fragen quält: „Wie hatte das geschehen können? Wie konnte es sein, dass Susanne eine Familienfreundschaft und ihre Eltern ausgenutzt hatte, um ihre ideologischen Ziele für die RAF zu realisieren?“ (9). Doch laut des

Verlags haben die Autorinnen noch größere Ambitionen, nämlich, wie es auf dem Rückumschlag des Buches steht, „einen neuen Blick auf die Geschichte der RAF, die Rolle der Täter und die Wunden, die ihre Taten geschlagen haben,“ zu werfen. Diesen Anspruch kann das Buch allerdings nicht ganz erfüllen. Wohl kann der Text sich ganz legitim mit den Wunden und den Aussichten auf ihr Verheilen, also mit „den Möglichkeiten von Aufarbeiten und Versöhnung“ (Buchklappentext vorne) beschäftigen. Doch einen wirklich neuen Blick auf die Geschichte der RAF und die Rolle der Täter vermögen die Autorinnen nicht zu werfen – zumindest nicht im Sinne einer unbefangenen und sachlichen Geschichtsschreibung.

Denn zunächst muss festgestellt werden, dass das Buch den Opferdiskurs fortführt, der bekanntlich die gesamte RAF-Diskussion beherrscht. Carolin Emckes *Stumme Gewalt* (2007) und Anne Ameri-Siemens' *Für die RAF war er das System, für mich der Vater* (2007) sind dabei Beispiele einer sensiblen und reflexiven Durchbrechung eines polarisierenden Opferdiskurses, der das Phänomen der politischen Gewalt ausschließlich aus der Perspektive der Opfer verstanden haben will. Problematisch gilt auch der „*biographical turn*“, der seit der Jahrtausendwende stattgefunden hat – das heißt, die Tendenz, die öffentliche Aufmerksamkeit zunehmend auf das Neuschreiben der Lebensläufe von Opfern und Tätern zu lenken. Eine grundsätzliche Befürchtung ist dabei, dass wirklich neuartige empirische Forschungsergebnisse durch ein bloßes Neuerzählen der Vergangenheit überschattet oder erschwert werden könnten. In diesem Kontext muss sicherlich auch *Patentöchter* gelesen werden.

Selbstverständlich vermag der Text keine wissenschaftlich neutrale Perspektive zu bieten, denn zu Wort kommen vorrangig die Opfer, deren Hauptakteure und Sprachrohre Corinna Ponto und Julia Albrecht sind. Beide sind Opfer der Tat und ihrer Folgen: Corinna verlor ihren Vater und Julia ihre Schwester, die nach dem Mordanschlag erst 13 Jahre lang im Untergrund verschwand, dann in Berlin verhaftet und schließlich zu einer Freiheitsstrafe von 12 Jahren verurteilt wurde. Zwar beziehen die Autorinnen auch die Perspektive Susanne Albrechts und anderer RAF-Mitglieder mit ein, aber *Patentöchter* ist aus den Perspektiven der Opfer geschrieben, und deswegen sind die in diesem Diskurs wiedergegebenen Perspektiven der Täter unvermeidlich eingefärbt von Corinnas und Julias Wertungen und Interpretationen. Denn jene sind schließlich nicht als

unbeteiligte Herausgeberinnen von Dokumenten tätig, sondern als Autorinnen, die die ‚Fakten‘ zum einen in sehr persönlichen Tonlagen präsentieren und zum anderen in eine geschlossene Erzählung einflechten und damit in die Muster ihrer eigenen Narrativen zwingen.

Tatsächlich liegt genau in der Dimension des Persönlichen auch die Stärke dieses Buches. So kann *Patentöchter* zum Beispiel verstanden werden als die Dokumentation tragischen menschlichen Verlustes und der jahrzehntelangen Versuche zweier Familien, mit diesem Verlust zurecht zu kommen und die Motivation der Mörder zu verstehen. Schon in dieser Hinsicht hat das Büchlein zweifellos seinen unanfechtbaren literarischen und historischen Stellenwert. Aber in *Patentöchter* ist die Geschichte, auf die ein Blick geworfen wird, weniger verlässlich und aufschlussreich als der Blick selbst: es handelt sich bei diesem Buch nicht um die Geschichte der RAF, sondern vielmehr um ein Stück ihrer Rezeptionsgeschichte und um eine Quelle für die aktuelle Selbstwahrnehmung der Opfer.

In Bezug auf diesen Sachverhalt ist ebenfalls auffällig, dass die sozialpolitischen Hintergründe in *Patentöchter* ungenügend ausgeleuchtet werden. Lediglich werden die grundlegenden politischen und ideologischen Zusammenhänge nur auf der Oberfläche berührt; Zusammenhänge, die den Spannungen zwischen der Protestbewegung und dem Rest der deutschen Gesellschaft zugrunde lagen. Das verwundert, denn immerhin war dies der Nährboden, aus dem die RAF erwuchs. Die Autorinnen sind sich dieses Mangels sogar bewusst. Zumindest thematisieren und problematisieren sie die Tatsache, dass eine solche Diskussion während ihrer Jugend in beiden Familien komplett fehlte. So berichtet Julia Albrecht mit einigem Bedauern, dass sich der Konflikt, der sich in den späten sechziger und den siebziger Jahren durch ihre Familie und deren gesamtes soziales Umfeld zog, zu dieser Zeit ausschließlich „in Auseinandersetzungen um Äußerlichkeiten“ (76) niederschlug. Auch für Corinna Ponto ging es hauptsächlich um „Dresscodes“ (49). Man habe sich um das Aussehen gestritten, sei entweder für oder gegen Parka, Jeans und lange Haare eingetreten. Gleichzeitig beschreibt Julia Albrecht, dass sie schon als Kind „klar spürte, dass sich dahinter einander widersprechende Weltanschauungen verbargen“ (76). Doch was genau waren diese Weltanschauungen? Selbst die erwachsenen Autorinnen diskutieren diese Frage nur ansatzweise und entwickeln ihre Antworten nicht wesentlich weiter. Sollen die Leser sich

damit begnügen, zu erfahren, dass Susannes Mutter „sowohl das *Kursbuch* als auch den *Merkur*“ las, und dass im Bücherregal der Familie Werke von Arendt, Adorno, Horkheimer und Habermas standen? Darf man davon ausgehen, dass dies das Gedankengut war, mit dem sich auch Susanne beschäftigte? Zu viele der ideologischen Beweggründe der RAF und ihrer Sympathisanten werden hier mit linkem und liberalem Allgemeinwissen in Verbindung gebracht und dadurch generalisiert und reduziert. Lässt sich auf diese Weise wirklich erklären, was Susanne Albrecht zu ihrer Tat brachte?

Corinna Ponto wiederum verlagert die Diskussion auf eine ganz andere Ebene, nämlich die der Verschwörungstheorie. In den Kapiteln „Die Spur führt zur Stasi“ und „Der Ost-West Komplex“ fragt sie nach der Mittäterschaft und den Auftraggeberrollen internationaler Geheimdienste. Doch obwohl ihre Beweisführung an sich schlüssig ist und ihre Thesen sicherlich ihren wahren Kern haben, wirkt das Ganze als Erklärung dafür, warum ihr Vater sterben musste, etwas bemüht und fragwürdig. Dessen ungeachtet untermauert Corinna Ponto dadurch, dass sie in ihren Recherchen bisher unberücksichtigte Dokumente heranzieht, immerhin die Forderung nach einer verstärkt empirischen RAF-Forschung, was die Freigabe aller immer noch von der Regierung geheim gehaltenen Dokumente voraussetzen würde. So kann man, was eine leider immer noch fällige Aufarbeitung der RAF-Geschichte betrifft – im Gegensatz zur Aufarbeitung des persönlichen Traumas, das die RAF verursachte – nur „Hoffnungen auf eine neue Forscher- und Historikergeneration“ setzen (203), wie Corinna Ponto in ihren Abschlussworten schreibt. Das bedeutet jedoch keinesfalls, dass *Patentöchter* nicht zu empfehlen sei. Als ein Dialog über die RAF, der „auf erlebter Biografie“ (203) gründet, geführt von zweien der Opfer, ist das Buch durchaus spannend und informativ. Auch ist es bestimmt Pflichtlektüre für jeden, der sich mit dem überdeterminierten Themenkomplex „RAF“ ernsthaft auseinandersetzen möchte. Aber *Patentöchter* entspricht keinesfalls der Prämisse einer unparteiischen Geschichtsschreibung, obwohl dies als die Vermarktungsstrategie des Verlags herhalten muss. Denn das Buch soll, um ein letztes Mal den Buchklappentext zu bemühen, als „der erste Dialog von Angehörigen beider Seiten“ die „Täter und Opfer der RAF“ gleichermaßen zu Wort kommen lassen. Doch letzteres ist, wie hier gezeigt wurde, leider nur angeblich der Fall.

ARNIM ALEX SEELIG, MCGILL UNIVERSITY

MARTIN BRADY AND JOANNE LEAL.

WIM WENDERS AND PETER HANDKE: COLLABORATION, ADAPTATION, RECOMPOSITION. AMSTERDAM: RODOPI, 2011. 314 PP. \$85.00.

Brady and Leal's study — the first volume of its kind in English — offers a necessarily in-depth and complex, yet laudably accessible, examination of the most important collaboration between a writer and filmmaker in German cinema history. This erudite and clearly-written book constitutes an important contribution to scholarship on the Wim Wenders-Peter Handke creative partnership and deserves the careful attention of those specializing in them individually or as collaborators. It will, however, also appeal to scholars in Adaptation and Cinema Studies without such specific interest.

This latter group will benefit especially from the book's opening chapter, which offers a clear introduction to the central and problematic role filmic adaptation of literature has played in German post-war cinema, where the tendency has been to privilege the literary pre-text as primary, while viewing the cinematic hypertext as secondary. The book's introduction also explains the sophisticated theory of adaptation as recomposition that — Leal and Brady argue — captures the manner through which Wenders-Handke challenge this hierarchical tendency in German filmic adaptation, and which shows them to be methodologically akin to Carl Theodor Dreyer. Additionally, the book argues that Wenders-Handke prefigure the shift to a post-Brechtian aesthetic embodied by the partnership of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet.

Beyond this, however, there is much to be offered to German cinema scholars who will appreciate the chapter-length close readings of not only those Wenders films created in some form of direct collaboration with Handke — *3 American LPs*, *The Goalkeeper's Fear of the Penalty*, *Wrong Move*, and *Wings of Desire* — but also Wenders' 1969 short *Silver City Revisited* and 1974 feature *Alice in the Cities*, respectively.

Extended discussions of these additional Wenders films, as well as Handke's own films and his 1972 novel *Short Letter, Long Farewell*, support one of Brady and Leal's central arguments: even when they create independently from one another, these innovators produce works that intersect in many ways, both thematically and stylistically, if not unproblematically. Indeed, the authors point to "a shared artistic

vision” (85) predating the first Wenders-Handke collaboration—which, surely, explains their attraction to one another. This vision demands that film (Wenders) and literature (Handke) question the role language and images play in mediating reality, and further argues that both mediums have an ethical responsibility to make “you (as author/reader/spectator) rethink your habits of seeing and showing” (94, my brackets). Shared affinities appear in their independent work predating their initial 1969 collaborations. For example, Wenders’ *Silver City Revisited* and Handke’s *the Innerworld of the Outerworld of the Innerworld* both incorporate found material, American popular music, and fragmentary narratives, the differentiated forms of which are elided in conventional filmic and literary narratives, thus tending to be experienced by spectator and reader as seamlessly unified.

A commitment to deconstructing such “matters of expression” (25) characterizes the Wenders-Handke collaboration — stretching from 3 *American LPs* (1969) to *Wings of Desire* (1987) — and constitutes a shared method that Leal and Brady carefully define as ‘recomposition’: “a process whereby a filmmaker exposes a film’s ‘inherited media’ in order to reconfigure cinema’s ‘synthetic multiplicity of signifiers’ and exploit the potential for disunity and disjunction this multiplicity implies” (24). This self-referential process foregrounds film’s intermediality — that it is a hybrid form appropriating and signifying with (still) images, (printed) text, and (diegetic and non-diegetic) music — and allows Wenders and Handke the means through which to move beyond the politically motivated modernism of the likes of Brecht and Godard to probe questions of human identity and phenomenological experience. These are examples of the kind of ontological themes of primary interest to both Wenders and Handke, which lead Brady and Leal to brand them apolitical.

Nevertheless, it would be wrong to overstress their similarities here, as the book is at its best when evaluating the often subtle differences in perspective and method—some of which are philosophical, others being tied to the artist’s native medium, with still others resulting from working proximity (or its lack). This divergence develops over the course of an eighteen year collaborative, mutually productive process; is unique in its “rhythm of alternation between proximity and distance” (33); but sees Wenders and Handke ultimately reaching “positions of marked aesthetic

difference, particularly in their understanding of the relationship between language and image” (288).

In the early and *close* collaborative adaption of *The Goalkeeper's Fear of the Penalty*, for example, differences in how the protagonist's phenomenological anxiety is communicated result from media differences rather than divergent authorial philosophies or intentions, which for the most part are shared. Thus, at this early stage, Handke and Wenders produce “parallel texts,” with Handke's original concerns remaining central in the film, but being accented by Wender's cinematic interest, and limitations. (124)

In contrast, the 1974 film *Alice in the Cities*, which Brady and Leal characterize as a response to Handke's *Short Letter, Long Farewell* (1972)—thus making it the only work examined that involved no *direct* collaboration—evinces the emergence of a central difference in perspective between filmmaker and writer. While both texts investigate the relationship between selfhood and seeing, and both likewise advocate a kind of ‘social seeing,’ for Wenders, such agency is tied up with literal notions of *Heimat*; whereas for Handke, ‘social seeing’ remains more abstract, connected neither to ‘real’ relationships with ‘real’ people, nor to his European identity. (181)

As Brady and Leal reveal, this exemplifies a fundamental difference in attitude towards the role of images in the mediation of reality, with Wenders increasingly taking a more sceptical and critical position. Exemplary, here, is the difference in narrative stance between Handke's *Short Letter, Long Farewell* and Wenders' response in *Alice in the Cities*. The narrator in the former seems to accept non-judgementally the images constructing his imaginary America; whereas *Alice in the Cities* creates, as Wenders' cinema generally and increasingly does, “an evaluative distinction between images that can be assessed positively and those that are ultimately negative” (189).

Over the next fourteen years, which sees them work together twice more — on *Wrong Move* (1974) and *Wings of Desire* (1987) — Wenders and Handke remain committed to staging and probing the relationship between language and experience in their work, both together and apart. Conversely, their attitudes on the role evaluation should play, as Brady and Leal convincingly show, diverge significantly. Whereas Handke increasingly pursues “a language inseparable from the real” (263), one that facilitates purely descriptive narrative, Wender's filmic language

becomes ever more evaluative. By this point, Wenders has come to consider his earliest instincts naïve: “I thought filming was simple. I thought you only had to see something to be able to depict it” (264). As Brady and Leal put it “at its simplest, from the mid-70s onwards Handke moves ... towards a position that Wenders had abandoned at the beginning of the same decade” (264). Nevertheless, Brady and Leal conclude — rather too optimistically in this commentator’s opinion — that the possibility of a future collaboration is not entirely foreclosed.

While not all of Brady and Leal’s readings are of equal quality — with their discussion of *Wings of Desire*, not surprisingly, offering few new insights, and other analyses occasionally getting bogged down by footnotes — there is very little to criticize in this carefully and thoroughly researched, yet original and convincing first English-language monograph dedicated to the complex working relationship between two of the German language’s most innovative post-war creative forces.

JASON LIEBLANG, UNIVERSITY OF TORONTO

DAVID CIARLO.

ADVERTISING EMPIRE: RACE AND VISUAL CULTURE IN IMPERIAL GERMANY. CAMBRIDGE: HARVARD UNIVERSITY PRESS, 2011.
419 pp. \$49.95.

Spanning less than 40 years, the importance of overseas colonialism to the German metropole has long been a subject of divergence among historians. Much recent research has highlighted the ways in which the German colonies and discourses of colonialism played out in imperial German society, and this research has forged a space for the integration of German colonialism into the study of German history. However, as Edward Ross Dickinson outlined in his 2008 review essay, historians are still grappling with how to situate the German empire both within the trajectory of German history, especially in terms of the rise of Nazism, and within the broader context of European colonial projects. David Ciarlo's *Advertising Empire: Race and Visual Culture in Imperial Germany* takes some steps in addressing this debate by developing upon the role that colonialism played in constructing a visual language of race in German metropolitan society and by forging a connection between German imperial society and the way colonial experiences impacted the political economies of the United Kingdom and the United States. Importantly, Ciarlo's study asserts the value of studying German imperialism within a transnational context.

Advertising Empire attempts to address two central issues: how consumerism and consumer culture developed in Germany, and the role colonialism played in constructing this German consumer society. First, Ciarlo examines the rise of consumer society in fin-de-siècle Germany. In particular he is interested in how advertising, one of the major new developments associated with the rise of consumerism, developed into a mass form of visibility. Ciarlo argues that by studying the body of advertising images from this era, one can come to an understanding of how this visual language was constructed, or how Germans "saw," and how they learned to read and even interpret advertising images. The main thrust of his argument is that German advertising, in particular the creation of a visual language of race stemmed from a transnational encounter with both of the more established consumer cultures of the United Kingdom and the United States of America, as well as from the German colonial experience.

The role of colonialism in the construction of the German consumer society is the second main issue addressed by Ciarlo, and he deftly weaves the two halves of his study together, analyzing not only the way a visual language of race was created through the use of colonial and racialized images in advertising, but also the role these advertisements played in teaching Germans how to see race. Tracing his analysis to the beginning of World War I, Ciarlo examines the connections between colonialism and advertising. He argues that while colonialism went through phases of “apathy, brutality and reform,” colonial advertising became detached from the actual imperial project over time, and therefore followed a more linear historical progression (Ciarlo 4).

In the first half of the *Advertising Empire*, Ciarlo focuses on the role fin-de-siècle modernization processes, in particular the rise of mass consumerism, played in changing estimations of class and modes of living. Ciarlo relates these social developments to a change in the visual realm, exemplified in the spectacles of the Grand Exhibitions and *Völkerschauen*, or ethnographic shows that were gaining popularity in Germany in the last decade of the nineteenth century. These spectacles were intimately tied to an exotified image of the world of the colony and formed a new mode of representing commodities and consumer goods to the public, one that relied upon foreign lands and racialized imagery as a form of entertainment. In the two chapters focusing on fin-de-siècle spectacles, Ciarlo highlights the process by which these exhibitions and shows moved from working through *bürgerliche* notions of proper forms of education and entertainment to an outright challenge to bourgeois ideals. *Völkerschauen*, in particular, moved from a legitimate form of middle-class education, based on claims of the “authenticity” of their production, to sensationalized entertainment, in the style of P.T. Barnum. As Ciarlo is keen to point out, these performances were commercial projects that used race and notions of “the exotic” to draw crowds. In doing so, these spectacles worked to create a visual language and archive of race that was reflected both in their promotional material and increasingly in the sale of consumer goods through advertising. In this way, the development of the “Tobacco Moor,” a figure Ciarlo carries throughout his narrative, is connected both to the creation of a racialized commercial visuality, and to the creation of a modern consumer society, with its improved printing technologies and professional advertising agencies, through a process that is reflective of a broader commodification and

exotification of race and the colony, as embodied in the spectacles of the Grand Exhibition and ethnographic show.

The remainder of the text focuses on advertising itself and the new visual spaces that opened up in the beginning of the twentieth century as a result of the professionalization of advertising and the growth of consumerism. Ciarlo traces the shift in commercial images from figures of the oriental east and the Tobacco Moor to images of Africans that became increasingly standardized throughout the first decade of the 1900s.

These advertising images had created a visual hegemony of race by the outbreak of World War I. Ciarlo's analysis of the role of the Herero genocide as key to this standardization of racialized images into visual tropes is particularly interesting. Through an analysis of a variety of advertisements from 1904 that drew on the war against the Herero, Ciarlo is able to highlight the way in which the mass media coverage and sensationalism of the war appealed to advertisers looking to pique consumers' interests. At the same time, however, advertisers wanted to avoid alienating consumers who were critical of the war by making any overtly political statements.

One technique used by advertisers to avoid the negative association with the war was the creation of increasingly standardized and racialized caricatures of Africans, which enabled consumers to divorce the commercial image of race from the very real conflict. Ciarlo skillfully deconstructs the layers of meaning and constructions of power present in racialized advertisements from this era.

Advertising Empire is a compelling read and Ciarlo brings together a diverse array of subjects and theoretical concepts into a cohesive narrative. In analyzing a multitude of commercial images, Ciarlo highlights both the creation of a visual language of race and the connection between these images and power, in particular the role commercial images of race played in shoring up an "exotified and a colonialist apprehension of distant lands and peoples" (Ciarlo 211). Most importantly, Ciarlo stakes a claim for the study of German imperialism in and of itself, and not in relation to the rise of Nazism and the racialization of German identity. Ciarlo places both German colonialism and modernity into a transnational dialogue with the 'giants' of the United States and the United Kingdom, forging a space for the study of the German colonial experience among the more established empires.

Jane Freeland, Carleton University

ALBRECHT CLASSEN. *Sexual Violence and Rape in the Middle Ages: A Critical Discourse in Premodern German and European Literature.* Berlin: De Gruyter, 2011. 272 pp. \$135.00.

Classen explores the literary text as a fictional source that is structured by — and re-structures — certain social experiences regarding human interaction and their reciprocity with psychical realities, all of which becomes embodied in the text. In other words, literature speaks to both the universality and specificity of a given social order and provides insight into values or tastes that concern the multiple facets of a particular constellation. In the context of sexual violence, Classen states simply that, “looking at literary texts from a specific time can allow us to investigate also how that society responded to violence and rape” (3). Classen thus uses literary sources as commentaries on collective behavior and thought. The temporal context is that of medieval Europe, with an emphasis on German-speaking lands. The author notes that although similar studies exist pertaining to medieval English, French, and Spanish literature, the topic of sexual violence and rape in German literature from the Middle Ages has remained by and large untreated. In exploring examples of rape within these texts, Classen is interested in underscoring gender relationships, and thus the patriarchal structures that construct gender prescriptions, proscriptions, and expectations.

Classen’s analysis covers an array of temporal, thematic, and literary scopes. Thus, it is a general survey of the themes and tropes that find representation in medieval literature, as well as continuity across literary genres and periods. He states clearly, “My project here does not, of course, aim for any grand analysis or solution” (4). Indeed, it does not. Much of the book is dedicated to establishing plot summary for the numerous literary examples. Yet, it provides an initial collection of insights into (sexual) violence and rape in the medieval German literary tradition, and the extent to which these texts delimit conceptualizations of gender and class. Classen offers a broad constellation of coordinates, all of which, in addition to sketching a collective composite of violent modes of representation, provide individual points of departure for continued study in various disciplines and fields.

The book lacks a focused delineation of “rape” and “sexual violence.” The introduction would benefit from a clearer demarcation of terms, as well as a more explicit statement on the relationship between subjective, physical violence and the objective, systematic violence that frames and perpetuates physical transgression. The author claims that his work focuses primarily on such acts of physical transgression, yet his inquiry clearly unfolds a more complicated interconnectedness of social realities and bonds: physical and psychological; individual and collective; public and private.

In his analysis, Classen begins with representative works of the twelfth and thirteenth centuries. He then expands the temporal specificity of the Middle Ages to include the relative continuation of medieval and late medieval thematic elements well into the sixteenth century. These themes encompass both the private and public spheres and include courtly love, gynophobia and misogyny, date rape, the peasant class, and incestual rape. In addition, Classen draws upon certain examples that do not find simple classification, that is, cases where the narrative is unclear or those that find intersecting thematic elements. Not only does the author look towards various temporal locations and varying themes, he also samples numerous literary types, including poetry, popular novels, short verse, prose narratives, folk songs, *Mæren*, and *Schwänke*.

The author’s goal in writing this book is to present a general assessment of sexual violence and rape in the Middle Ages and to create a dialogue on the literary representation of social transgression, particularly as it concerns gender relations. He is interested in what ways authors presented the issue of rape and to what extent they dealt with the matter critically.

Medieval literary works often presented a negative commentary on rape, such as in *Diu Crône*, which strictly condemns the sexual abuse of women. However, frequently this denouncement reflects merely an internalized imperative for honorable conduct, i.e., the knightly code. As such, although certain authors castigate rape, women are nevertheless objectified, and their victimhood is often lost through the emphasis on the rapist as a perpetrator, not against a female victim, but against a social code. The symbolic violence in the objectification of women structures the sexually violent display of power in the acquisition of the object. As a result, the crux is not the particular transgression, but rather the very occurrence of a transgression.

Some works, such as *Mai und Beafloer*, which explore (attempted) incestual rape, underscore the element of psychological trauma suffered by victims of sexual violence. In this regard, the composite of the female victim, as well as female victimhood, is emphasized significantly more than in most narratives. Furthermore, narratives such as *Mai und Beafloer* and *Königin Sibille* use sexual violence as a metaphor for social rape, the denigration of social values and collective identity. Again, representations of sexual violence speak more to the social structures that frame them.

In some cases, sexual violence receives little or no criticism at all. Classen supplies the reader with multiple *Schwänke* in which rape occurs, but in which the author fails to provide social commentary. Due to the propensity of these “jest narratives” to use humor and wit, sexual violence is accompanied by language that is itself a form of symbolic violence. In these illustrations, rape was associated with humor; it is, in essence, laughable. Other times, rape serves simply as an element for plot development, which provides a field for male interaction and underlying social bonds relating to men. Rape becomes a mere byproduct of male representations of masculine projections.

The author underscores the difficulty in this project as medieval literature rarely explicitly presents cases of sexual transgression. As a result, the author often focuses on examples of metaphorical rape, as is the case in *Erec*. In the discussion of date rape in *Mauritus von Craûn*, it is admittedly unclear if rape truly occurs or if Mauritius and the countess engage in a consensual, yet systematically and emotionally violent sexual act. In rare instances, as in *Diu Crône*, examples of attempted rape are quite clear, and even graphic. Yet sexual violence is primarily implicit.

Albrecht Classen’s *Sexual Violence and Rape in the Middle Ages: A Critical Discourse in Premodern German and European Literature* provides a foundation to the study of sexual violence and rape in medieval German literature. As such, the book highlights numerous texts, periods, genres and themes, not to mention various forms of sexual violence. Yet Classen maintains a common thread throughout: gender relations and the power structures that define and sustain them. He is interested in how medieval German literature (and European literature in general) reflects and structures social realities. This book shows the frequency with which medieval authors addressed the ethical and legal issue of rape, an issue that lacks social specificity (i.e. class, race), and

finds representation in the public and private spheres. Classen uses examples from numerous texts to show sexual violence as a display of power, not only as gender subordination, but also as a declaration of masculine authority towards other men. By doing so, the necessity for objective, systematic violence becomes clear in the display of physical, subjective acts of violence. The universality of this structure allows for a discussion on sexual violence and rape that transcends specific social, disciplinal, or textual contexts.

MATTHEW J. SHERMAN, MICHIGAN STATE UNIVERSITY

**MICHAEL DEGEN. *FAMILIENBANDE*. BERLIN: ROWOHLT, 2011.
480 S. € 22.95.**

Nach den zahlreichen Biografien über die Mann-Familie — man denke nur an die umfangreiche Thomas-Mann-Biografie von Klaus Harpprecht (1995) oder Heinrich Breloers *Unterwegs zur Familie Mann* (2002) — legt der Schauspieler Michael Degen, der sich seit Erscheinen seiner eigenen Autobiografie *Nicht alle waren Mörder* (1999) sowie vier weiteren Romanen auch als erfolgreicher Schriftsteller etabliert hat, mit *Familienbande* nun einen biografischen Roman über Thomas Manns jüngsten Sohn, Michael Mann, genannt Bibi, vor. Degen lernte das Werk von Thomas Mann bereits früh kennen. Aufgrund seiner jüdischen Herkunft musste er sich zusammen mit seiner Mutter während der letzten beiden Kriegsjahre in Berlin unter falscher Identität verstecken. Dort las er als Jugendlicher u.a. den *Zauberberg*, den ihm ein befreundeter Lehrer besorgt hatte. Seitdem begleitete Thomas Mann Degens Leben und Karriere: Die Rolle des Bendix Grünlich in einer mehrteiligen Fernsehverfilmung der *Buddenbrooks* von 1978 machte ihn als Schauspieler populär. Dem Leben von Michael Mann widmete er sich aus besonderem Interesse an diesem musisch hochbegabten Kind, das jedoch von Anfang an in seiner Entwicklung gestört wurde und unter der Lieblosigkeit des Vaters litt: „Ich wollte wissen, warum dieser Junge so vernachlässigt und gequält wurde“, so Degen in einem Interview mit dem deutschen Fernsehsender 3sat.

Wie der Titel des Romans andeutet, erzählt Degen die Lebensgeschichte Bibis eingebettet und eingebunden in die der Familie Mann. Dabei gelingt es dem Autor, beiden Sphären gleichermaßen gerecht zu werden. Während ausschnittartig immer wieder die Lebensgeschichten der anderen Familienmitglieder beleuchtet werden — besonders die der Geschwister Klaus und Monika, die zusammen mit den historischen Ereignissen der Jahre 1933 bis 1945 in Europa den Hintergrund bilden —, tritt Bibi mit seiner eigenen Lebensgeschichte, aber auch mit seiner Geschichte als ein Mitglied dieser Familie Mann hervor.

Degen konzentriert sich dabei vor allem auf die Zeit des Kindes und des jungen Erwachsenen Bibi. Bibis Wutanfälle, die er schon als

Kleinkind hatte, das ständige Hadern mit sich selbst und der Umwelt, und der Kampf um die Liebe des Vaters Thomas Mann, des „Zauberers“, werden einfühlsam geschildert. Als Thomas und Katia Manns sechstes und ungewolltes Kind, das nur um ein Jahr jünger als der Familienliebling Elisabeth ist, fühlt er sich von Anfang an ausgestoßen und abgelehnt. Der „permanente leise Ekel“ im Gesicht seines Vaters (106), wenn dieser ihn anschaut, lässt Bibi an dessen Zuneigung zweifeln und auch daran, ob er „diese unbezwingbare Barriere“ zur emotionalen Nähe zum Vater jemals überwinden könne (102). Bibis Wahrnehmung des Verhältnis zu seinem Vater scheint zutreffend, wenn man Thomas Manns Tagebücher oder auch die Erzählung *Unordnung frühes Leid* kennt, in der Bibi als Beißer mit leicht schielendem Blick verewigt ist. Tatsächlich kennt Bibi diese Erzählung bereits als Kind. Die Tagebücher des Vaters liest er erst, als er als Germanistikprofessor in Berkeley ab 1975 an deren Herausgabe arbeitet. Zu diesem Zeitpunkt ist er bereits seit langem dem Alkohol und Tabletten verfallen, und so ist Thomas Manns Tagebucheintrag „daß ich für den Knaben bei Weitem die Zärtlichkeit nicht aufbringe, wie vom ersten Augenblick an für Lisa“ eine Art letzter verbaler Schlag ins Gesicht Bibis, der ihn noch tiefer in die Drogenabhängigkeit stürzen lässt (465). Auch die Äußerung seiner Mutter Katia, dass „Dein Vater [...]auch dann noch am Leben sein [wird], wenn längst niemand mehr weiß, daß es Nachkommen von ihm gegeben hat“ verletzt ihn tief (461), besonders, da er sie zu einem Zeitpunkt hört, als er sich endlich vom Einfluss des Zauberers durch dessen Tod im Jahr 1955 befreit fühlt und sich auch beruflich umorientieren will. Ein Ausbrechen aus dem familiären Einflusskreis, den Degen mit dem Setzen dieser Mann'schen Zitate am Anfang und am Ende seines Romans gekonnt nachzeichnet, scheint für Bibi nicht möglich.

Seine dennoch häufigen Ausbruchsversuche, nicht zuletzt jene in die Welt der Drogen, sind zumeist gewalttätig, gegen sich selbst und gegen andere. Bibi schlägt immer und überall wütend um sich. Neben seinem Musiklehrer schlägt er später auch seine Frau und seinen Sohn Frido. Der Ausbruchsversuch in die Welt der Musik - Bibi ist ein ausgezeichnete und erfolgreicher Violinist und Bratschist, unternimmt Konzerttourneen durch Amerika und Europa - bringt ihm ebenfalls keine Befriedigung. Auch hier kann er nie aus dem Schatten anderer Größen dieses Fachs heraustreten, was Thomas Mann zu dem Kommentar veranlasste, dass „sein Sohn seiner Meinung nach nicht [z]u den außergewöhnlich

talentierten Bratschisten gehörte“ (415). Einzig der Ausbruch in ein geordnetes, eigenes Privatleben scheint Bibi anfangs zu gelingen. Seine Frau Gret, die er in der Emigration in der Schweiz kennenlernt, ist eine kluge und verständnisvolle Frau, die stark genug ist, um Bibis ungestümem und zuweilen zügellosem Charakter mit Ruhe entgegenzutreten. Jedoch scheitert dies schließlich an Bibis Bitterkeit, Gewalttätigkeit und nicht zuletzt auch an seiner Eifersucht gegenüber dem gealterten Thomas Mann, der nun als Großvater seinem Enkel Frido, Grets und Bibis erstem Sohn, die Zuwendung entgegenbringt, die Bibi sich ein Leben lang von ihm gewünscht hat.

Degen gelingt es, die wichtigen Ereignisse und Einschnitte in Bibis Leben herauszustellen, ohne spekulativ zu erscheinen. Der Gefahr, in einer als Roman verfassten Biografie in Andeutungen und Scheinfragen, vielleicht sogar Unterstellungen abzugleiten, entgeht Degen durch seine genaue und taktvolle Schreibweise. Der Roman enthält sich der Bewertungen seiner Figuren und zeichnet deshalb ein Bild dieser Lebens- und Familiengeschichte, wie sie gewesen sein könnte, ohne den Anspruch zu erheben, dass es der ganzen Wahrheit entspricht. Degens Roman versucht auch, das schwierige Thema einer diffusen Antipathie gegenüber dem Judentum auf Seiten Thomas Manns zu beleuchten. Während die Äußerungen Thomas Manns schwer zu deuten sind - und häufig zum Anlass für Streitigkeiten zwischen Bibi und anderen Romanfiguren werden -, sollen sie wohl in Bibis bis zu seiner Todesnacht anhaltenden Freundschaft zu Menachem Rosemunde, einem jüdischen Gelehrten, eine Art Gegenpol finden. Bibi hatte zusammen mit Rosemunde eine erste, sehr positive Rezension zu Manns letztem Roman *Doktor Faustus* verfasst. Eine zweite, überarbeitete Rezension, die Bibi allein kurz vor seinem Tod schrieb, erscheint dann wie eine Rache des Sohnes an seinem Vater, indem er die im Roman vertretene Kunstauffassung mit nationalsozialistischem Gedankengut in Verbindung bringt.

Diese Rezension ist es auch, in der Bibi erneut Ton und Stil seines Schriftsteller-Vaters meisterhaft imitiert, wie er es schon als Jugendlicher konnte und dies ausnutzte, um damit sein Umfeld zu provozieren. Eine höchst interessante und vergnügliche Entsprechung erhält dieses Imitieren im ersten Kapitel des Romans, in dem der Leser Bibi als ewig schreiendes Baby kennenlernt und in dem es dem Autor Michael Degen gelingt, genau jenen leicht ironischen Ton zu treffen, mit dem Thomas

Mann stets seine Figuren beschrieben hat - jenen Ton, den Degen schon in jungen Jahren, im Berliner Untergrund, als „etwas sehr Anziehendes, sehr Kluges“ empfand (Degen). Dieses erste Kapitel ist eine Art Kleinod im Roman und könnte als eigene kleine Geschichte bestehen.

Das brüllende Baby des ersten Kapitels blieb Zeit seines Lebens ein wütender, selbstquälerischer, um Anerkennung ringender Sohn, der kurz vor seinem durch eine Überdosis verursachten Tod im Jahr 1977 resümiert, dass er, obwohl ungewollt und unerwünscht, sich nicht „so schnell wie möglich wieder vom Acker“ machte, sondern sein erwachsenes Gesicht abgewartet hat, „nur um letztlich erkennen zu müssen, dass nichts Markantes, nichts Eindeutiges darin zu sehen war“ (469). Diesem traurigen und resignativen Fazit stellt Degens Roman ein deutliches und bleibendes Bild des Menschen Michael Mann entgegen.

SYLVIA FISCHER, OHIO STATE UNIVERSITY

**TANJA DÜCKERS. *HAUSERS ZIMMER*. FRANKFURT A. M.:
SCHÖFFLING & CO., 2011. 496 S. € 24.95.**

Im Jahr 1982 steht in West-Berlin die Zeit trotz nuklearer Bedrohung und politischem Wechsel auf eine vibrierende Art still. Für die 14-jährige Julika Zürn, ihren älteren Bruder Falk und die linksliberalen 68er-Eltern Wiebke und Klaus bedeutet das Jahr einen neuen Frosteinbruch: Das Ende der 70er Jahre bringt auch das endgültige Ende der linken Utopien, die nach dem Deutschen Herbst und bis zur Verhaftung der RAF-Terroristen Christian Klar und Brigitte Mohnhaupt noch überwintern konnten. In Tanja Dückers jüngstem Roman *Hausers Zimmer*, der im Januar 1982 einsetzt und 12 Monate später am Weihnachtstag endet, ziehen sich die West-Berliner in ihre Nester zurück wie die allgegenwärtigen Ratten, mit denen sie sich Brandgrundstücke und Hinterhöfe teilen. Im Zentrum West-Berlins, am Ku'damm, bewohnen die Zürns eine typische, über Hauptgebäude, Seitenflügel und Quergebäude verzweigte Altbauwohnung. Hier widmen sich die Familienmitglieder ihren jeweiligen Beschäftigungen wie Kunstkritiken schreiben, Bücher übersetzen oder dem Abstauben der Kunstwerke und begegnen sich nur regelmäßig zur *Sendung mit der Maus* (bildend) und der *Tagesschau* (heilig) vor dem Fernseher. *Hausers Zimmer* ist sowohl eine Chronik, als auch eine Topographie der West-Berliner Pop-, Sub- und Lebenskultur des Jahres 1982. Die Wohnungen sind Höhlen, „in denen man sich verkriechen, Besatzungen und Kalte Kriege, Rudi Carrell und Karel Gott, Michael Schanze und Heino überstehen konnte“ (18). Wie das Nachkriegsberlin sind es Lebensräume, die nie fertig werden, in denen die Wände der vorderen Zimmer schon wieder vergilben, während in den hinteren noch geputzt wird, und deren elektrische Sicherungen genauso locker sitzen wie die ihrer Bewohner. Im Haus der Zürns verfallen die Eltern – nach *The Mamas and the Papas* The Wiebkes and the Klauses benannt – über weltpolitische Ereignisse und den Tod prominenter Repräsentanten deutscher Kultur wie Romy Schneider und Rainer Werner Fassbinder regelmäßig in Melancholie; im Hinterhof konkurrieren die Brustskulpturen des Künstlers Kanz mit den „Urbanen Collagen“ des Rivalen Olk; das Ehepaar Pech lässt Gottfried Wendehals' *Polonaise Blankenese* durch den Hof schallen und der

Motorradrocker Peter Hauser antwortet mit AC/DC. Im Sommer kommen diese Nachbarn mehr oder weniger friedlich auf dem Dachgarten zusammen und bedienen sich am dort gezüchteten Hanf.

Trotz oder gerade wegen dieser muffigen Nestwärme träumt sich Julika weg, am liebsten nach Patagonien mit dem Nachbarn Hauser, dessen proletenhafte Wohnung mit Hawaiitapete das Kontrastprogramm zum elterlichen Privatmuseum und der damit einhergehenden elitären Anspruchshaltung darstellt. Sein orange erleuchtetes Fenster wird nachts für sie zum Sehnsuchtsort, der *Fehlfarben*-Song *Paul ist tot* über die Unzufriedenheit mit dem Hier und Jetzt zu ihrer Hymne. Fernweh ist nicht nur eine Konstante in der Popkultur der 80er, sondern auch im Werk von Dückers, wie zuletzt 2006 in ihrem Roman *Der längste Tag des Jahres*, in dem Wüstentiere in Terrarien die sehr deutsche Sehnsucht der Protagonisten nach Exotik verkörpern. Zu den journalistischen Arbeiten der studierten Germanistin, Amerikanistin und Kunsthistorikerin gehören auch Reisereportagen. Zwischen den Polen von Berlin und dem Süden sowie alternativen Aussteigervisionen bewegen sich viele ihrer Geschichten.

Mit ihrem Debütroman *Spielzone* (1999) wurde Tanja Dückers vom Literaturbetrieb das wenig schmeichelhafte Etikett der unpolitischen und oberflächlichen „Generation Golf“ verliehen, das sie erst mit *Himmelskörper* (2003) anfangen konnte, abzulegen. Vor ihrem Debüt fiel Dückers vor allem durch Poetry Slams im Prenzlauer Berg auf, wo sie heute lebt, und ihre Erfahrungen mit den orientierungslosen Hedonisten und Narzissten dieses Viertels sind in *Spielzone* eingeflossen. In ihrem vierten Roman kehrt sie nun zu ihren Wurzeln im Stadtteil Wilmersdorf zurück, der schon 1982 seine goldenen Jahre lange hinter sich hatte. Tanja Dückers kennt auch dieses Milieu: die Freie Volksbühne in der Scharperstraße, die alternative Künstler- und Intellektuellenszene, in der sie selbst aufwuchs, die Ruine der Gedächtniskirche, die von der Protagonistin und ihren Freundinnen so benannten „Ku’dammladys“, sowie den Bahnhof Zoologischer Garten mit seinen Drogenabhängigen und Kinderprostituierten. Der Skandal um Christiane F.s *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* aber ist schon verebbt. Stattdessen haben die von den Berlinern lange vor dem Knut-Fieber verehrten Nilpferde Knautschke und Bulette im Roman eine mindestens so große Präsenz wie die Peepshow in der Uhlandstraße. Christiane F. und die Zootiere sind nur zwei von vielen Referenzen, die sich durch diesen Roman ziehen, dessen

große Stärke in seinem Detailreichtum und Lokalkolorit liegt.

Dückers wählt geschickt diejenigen Themen von '82 aus, die auch heute noch – oder wieder – aktuell sind: Das Waldsterben, ein Gammelfleischskandal, die Anti-Atomkraft-Bewegung, türkische Gastarbeiter, die Hits der Neuen Deutschen Welle, sowie der allgemeine Sonder- und Kultstatus von Berlin. Wenn Oma Helene, die 1945 aus Berlin floh und nun in Westdeutschland (oder vielmehr „Restdeutschland“) lebt, den Wohnort ihrer Tochter Wiebke kritisiert, dann klingt das wie die Beschreibung eines gegenwärtigen Phänomens: „Ja, dieser Berlinpatriotismus der Zugezogenen, das ist so ein Phänomen für sich. Diese abartige Liebe der Neuankömmlinge, für die Berlin immer noch, ob sie's zugeben oder nicht, in erster Linie eine Nische zur Befriedigung ihrer narzisstischen Bedürfnisse ist“ (411). Die Stadt wirkt in *Hausers Zimmer* tatsächlich wie eine Kulisse, vor der die Bewohner der 80er in Moonboots und neonfarbenen Netzshirts vorbeiziehen. Doch ist es nicht die „Westalgie“ einer Zugezogenen, die Berlin hier zum Abenteuerspielplatz stilisiert, sondern das Wissen einer einheimischen Autorin um die Künstlichkeit, Heterogenität und Symbolträchtigkeit dieser Stadt. Jeder, der schon einmal in Berlin gelebt hat, weiß, dass hier vieles Show ist.

Dückers Beobachtungen sind treffend und oftmals witzig: „[D]it Einzige, wat du in diesa Stadt richtich machen kannst, is Matratzen vakoofen, als Psychologe abeeten oder wat mit Kunst“ (458), erklärt Hauser, der es mit subversiver Energie und Schläue schafft, sich mittels Berlin-Kitsch in der Kunstszene unter dem Pseudonym „Avus“ einen Namen zu machen. Dem Roman wird eine andere Art von Künstlichkeit zum Problem: Der Tonfall der Protagonistin schwankt zwischen Tagebucheinträgen eines Teenagers und auktorialen Einschüben einer Erwachsenen und ist so streckenweise unglaublich. Während Julika sich den Namen von Alexander Mitscherlich nicht merken kann und ihn stattdessen Alexander „Mitschmatsch“ nennt, diskutiert sie ein paar Seiten weiter mit ihren Eltern über Schelfeisflächen und attestiert ihrem Vater hellseherisch eine melancholische Deutschlandsehnsucht. Auch ihre häufigen Zukunftsanspielungen – wie der Verweis auf den Bahnhof Zoo, der vom Wahrzeichen West-Berlins „eines Tages zum Regionalbahnhof herabgestuft werden würde“ (405) – sind störend. In solchen Momenten mutieren die Figuren zu historischen Stichwortgebern und Chronisten Berlins – der eigentlichen Heldin in *Hausers Zimmer*.

Auf West-Berlins Wänden und Mauern tobt mit Slogans wie *Es ist deutsch in Kaltland*, *Sonne statt Reagan* oder *Kummerland ist abgebrannt* kalter Wortkrieg, die Straßen beherrschen Schmuddel-Ästhetik und Trash: „Als ich die Gedächtniskirche sah, Penner am Bahnhof Zoo, Herrn Pech, der mit Waldemar aus dem großen *Beate-Uhse*-Laden kam, und als uns eine Taube auf die Windschutzscheibe schiss, wusste ich: Ich war zu Hause“ (337). Diese Atmosphäre kennt man in ihren Grundzügen aus anderen Texten, die im West-Berlin der späten 70er oder 80er verortet sind, wie Sven Regeners *Herr Lehmann* (2001), Emine Sevgi Özdamars *Seltsame Sterne starren zur Erde* (2003) oder Katja Müller-Langes *Böse Schafe* (2007). Doch Tanja Dückers schafft es auf fast 500 handlungsarmen Seiten ein unterhaltsames, skurril-liebenswertes und bis dato einzigartig umfassendes Bild vom Leben in West-Berlin zu zeichnen. Am Schluss zieht Hauser alias „Avus“ aus und mit ihm Julikas Traum von Patagonien. Die Stadt bleibt wie sie ist. Zumindest für weitere sieben Jahre.

SILJA MAEHL, BROWN UNIVERSITY

**KARL-MARKUS GAUß. *IM WALD DER METROPOLEN*. VIENNA:
PAUL ZSOLNAY VERLAG, 2010. 304 PP. € 19.90.**

Recently, it appears as though the spirit of European unity has stagnated. The current problems facing the European Union — largely due to the financial crisis — have stolen the spotlight from the larger picture of a united Europe. The forest, it appears, is being mistaken for the trees. With this in mind, it is difficult to decide whether the publication of Karl-Markus Gauß's new book, *Im Wald der Metropolen*, is timely or untimely. In any case, there is no doubt that the author's optimism regarding Europe poses a contrast to the signals being transmitted from Brussels. This leaves one to wonder if Gauß has the antidote for the skeptics.

Im Wald der Metropolen is a journey across the European continent that is seasoned with intriguing characters, facts and anecdotes, all composed in a mixture of genres. Each of the thirteen chapters is an account of a different region or city of the continent, which the Austrian-born author has visited. For every location treated, one can expect a short personal vignette from Gauß that focuses on the people and places he comes across. Some of these are written from the perspective of a passive observer, while others entail a more personal encounter. Each subject stands as a small portion of the European collage, which constitute the book. For instance, in Istanbul, he observes a woman from a distance while absorbing the cacophony of city sounds, from street traffic to the calls to prayer projected from mosques. The woman remains in his memory as “das Geräusch von Istanbul” (223). In the end, the whole of the book achieves greater significance than any one of the parts by presenting Europe as an organic, complex, and diverse space.

In another memorable episode, the author recalls a conversation with a taxi driver in Bucharest about sports and travel. The driver expresses his love for Italy but he refuses to go back because of the state of political affairs. Gauß recalls: “Was sie mit seinen Landsleuten, den rumänischen Zigeunern, aufführten, sei eine Schande für Europa und eine Schande war es auch, dass Europa gar nicht daran dachte, Italien zur Ordnung zu rufen” (132). Assuming that Silvio Berlusconi was being implied, Gauß wholeheartedly agrees with this assessment only to learn that the cab

driver instead means Mussolini. The author and the reader are left to question if the man is mistaken, or if he does, in fact, mean Mussolini. In any case, what is conveyed here is that European cultural memory is vast and often times mistaken. Ubiquitous intersections of past and present, such as this example, provide the backbone of the work.

In addition to the vignettes, each chapter contains factual anecdotes about real people who have lived in the respective cities or regions. With these, Gauß imaginatively weaves lives from the past with those of the present. Subjects chosen constitute a heterogeneous group, ranging from Vuk Karadžić, the father of the Serbian nation, to writers and artists such as Jean Genet and Franz Xaver Messerschmidt. These personalities all share the plight of being relegated to the margins of Europe's history, literary canons, and various other realms.

Gauß is brilliant in revealing further temporal and spatial connections between the diverse subjects, highlighting the transnational connections of Europeans. It is in doing this that Gauß is at his best. *Im Wald der Metropole* is packed with examples of trans-European cooperation and influence in the spheres of culture and politics. The author demonstrates that in the age of nationalism, even national literatures were not impervious to outside influence. An exemplary instance of this is a segment in chapter twelve about the bestselling, nineteenth-century German author of historical novels Willibald Alexis, who published his first novel under the name Walter Scott. Gauß tells us that the use (or misuse) of Scott's popular name ensured success and provided Alexis with a small fortune. When Sir Walter Scott learned of this, instead of pursuing a legal resolution, he simply had it translated into English as one of his own works. In chapter seven the reader learns that "der größte rumänische Patriot war ein ungarischer Jude" named Konstantin Daniel Rosenthal, who studied in Vienna and traveled extensively to Britain and France (146). Both of these examples illustrate the porous nature of national boundaries.

The image of a transnational Europe in *Im Wald der Metropole*, however, is by no means a utopia, and Gauß makes no illusions about Europe's troubled past. Many of the historical figures included in the book experienced this firsthand. Perhaps the best example is the Romanian author Tudor Arghezi who was imprisoned during the First World War for being "deutschfreundlich," again during the Second World War for being "deutschfeindlich" and finally ostracized under

communist rule (139). Moreover, many of the sites that Gauß includes stand as remembrances of the continent's violent history, such as the notorious former Habsburg penal complex for political prisoners, the Spielberg. Just as Gauß's picture of the continent is sobered by the tragic events of inter-European affairs, he also acknowledges the tragedy exported from the continent through colonialism. In chapter thirteen, Gauß addresses the brutal history of Belgian rule in the Congo. In an account of a meander through the streets of Brussels, he observantly locates influences that the colonies have had on the metropolis, thereby dispelling the notion of a "fortress Europe."

Im Wald der Metropolen is a quick but entertaining and informative read for anyone interested in Europe, but it is especially recommendable to those with an interest in transnational studies. There is little room for doubt that the author is tuned into this trend, as he frequently employs the terminology of the discipline. Nevertheless, there is one aspect of the book that this reviewer found to be somewhat puzzling, if not slightly aggravating: lack of rationale. Although European unity is the overarching theme of the book, many regions of Europe get no attention at all (e.g., Scandinavia, the Baltic, the Caucasus, the Iberian Peninsula, etc.). Thus, the reader is left desiring a sense of comprehensiveness. This, however, does not detract from the overall quality of the work and, in some respects, mirrors the sporadic nature of transnational processes.

JASON DOERRE, UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS AMHERST

HILLARY HOPE HERZOG. “*Vienna is Different:*” *Jewish Writers in Austria from the Fin de Siècle to the Present*. New York: Berghahn Books, 2011. 289 pp. \$95.00.

“*Vienna is Different*” is an excellent study of the activities of Vienna’s Jewish writers in the twentieth century. Hillary Herzog gives a series of biographical vignettes, which demonstrate that the Jewish experience in Vienna was fundamentally different than any other immigrant or local group. The authors she selects had a wide range of reactions to the city, as well as broader Austrian culture in general and prove illustrative of the options available to Jewish intellectuals. The writers Herzog explores have an extremely ambivalent relationship with Vienna; they both embrace its vibrant culture, modernity, liberalism, and opportunities, but are also simultaneously repulsed and frightened of its anti-Semitism. The ambivalence between these sides of Vienna is reflected in the literature of the city’s Jews (which Herzog defines very widely). Though Vienna’s Jewish community faces a series of crises of identity, it remains a coherent literary community. Herzog traces multiple threads within Jewish thought, varying between the avocation of assimilation to Zionism and Jewish nationalism to withdrawal from Austrian culture in general.

Herzog’s focus is on how writers define and establish their identity through the creative process of writing. While there is not a single Jewish experience, Jewish intellectuals encountered the various crises that struck all Austrian intellectuals during the *fin de siècle*, the strife of the interwar period, the Nazi takeover, the postwar era, and the unearthing of the Nazi heritage of Austria in the political campaigning of Kurt Waldheim and Jörg Haider. Perhaps more significant than these trends, Jewish intellectuals felt caught between cultures. They were no longer fully Jewish but remained only partially assimilated into an Austrian society that refused to see them as completely Austrian.

One of Herzog’s most substantial achievements is the cataloging of a sizeable number of Jewish writers. She summarizes and analyzes the works of well-known *fin de siècle* Jewish authors like Stephan Zweig, Arthur Schnitzler, and Theodor Herzl, as well as writers who considered themselves fully assimilated into broader Viennese culture, such as Hugo

von Hofmannsthal, or those who were unconcerned at best with their Jewish heritage, witnessed in her discussion of Karl Kraus. The *fin de siècle* era has been a fruitful field of study since Carl Schorske's groundbreaking work, *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture* (1981). Expanding on Schorske, Steven Beller and others have illustrated the central role of Jews within liberal Vienna. The authors Herzog studies made up the literary world of liberal Jews. They formed a web of interconnected writers, who would provide a foundation for writers and intellectuals in Vienna to the present. The *fin de siècle* section of the book feels the most complete, but this is probably a result of the robust historiography of this era.

The collapse of the Habsburg Empire was deeply unsettling for Herzog's selection of writers. The new Austria was redefined in nationalistic terms, which were not inviting to Jews. Worse, the First Republic saw a great deal of anti-Semitism and fascist strife. Jews were frequently associated with the Communists, but could not advocate unification with Germany despite their affection for German culture, as nationalism became increasingly delineated on racial terms. The burning of the Palace of Justice in 1927 and the civil war of 1934 effectively ended the Jewish intellectual interaction with the First Republic and likewise, the *Anschluss* and subsequent war devastated Vienna's Jewish population.

Very few Viennese Jews survived the war. Herzog focuses on writers who chose to return to Vienna, and assisted in rebuilding the Jewish intellectual community. She portrays the varied and difficult decisions that Jewish survivors such as Friedrich Torburg or Hilde Spiel made when returning to Vienna. Once somewhat recovered, the Jewish intellectual community was again thrown into crisis when Kurt Waldheim was elected president in 1986, despite his probable involvement in Nazi atrocities, and Jörg Haider's Freiheitliche Partei Österreichs's entered into the government. Both developments were deeply disturbing to the international community, and forced Jews to actively reenter political discourse.

Current Jewish writers are very aware of Austria's literary tradition and continuously refer to it. Despite their differences, contemporary writers and intellectuals like Elfriede Jelinek, Doron Rabinovici, and Ruth Beckermann are part of a cohesive literary tradition thanks to their

relationship with Vienna, their reference to fin de siècle authors and their constant discussion of intimacy and alienation. In describing the world of Viennese Jewish literature, Herzog displays an impressive familiarity with the cultural discourse of Vienna. Strongly building on the work of Beller and Marsha Rozenblit, *Vienna is Different* is a comprehensive reference for Austrian literary and Jewish cultural studies.

JOHN E. FAHEY, PURDUE UNIVERSITY

JEFFREY L. HIGH, NICHOLAS MARTIN, NORBERT OELLERS, eds. *Who is this Schiller now? Essays on His Reception and Significance*. Rochester: Camden House, 2011. 512 pp. \$95.00.

In a letter to Robert Southey (November 1794), Samuel Taylor Coleridge writes the following: “My God! Southey! Who is this Schiller? This Convulser of the Heart? Did he write his Tragedy amid the yelling of Fiends?”. The tragedy to which Coleridge refers in his breathless exultation is Schiller’s play *Die Räuber* (1781), which first appeared on the German stage in 1782 and in English translation a decade later. Coleridge’s enthusiasm was in keeping with the play’s initial debut in Mannheim. According to a firsthand account of the play’s opening night, the theatre was a maelstrom of emotion and chaos. Indeed, a star was born and with it the inevitable proliferation of myths and misreadings.

The present volume — an edited collection of essays — seeks to address a number of basic questions regarding Schiller’s significance and reception history, and thereby redresses rather persistent misconceptions and outmoded interpretative positions. The three editors (Jeffrey L. High, Nicholas Martin, and Norbert Oellers) approach the task at hand in a thoroughly Cartesian manner, as if to leave nothing to chance, received wisdom, or preconceived prejudice. The foreword begins thus: “Who is this Schiller? Who has he been? Who is this Schiller now? When is this Schiller? Whose Schiller is this? What is Schiller? A dramatist, a poet, a historian, and aesthetician, a philosopher, an essayist, a political theorist?” (xi). Both senior and junior scholars from North America, South America, and Europe comprise the contributor list; essays appear in both English and German; and an abstract in English precedes each essay. The volume itself is the result of the International Schiller Conference of 2009, which took place at California State University Long Beach.

Thematically, the volume is divided into five parts, which deal with drama and poetry, aesthetics and philosophy, history and politics, Schiller’s reception history, and his status today. The overriding emphasis centers on the notion of Schiller as “cosmopolitan realist” as opposed to “the lopsidedly abstract idealist who turned his back on politics” (xi). However, given the substantial breadth and scope of the

content covered therein, a brief review such as the present one can only draw attention to a limited number of perspectives. The following are but a few examples.

For the uninitiated or those with rather limited German, the third part of the volume would seem to be a sensible entry point into Schiller's reception history (four of the six essays are written in English). Jennifer Driscoll Colosimo examines disparity between the widespread acceptance among scholars of Gothic Studies of Schiller's significance for Gothic literature and the comparative neglect of this view among Germanist scholars. Frederick Burwick continues the transnational, comparative line of inquiry by exploring the British reception of Schiller's plays between 1797-1825. Nicholas Martin offers a fascinating glimpse into the manner in which cultural (mis)appropriation can be used for politically expedient purposes. Prior to the First World War, intellectuals in Britain and Germany engaged in collegial cooperation, which waned with the outbreak of war as each side sought to recast Schiller according to their own image and agenda.

For those readers with an interest in matters philosophical, the second part of the volume is especially rewarding. The primary concerns here are twofold: aesthetics and moral philosophy. In his essay, "Die Empfänglichkeit für den ästhetischen Schein ist das *a priori* des Schönen in Kants *Kritik der Urteilskraft*. Das Orientierende in Schillers Forderung der ästhetischen Erziehung des Menschen," Fritz Heuer offers a nuanced reading of Schiller's engagement with Kant's seminal work on aesthetics. Heuer concludes by arguing that "Schillers transzendente Deduktion des ästhetischen Zustands öffnet somit auch eine neue Sicht auf das Ganze der Aufgabe der *Kritik der Urteilskraft* und hält in dem Ganzen von Kants Vernunftkritik den nach wie vor neuen Horizont der Orientierung des Menschen offen" (159). Laura Anna Macor finds that Schiller was more an original thinker vis-à-vis issues of a moral philosophy. As such, she argues for a notion of Schiller as "ante litteram," that is to say ahead of his time. Thus she finds that Schiller's early engagement with moral philosophy prefigures many of Kant's concerns in his *Critiques*.

And so who is this Schiller now? In the final part of the volume, Dennis F. Mahoney fixes his gaze on the 2009 staging of Schiller's play *Maria Stuart* on Broadway, reading it against the parodies of Curt Goetz, Bertolt Brecht, and Wolfgang Hildesheimer. Paul E. Kerry tackles the

question by exploring whether “Schiller’s political ideas have gained traction recently,” especially in Anglophone scholarship (438). Walter Hinderer seeks to answer the question—quite literally. Hinderer leads us through the various attempts to locate Schiller’s physical remains, competing theories regarding which skull was actually authentic, and the use of DNA analysis to seek a definitive resolution to what amounts to the so-called “Friedrich Schiller Code”.

As the aforementioned sketch evinces, the collection is a rich, varied, and rewarding volume of scholarship, and its readership should reflect the editors’ fine approach in terms of diversity of interests and content. In other words, both specialists and more casual readers of Schiller’s works, and indeed those readers with an interest in the history of ideas, stand to benefit from a sustained reading of the learned meditations contained within it. One might also mention the rather arresting cover, which displays the frontal view of a skeleton set against a stark black background. With Hinderer’s essay in mind, one may still puzzle over its meaning and significance, especially as it relates to Schiller’s reception history. Schiller’s appeal and value, like the appeal of all great authors and great works of literature, provokes only (as the critic Angus Fletcher termed it) partial recognitions. Who Schiller is now may not be the same as who he will be in the future, which is precisely the point. Perhaps then the image on the front cover is a *momento mori* of sorts and speaks to the capriciousness of criticism. Great authors and works of literature endure and indeed necessitate re-readings. The present volume advances Schiller scholarship and thereby adds to our partial recognitions of the polymath and his ideas. As the contributors demonstrate implicitly, Coleridge’s admixture of alarm and approbation of Schiller is no less relevant in the twenty-first century.

BRIAN HAMAN, UNIVERSITY OF WARWICK

NICK HODGIN. *SCREENING THE EAST. HEIMAT, MEMORY AND NOSTALGIA IN GERMAN FILM SINCE 1989*. OXFORD: BERGHAHN BOOKS, 2011. 234 PP. \$ 90.00.

One of many questions since German unification — one that challenges many of its histories — concerns the persistence of cultural and economic disparities between the East and the West and how these differences inform a separate East German identity within the Berlin Republic. Nick Hodgin's *Screening the East. Heimat, Memory and Nostalgia in German Film since 1989* recognizes the importance of German post-unification feature films for the ongoing identity discourse that he anchors in the three interrelated key components *Heimat*, memory and nostalgia, as the title makes clear. While current research in DEFA films is thriving, contemporary German cinema that deals with unification issues has received much less attention, "despite its obvious relevance to identity discourse" (4).

Hodgin argues that German post-unification films serve as strong and often last-standing visual records that provide important insights into the East German sense of self within a new geo-political context. *Screening the East* is the first comprehensive and synchronic study of films since 1989 that investigates an East German identity considering its historical, socio-political and economic parameters in both popular and art feature film. Hodgin convincingly maps out an Eastern territory that, facing the ruins of its past, is signified by voids that actively express the loss of a previous confining, yet protective order. The disorientation in the new order is expressed in various personal accounts of memories and (re)imagination.

The discussion is organized thematically and begins by providing the social and political context of the films that are strongly informed by economic disparities, disillusionments and stereotypes that complicate a unified German identity. The following chapters, in themselves chronological, are devoted to different film genres and themes: the comic encounters between East and West that recall *Heimat* topoi, Eastern province films

that foreground the loss of local communities and deal with notions of a ruined *Heimat*, less-known black comedies and road films of prevailing social and economic problems, films about the individual in the disorienting outline of the new capital, and nostalgia in the so-called *Ostalgie* films that express a longing for the pre-wall past. His close readings of films that have been widely considered key texts for the latter (such as the Thomas Brussig adaptations *Sonnenallee* and *Helden wie Wir*, 1999), after all, make clear that these films “both exploit and undermine Ostalgie” (168). This complicates a clear assignment of a number of films to this more cheerful and less critical category, a number, as he points out, that is not as high as is presumed.

While there is an obvious relation between nostalgia and *Heimat*, it has been widely assumed that *Heimat*, as rooted within the Western tradition and understood as a reactionary genre, would be incompatible with ideas of a Socialist modernity. However, Hodgkin examines the efforts the GDR regime undertook to modify the popular *Heimatfilm* genre and use it to promote a sense of belonging to a Socialist *Heimat* (though less successfully, as he notes). The other two key elements of his study, memory and nostalgia, are more emphasized aspects within the East German identity discourse, although they are strongly intertwined with *Heimat* as a site of memory and nostalgia, thus of (be)longing. In keeping with the current thrive of auto-biographical novels and films, he reads the concentration on diverse East German accounts expressed in post-unification films as counter-histories to the established “master narratives” that focus on the failings of the desolate and past GDR. In fact, *Screening the East* functions like a retrospective imaginary map. Through these visualized accounts of the East, which are less concerned about historical accuracy and hence, preferred over history, memory is made somewhat accessible to the viewer without a GDR past. However, Hodgkin refers to Andreas Huyssen’s notion of “active forgetting” (147) for the sake of a reconfiguration within the new coordinates of the Berlin Republic — usually the only successful strategy presented in post-unification film.

Accordingly, *Screening the East* closes with an indication of two possible outcomes and their different impacts on a unified German

identity. One option is staying a “community apart” (188), fuelled by regressive *Ostalgie* films that will be conveyed to a young generation’s “post-memory.” The alternative is going “towards normalization” (189), encouraged by recent realist filmmaking approaches (such as those by Andreas Dresen or Christian Petzold) that display life in the East without referring to unification and its aftermath, screening narratives that would work likewise in the West. There is a chance that such practices could break through the perception of the East as “geography and not of socio-political context” (196). Particularly, the second path depicts a fresh perspective within the book’s contribution to the identity discourse, showing that it is not doomed to remain haunted by the past and its soil of difference. These differences, however, could become more and more obsolete considering the arrival of new foils to an overall “Germanness” through migration, as Hodgkin points out. The identity discourse is developing. According to Hodgkin, “Germany had begun to move beyond *Ostalgie*” (178).

Surprisingly, Hodgkin is struck by the initial absence of narratives set at the Eastern borders after unification, mainly with Poland, and that this new focus is only a recent phenomenon in post-unification film. He disregards the fact that the disappearance of the inner German border has absorbed all attention and directed it towards the Eastern *other* within this unified Germany, and it was primarily through the European Union’s enlargement Eastwards (specifically the large 2004 addition in which Poland was introduced) that this enlarged realm of experience started to be echoed in post-unification film. His reference to “[t]he new interest in and awareness of these neighbouring states and of the Germans’ relationship to them” (196) only marginally touches on the changing geopolitical parameters by the growing European Union and its impact on cinematic representations of the *other*, but opens up further room for discussion.

Screening the East helps understand the various threads of the discourse on East German identity as they are presented in scholarly investigations from various disciplines, with “cultural narratives” (4) in film being a mirror in which all of these social, political, and historical considerations are reflected. Hodgkin’s

broad overview of the films in their respective places within the geopolitical sphere, their histories of production and (mis) recognition, as well as close readings of the *mis-en-scène* tie in with his synchronical analyses in due consideration of social analysis and historical contexts.

His interdisciplinary approach provides a solid investigation of an identity, whose key components have started to disappear. By means of close readings, vividly drawing on filmic examples in jargon-free language, he leads the reader through the past two decades of German post-unification film history, primarily focusing on an East German identity, but closing with a possibility of a unified German identity in an era of global contact.

YVONNE FRANKE, UNIVERSITY OF PITTSBURGH

BARBARA HONIGMANN. *BILDER VON A*. MÜNCHEN: CARL HANSER VERLAG, 2011. 144 S. € 16.90.

In *Bilder von A* greift Honigmann die Findung des Judentums einer Ich-Erzählerin auf, die dem Leser auch in vielen ihrer anderen Werke begegnet. Sie erzählt von der Liebe zwischen einer jungen Dramaturgin und A., einem über die Grenzen der DDR hinaus bekannten Theaterregisseur. Die Geschichte rekonstruiert Honigmann mit Hilfe von Briefen, wobei diese jedoch zu keinem Briefroman zusammengefügt sind wie in *Alles, alles Liebe!*, sondern als Quelle des Erzählens der Ich-Erzählerin dienen. Anders als in *Alles, alles Liebe!*, wo Honigmann ebenfalls von einer Liebe zwischen zwei Menschen des Theaters erzählt, tragen die Liebenden in *Bilder von A* die geschichtlichen Ereignisse des zwanzigsten Jahrhunderts in sich: Die Ich-Erzählerin hat jüdische Wurzeln und A. ist der Sohn eines in Russland verschollenen Soldaten.

Honigmann arbeitet deutlich heraus, dass die deutsche Kultur vor 1933 auch Deutsche und Juden nach 1945 nicht dauerhaft auf einer Ebene verbinden kann, in der jeder seine Identität leben kann. Die Beziehung zwischen der Ich-Erzählerin und A. fungiert in der DDR zunächst als ein inneres Exil, deren feste Grundmauern sich aus “der *Sfäre der Poesie*, im Werk und Leben Kleists, in der Welt der Gemälde und Zeichnungen Caspar David Friedrichs, [und] in der Musik Johann Sebastian Bachs” gestalten (33). Sie identifizieren sich beide mit Kleist und dessen Unmut und Verzweiflung über Preußen; Zustände, die sie ebenfalls in ihrem Leben in der DDR empfinden. Dass eine deutsch-jüdische Beziehung auch auf geistiger und künstlerischer Ebene zerbricht, wird durch den gesundheitlich notwendigen Schwangerschaftsabbruch der Ich-Erzählerin dargestellt. Dies kann als ein Symbol für den Mythos der deutsch-jüdischen Symbiose, wie sie vor 1933 herrschte, und als ein Symbol für den Bruch zwischen Deutschen und Juden aufgrund des Holocausts angesehen werden. Die Ich-Erzählerin konstatiert, dass die Liebenden keine gemeinsame Sprache gefunden haben. Fast instinktiv wird ihr bewusst, dass sie nie ein Kind mit einem Deutschen wollte - eine Reaktion hervorgerufen durch ihre Mutter, die alles Deutsche verabscheut. A. symbolisiert ähnlich wie Alfreid in *Eine Liebe aus nichts*

alles Deutsche: er ist ein "Gewittergoi" für die Mutter der Erzählerin, mit seinen blauen Augen, blonden Haaren und seinem unaussprechlichen deutschen Namen. Für A. symbolisiert die Ich-Erzählerin Prinz Jussuf, weil sie schwarzhaarig und dunkeläugig ist und Else Lasker-Schüler ähnelt. Obwohl er sich mit Else Lasker-Schüler auseinandergesetzt hatte, sieht er weder in ihrem Werk, noch in der Ich-Erzählerin etwas Jüdisches, obwohl sie aus ihrer eigenen Sicht wie eine typische deutsche Jüdin aussieht.

Trotz dieser unterschiedlichen Herkunft und Wahrnehmung und ihrer getrennten Wege —A. geht zunächst nach Wien und die Ich-Erzählerin geht nach Frankreich— hält sich die Beziehung bis weit in die Nachwendezeit und verdeutlicht somit Dan Diners Konzept der negativen deutsch-jüdischen Symbiose. Ihre Entdeckung der jüdischen Religion in der kleinen, veralteten Gemeinde Ost-Berlins holt ihre jüdische Identität aus der imaginären Versenkung, wie sie von ihren Eltern vorgelebt wird, und führt sie zu der Entscheidung nach Frankreich auszuwandern, um ihr eigenes Jüdisch-Sein zu leben und zu entwickeln. Ihre Selbstwahrnehmung als Jüdin und ihr Entschluss deswegen auszuwandern schaffen eine unklare Barriere zwischen ihr und A. Er kann ihre Hinwendung zum Judentum nicht nachvollziehen und sie als Jüdin sehen. A. spricht ihr jede Art von Individualität ab, denn für ihn gibt es keinen Unterschied zwischen ihnen, noch zwischen anderen Menschen. Seiner Auffassung nach existieren religiöse und ethnische Unterschiede nicht. In diesem Sinne ist er im kommunistischen Gedankengut aufgegangen, obwohl er den Kommunismus aus eigener Wahl verlassen hat. Ihre Beziehung funktioniert nur auf der Basis des Ignorierens: Beide halten sich gegenseitig für Kranke, die einer Heilung bedürfen. Beide kommen trotz dieser Differenzen nicht voneinander los, bis die Ich-Erzählerin schließlich jeglichen Kontakt beendet, da sie A. für einen Antisemiten hält.

Honigmann arbeitet an Hand der Ich-Erzählerin deutlich heraus, dass eine jüdische Identität nach 1945 nur auf der jüdischen Religion basieren kann. Nur außerhalb Deutschlands, in Frankreich, kann die Ich-Erzählerin jedoch ihre jüdische Identität leben, weil das Judentum in der DDR keine Zukunft hat. Frankreich ermöglicht ihr auch, die in der DDR unvereinbaren Teile ihrer Identität zu leben: ihre deutsche Identität, fundiert in der deutschen Sprache und Literatur, und ihre jüdische

Identität, verankert im Judentum. Damit setzt Honigmann eine Thematik fort, die auch schon ihr vorheriges Buch *Das überirdische Licht. Rückkehr nach New York* aufgezeigt hat. Anders als in vorherigen Werken wird jedoch der Ich-Erzählerin ihre Identität als Jüdin von A., einem Deutschen, abgesprochen, obwohl sie sich früher verstanden hatten. Dies funktioniert jedoch nur in einem totalitären Staat wie der DDR, der sie in ihrer gemeinsamen Abneigung vereint. Ohne diesen "gemeinsamen Gegenspieler" werden ihre Differenzen offengelegt und sind unüberwindbar. Eine größere Rolle spielen die Schriftsteller Kleist und Lasker-Schüler. Die Ich-Erzählerin identifiziert sich mit Else Lasker-Schüler. Die Findungsprozesse ihrer jüdischen Identität und ihrer deutschen Identität schaffen Ähnlichkeiten zu Lasker-Schüler über das Subjektive hinaus. Kleist nimmt mit seinen Schriften jedoch eine wichtigere Rolle unter den beiden Schriftstellern ein. Noch nie haben ein Schriftsteller und seine Literatur eine so hohe Position in Honigmanns Werken eingenommen. In Bezug auf die DDR erweisen sich die Werke von Kleist als Lackmustest für die Pressefreiheit der DDR.

MARIA BRUNE, UNIVERSITY OF ARKANSAS

ANGELA KRAUSS. *IM SCHÖNSTEN FALL*. BERLIN:
SUHRKAMP VERLAG, 2011. 99 S. € 14.90.

Mit ihrem neuesten Werk entführt Angela Krauß den Leser erneut in die Welt ihrer einzigartigen, schwebend-filigranen Sprache, der man das kunstvolle Schmieden anliest ohne dabei künstlich zu wirken und die es trotzdem vermag ein lebensnahes und manchmal erschreckend klares Bild unserer Gegenwart zu entwerfen. Das Prosagedicht *Im schönsten Fall* ist ein weiterer Schritt entfernt von der Ordnung und Aufteilung des typischen Romans, der sich bereits in *Wie weiter* (2006) angedeutet hat. Die Reflexionen, Überlegungen und Erinnerungen der namenlosen Ich-Erzählerin treten in noch verkürzterer Form zu Tage als in den früheren Werken und doch fügen sich die zersplitterten Blicke auf die Kindheit im Nachkriegsdeutschland und die Meditationen über die Gegenwart zu einem Ganzen, dass die Gedanken- und Lebenswelt der Erzählerin konstituiert. Inhalt und Form greifen auf diese Weise ineinander, denn die unendlichen Datenmengen und all die unberechenbaren Dinge sind es, die die Ich-Erzählerin mit ihren Überlegungen im wortwörtlichsten Sinne zu begreifen versucht, bezeichnet sie sich doch selbst als eine Person „aus dem letzten Jahrhundert, ich bin handgreiflich erzogen, ich ersehne die leibliche Anwesenheit“ (47).

Zu den unberechenbaren Dingen, die die Ich-Erzählerin mit zunehmender Kopfrechenschwäche zu verstehen verlangt, gehören die Liebe, das Weltall und die Zukunft. Die Analyse dieser Dinge dient der Ich-Erzählerin als Möglichkeit, der Unbeständigkeit, Ungewissheit und Vergänglichkeit, die sie um sich herum wahrnimmt, Einhalt zu gebieten und in eine Form der Beständigkeit umzumünzen. Die größte Hoffnung für das Gelingen dieses Unterfangens liegt auf Karel, dem Liebesmenschen dieses Werks. Während die Ich-Erzählerin versucht, die Fernbeziehung zu Karel, der in Amerika seiner Arbeit nachgeht, durch Quantifizierung („Ich habe Karel im letzten Jahr 364mal geküßt.“ 13) in etwas Andauerndes und Haltbares zu verwandeln, ist dieser mit der „Überwindung der Materie zugunsten der reinen Information“ (35) beschäftigt. Da dies dem taktilen Geist der Ich-Erzählerin widerspricht, können die Erfolgsaussichten dieser Liebe nur vermutet werden, und auch die Erzählerin selbst verweigerte eine konkrete Aussage über den

Stand der Dinge.

Während die Liebe zu Karel und die Kindheitserinnerungen der Ich-Erzählerin den emotionalen Rahmen ihrer Überlegungen darstellen, ist das elfenbeinfarbene Gründerhaus der räumliche Ausgangspunkt ihrer physischen und mentalen Reisen. Während sie die Flüchtigkeit ihrer Umwelt mit Humor, Ironie und einem naiven Staunen wahrnimmt, ist sie selbst als Computer-Designerin aktiv an deren Auflösung und Verfremdung beteiligt. Auf ihrem Bildschirm lässt sie eine perfektionierte Version des Tropenfalters Arcus entstehen, der im Original, getrocknet und hinter Glas, in ihrer Wohnung hängt. Erst der kritische Blick ihrer Nachbarin Berte auf die digitale Schöpfung lässt sie ihre Anteilnahme an der Erfindung und Manipulation der Welt erkennen und veranlasst sie zu dem als Verteidigung gedachten Ausruf: „Was ist eigentlich ein Original, und was bedeutet es?“ (17) Diese Frage gehört zu den zahlreichen Denkanstößen, die Krauß ihren Lesern auf angenehm unpädagogische Weise anbietet. In einer Welt, die mehr denn je mit dem Streben nach Individualität und Perfektion beschäftigt zu sein scheint und in der dieses Streben gerade durch den Markendruck und die grenzüberschreitende Vereinheitlichungsmacht des Geldes unterminiert wird, die dieses Streben jedoch gleichzeitig mit verursachen, trifft Krauß' Frage auf ein gegenwärtiges philosophisches Vakuum.

Weitere Denkanstöße dieses durchaus gesellschaftskritischen Werkes finden sich in den fiktiven Zeitungsmeldungen, die in unregelmäßigen Abständen in den Text eingestreut sind und von ebenso fiktiven Gipfeltreffen berichten. In ihnen reflektiert Krauß in unterhaltsam unbeschwertem Ton über die verschiedensten, teilweise politischen, Themen ohne deren Ernsthaftigkeit zu maskieren. So wird auf den Gipfeltreffen zum Beispiel über das uneingeschränkte Bevölkerungswachstum und seine existentiellen Auswirkungen auf den Planeten diskutiert. Aber auch philosophische Überlegen treten hier wie auch an anderen Stellen des Buches zu tage und laufen am Ende auf die Frage „Was zählt?“ hinaus, die sich so formuliert in die Reflexionen der Ich-Erzählerin über die Mathematik einfügen. Die Antwort, die in der Zeitungsmeldung wiedergegeben wird, fällt gleichzeitig überraschend einfach und tief sinnig aus: „Nach drei Folgegipfel einigte man sich auf ein Piktogramm, überrascht, es längst in großer Verbreitung vorzufinden. Selbst an den Türen verfallener Klohäuschen auf dem Lande fand man es säuberlich ausgesägt“ (81).

Auf den letzten zehn Seiten verdichtet sich der lyrische Charakter des Werkes, an dessen Ende die Ich-Erzählerin in ein Schloss einkehrt. *Im schönsten Fall* berichtet von den Vorfällen, Unfällen, Anfällen und Überfällen die sich zu unserer Realität verdichten und in denen der durch das Lieben ausgelöste schwerelose Fall die Macht besitzt, den Wahn zur Entschlüsselung, Digitalisierung und Perfektionierung anzuhalten. Die Ich-Erzählerin kehrt aus dem Schloss mit einem neuen mutigen und schwerelosen Werk zurück, das aber kann nur die unberechenbare Zukunft zeigen.

REGINE KROH, UNIVERSITY OF ILLINOIS

**ROBERT LEMON. *IMPERIAL MESSAGES: ORIENTALISM AS SELF-CRITIQUE IN THE HABSBURG FIN DE SIÈCLE*.
NEW YORK: CAMDEN HOUSE, 2011. 171 PP. \$75.00.**

Robert Lemon's highly engaging and thought provoking book examines the relevancy of Edward Said's postcolonial theories to the Habsburg Empire. Seeking to situate his work among critics of postcolonial theory, such as Ziauddin Sardar, Lemon argues Austria-Hungary is an exceptional case where Said's theories of orientalism have contradictory and variegated meanings. Through careful analysis of fictional writings by Hugo von Hofmannsthal, Robert Musil, and Franz Kafka, he reveals that they employed orientalism as a critique of their own cosmopolitan empire rather than western imperialism as a whole. According to Lemon, their fictional development of protagonists in these stories shows how the context of "self" and "other" provide comprehensive evidence to challenge post-Saidian orientalist theory.

Lemon introduces the framework for his analysis by pointing out unique ethnic, geographical, and cultural characteristics that distinguished Austria-Hungary from its European neighbors. Indeed, the empire consisted of a multinational population encompassing a unique geography situated between East and West. Vienna, its capital city, was known as a gateway to the Ottoman Empire. Furthermore, it was the only major European power without foreign colonies, and Lemon suggests it practiced domestic rather than international imperialism. Within its own geographic space, the concept of "other" applied to its subjects rather than outsiders. He also claims Habsburg rulers invented a conceptual myth of national allegiance in order to force loyalty from their diverse population. It was because of this unusual combination of geography, multi-ethnicity, and mythological allegiance that these authors subverted "received notions of national identity" (1). Lemon's choice of temporal limits between 1890 - 1919 reflect his interest in this period as the peak of European fascination with East Asia and coincides with the early literary modernism leading up to the eventual collapse of the Habsburg Empire.

Beginning with works of Viennese novelist Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), Lemon demonstrates their reflection on the domestic Austrian politics of his own time. In *The Emperor of China Speaks* (1897), he draws parallels between the ‘great king’ in the narrative and Habsburg ruler Franz Josef. Hofmannsthal’s king rules over a vast territory without ever exerting complete control of or gaining total respect from his people. Lemon argues this narrative in particular speaks directly to an audience living in the dual monarchy of Franz Josef who, like Hofmannsthal’s fictional king, maintained a “tenuous, if not quite imaginary rule” over his subjects (16). Indeed, the fictional ruler’s survival was dependent upon maintaining sovereignty, which Lemon juxtaposes with the real death of Franz Josef in 1916 and the subsequent collapse of his empire after the Great War. Thus, Lemon insists, Hofmannsthal’s story can be read as a prophetic diagnosis of internal problems, which were particular to the dual monarchy.

He turns next to the writings of Austrian novelist Robert Musil and, more specifically, his 1906 story *Young Törless*, which he argues can be interpreted as a criticism of endemic prejudice exhibited by Austro-Germans against ethnically diverse “others” within their own empire. The protagonist of Musil’s story, Törless, is an Austrian schoolboy who views Czech women as fundamentally different and “exotic” despite the fact that they reside in the same empire. The confusion of Törless with Czech women points to larger issues of domestic colonialism and contested spaces that Lemon suggests is reflective of Habsburg inclinations to classify their own subjects as “others.” Here, his analysis is informed by the postcolonial theories of Mary Louise Pratt and specifically, her idea of a “contact zone in the space of colonial encounters” (55). In Lemon’s analysis, the contact zone is the actual space where Austrian boys sexually harass Czech women, who become a metaphor for resistance against the ruling elite. Read in this way, he argues Musil’s underlying purpose is to demonstrate the “counter-hegemonic” tendencies existing among the empire’s non Austro-Germans.

He devotes the final two chapters of his book to the prolific writings of Franz Kafka, which offer more complex, albeit compelling evidence in support of his thesis. In chapter three, he argues Kafka’s stories, *Description of a Struggle*, *Jackals and Arabs*, and *In the Penal Colony* all present evidence of ethnographic disjuncture between a fictional ruling

class and their subjects. His analysis shows Kafka's underlying purpose was to offer a critique of his own environment, which was under Habsburg rule. To make this case he draws upon the postcolonial theories of Homi Bhabba, who challenged Said's concept of "discourse" by offering instead a theory of "representation that articulates the historical fantasy...in the production of the political effects of discourse" (74). In these particular stories, Kafka presents fantastical characters that represent a mysterious "other," which reveals western tendencies to associate ethnic differences with fiction.

Finally, Lemon concludes with an analysis of Kafka's 1917 stories, *The Great Wall of China*, and *An Old Pamphlet*, which he claims specifically address contemporary instability of Habsburg involvement in the Great War. He argues both stories point to Kafka's construction of fictional analogies that compare China to "his own eastern empire" (Austria) and in effect suggests Kafka's own challenge to the discourse between East and West lying at the heart of orientalism. To draw these conclusions, he engages Foucault's *Order of Things*, which asserts western categorizations of China developed from their own "contingent constructs" (118). But Lemon challenges this analysis of China because it emerged from the same western orientalist discourse Foucault attempted to criticize. He contends Kafka's narratives closely follow this Foucaultian anomaly by "deploying orientalist clichés" to undermine western images of China. Indeed, his description of China reveals a kingdom that confuses its own subjects. Both stories function to challenge Said's concept of "Western Hegemony" by turning inward on the current situation in Kafka's own collapsing empire.

This important piece of scholarship serves to revise conventional applications of Edward Said's orientalist theories of east and west by presenting Austria-Hungary as an exceptional case. While not intending to completely overturn Said's theories, Lemon shows how Austro-Hungarian writers provided convincing evidence that orientalism was an internal rather than external phenomenon perhaps better explained by postcolonial theories of others. Some may criticize his focus on three writers as too narrow of a sample for his conclusions, but as he points out, the tendency of many writers to consider the Habsburgs as a "German" empire in spite of its multinational society reflects a need for new perspectives. Lemon's prose is highly readable and engaging. Scholars will find his inclusion of the full German text alongside his

translations to be very helpful. *Imperial Messages* is an important addition to our understanding of postcolonial theory in the context of Austria-Hungary and highly recommended for students working in this field.

DAVID M. LIVINGSTONE,
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, SAN DIEGO

PAUL MICHAEL LÜTZELER / JENNIFER M. KAPCZYNSKI,
HG. *DIE ETHIK DER LITERATUR. DEUTSCHE AUTOREN DER*
***GEGENWART*. GÖTTINGEN: WALLSTEIN, 2011. 287 S. € 24.90.**

“

There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written“, konstatiert Oscar Wilde. Gleichwohl lässt die Literatur explizit gemachte oder implizit enthaltene Interferenzen mit der Ethik erkennen, seien es die Dramen des antiken Griechenlands, die europäische höfische Epik oder eben die Gegenwartsliteratur. Die Untersuchung des ethischen Gehalts literarischer Werke hat folglich eine lange Geschichte. In letzter Zeit erfreut sie sich jedoch besonderer Aufmerksamkeit. Beispielhaft sei hier an die Sammelbände von Dietmar Meth (2000), Louis P. Pojman et al. (2007), Claudia Öhlschläger (2009) oder Stephanie Waldow (2011) erinnert – und nicht zuletzt an die Monographien von Ronald Paulson (2007) oder Samuel L. Goldberg (2009) –, die sich allesamt mit allgemeinethischen Fragen im Lichte der Literatur beschäftigen.

In einem besonderen Format präsentiert sich in diesem Kontext der von Paul Michael Lützel und Jennifer Kapczynski herausgegebene Band „Die Ethik der Literatur“, bietet dieser doch im Unterschied zu anderen Sammelbänden einen multiperspektivischen Blick auf das Werk einzelner zeitgenössischer Literaten: „Ethik als Kategorie [verstehend], die dem dichterischen Text [...] immer schon eigentümlich ist“ (15), enthält der aus einem Symposium entstandene Band acht Trialoge zwischen Literaturkritik, Literatur und Literaturwissenschaft. In jedem dieser Trialoge beschäftigt sich je ein Literaturkritiker mit ethischen Komponenten und Implikationen im Gesamtwerk eines Autors, worauf die eigenen poetischen, poetologischen oder autobiographischen Stellungnahmen des jeweiligen Autors folgen. Abgerundet werden die Dreiergespanne mit einer literaturwissenschaftlichen Analyse der ästhetisch-ethischen Aspekte eines bestimmten Werkes des jeweiligen Autors. Im Fokus stehen hierbei die Werke von Durs Grünbein, Arnold Stadler, Angela Krauß, Peter Schneider, Ulf Erdmann Ziegler, Hans-Ulrich Treichel, Barbara Honigmann und Yoko Tawada.

So wird etwa im Werk Durs Grünbeins neben der Konfrontation mit der spezifisch deutschen Schuld- und Schamthematik eine intensive Beschäftigung mit der „Frage nach dem Mysterium der Person“ (82) offen gelegt. Der Autor selbst erörtert sodann seine Poetik einer politischen Philosophie, die sowohl die Tyrannei als auch die sie aus Gründen des ökonomischen Wohlergehens umwerbende Demokratie mit kritischem Blick betrachtet. Besonders beachtenswert sind überdies die Aufsätze und Essays über die christliche Mitleidsmoral im Werk Arnold Stadlers, die Arbeits- bzw. Künstlerethik bei Angela Krauß oder die Ethik des Raumes, der hybriden Peripherie in Ulf Erdmann Zieglers Erzählwerk – um nur einige wenige zu nennen.

Manche der ausgearbeiteten ethischen Themenkomplexe – insbesondere der oben erwähnte Schuld- und Schamdiskurs oder aber die Frage nach dem guten Leben – finden sich in den Werken mehrerer Autoren wieder. Dadurch erlaubt es das vorliegende strukturelle Konzept des Sammelbandes, die Stellungnahmen der Literaten nicht nur erzähltheoretisch oder motivisch, sondern auch diskursanalytisch leicht aufeinander zu beziehen – eine überaus lohnenswerte und ergiebige Beschäftigung sowohl für Literaturwissenschaftler, als auch für Philosophen. Eine explizite Verknüpfung der verschiedenen autoren- und werkspezifischen Aspekte wäre daher gerade für die Ausarbeitung eines (systematischen) Gesamtkontextes nicht unergiebig gewesen. So etwa im Hinblick auf die Thematik des gelingenden Lebens in den Schriften von Durs Grünbein, Peter Schneider und Hans-Ulrich Treichel, wird doch dort der Frage nach dem guten Leben mit unterschiedlichen narrativen Techniken bzw. ästhetischen Mitteln nachgegangen. Im Sinne einer allgemeinen Ethik wäre zudem durch die Einbettung der Diskurse in einen Gesamtkontext auch eine umfassende Diskussion einzelner, in den literarischen Werken dargebotener Handlungsprinzipien oder -empfehlungen möglich gewesen – eine Untersuchung jedoch, die überwiegend von philosophischem Interesse wäre. Doch gerade das Bündeln gedächtnistheoretisch arbeitender bzw. gedächtnisorientierter Beiträge hätte zum Beispiel ein produktives Feld für das Herausarbeiten einer Poetologie zeitgenössischer Verantwortungsethik eröffnet.

Nichtsdestoweniger ist das Ziel des Bandes, poet(olog)ische und narratologische Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit ethisch-philosophischen Fragestellungen auszuloten, sehr gut gelungen. Ebenfalls hervorzuheben ist die im Band festgehaltene Erkenntnis über

den Wandel des Zusammenhangs von ästhetischer Form und ethischem Gehalt: Indem Literatur auf kulturell-gesellschaftliche Veränderungen zeitlich auch formal reagiert, kann sie (mit Peter Schneider muss sie sogar) auf dringliche ethische Fragen stets aus einer innovativen und aktuellen Perspektive reagieren. „Sie kann das moralische Urteil des Rezipienten [...] prüfen oder auf die Probe stellen“ (147) ohne die Position einer moralischen oder moralisierenden Instanz einzunehmen – oder einnehmen zu müssen.

*JUDITHA BALINT,
UNIVERSITÄT MANNHEIM*

**MICHAEL MANDELARTZ. *GOETHE, KLEIST. LITERATUR, POLITIK
UND WISSENSCHAFT UM 1800*. BERLIN: ERICH SCHMIDT
VERLAG, 2011. 465 PP. € 49.80.**

Michael Mandelartz' monograph consists of a collection of seventeen essays that, just as its title suggests, address the interrelationships of literature, politics, and science in the German language context around 1800. The author primarily focuses on select works of Heinrich von Kleist and Johann Wolfgang von Goethe, including chapters on *Das Marionettentheater*, *Der zerbrochene Krug*, *Michael Kohlhaas*, and *Penthesilea* by the former, and *Dichtung und Wahrheit*, *Die Farbenlehre*, *Die Wahlverwandtschaften*, and *Novelle* (among others) by the latter. The first complete chapter of the book discusses Novalis' works, an author who remains unmentioned in the title of the book, however, whose work intimately informs and structures the way the themes that this monograph takes up. Fifteen of the chapters are revisions of previously published work, and only the chapters on *Penthesilea* and *Michael Kohlhaas* are published here for the first time. An introductory chapter outlines the connection between the individual chapters that follow. Mandelartz' primary goal is to establish a dichotomy of two literary tendencies he sees underway during this time: on the one hand, Mandelartz discusses how Novalis' and Kleist's works reflect conceptualizations of subjectivity that stem from the idealist philosophical tradition (Kant and Fichte); Mandelartz sees Goethe's oeuvre as functioning outside of (and at moments suggests that it indeed works against) the conceptions of subjectivity determined by idealist philosophies. He suggests that Goethe's oeuvre on the other hand reflects the impact of nature and history on the formation and maintenance of subjectivity.

This monograph's individual chapters are meticulously researched and present very convincing and unique investigations of some of the most canonical texts of German literary history in leu of the book's larger goal to establish a dichotomy between two distinct literary tendencies outlined above in this review. The chapter on Goethe's *Die Farbenlehre* exemplifies Mandelartz' careful weaving through the current, yet sparse, scholarship on the subject, while simultaneously elaborating on the reception history of Goethe's contribution to natural science. This chapter

further exemplifies the interconnectedness of science, philosophy, and literature, for it discusses the place *Die Farbenlehre* takes in the cultural context in which it was conceptualized and received. Mandelartz outlines Goethe's critique of overtly emphasized subjectivity in scientific experimentation and scientific discourse overall. This chapter elaborates how one can understand Goethe's theorization of subjectivity in the context of scientific experimentation as one of a self-critical subject, always aware of his relationship to the subject matter he investigates, a self-awareness that ironically reaches, as Mandelartz states, "bis hin zur skeptischen Ironie gegenüber der Wahrheitsfähigkeit der Wissenschaften" (15). Goethe writes against the over-determination of an always fragile subject, incapable of ever reaching the idealized state that the scientific truth driven investigator demands of him.

In his chapter on *Die Wahlverwandtschaften*, Mandelartz expands his discussion of subjectivity circa 1800 by interpreting the various architectural styles of the buildings depicted in Goethe's novel as metaphors for the history of subjectivity. This chapter, too, proves the author's meticulous research methods, for it identifies a previously under-researched topic and elaborates the importance of investigating the various architectural spaces that the characters interact in as venues of different stages of the history of subjectivity: the mill that is hidden in the valley represents the natural cycle which drives all of culture; the chapel and church stand for the belief in the after world, a conception of the Middle Ages; the castle stands for the rational reworking of tradition, a conception of the Enlightenment; and finally the moss hut, placed in the midst of nature, which, however, presents the individual's ability to gain an overview of that which has been reached, and thus represents Goethe's own position.

While the title of the monograph suggests that politics around 1800 will be taken on in the investigation of the individual works, this portion remains an aside and never becomes a central part of the discussion. The introduction remains a remarkable tool that unifies the individual chapters, but it does not warrant an omission of a conclusion. The monograph would have benefited from such a final section, which would provide concluding statements on the relationship of science, literature, and politics, in the German language context around 1800. Nevertheless, the work that went into this monograph is remarkable; Mandelartz' research is a valuable addition not only to Goethe and Kleist scholarship, but to the scholarship of Weimar Classicism overall.

ERVIN MALAKAJ, WASHINGTON UNIVERSITY IN ST. LOUIS

GABY PAILER AND FRANZISKA SCHÖBLER, EDS.
GESCHLECHTERSPIELRÄUME: DRAMATIK, THEATER, PERFORMANCE
UND GENDER. AMSTERDAM: RODOPI, 2011. 374 PP. \$101.00 / € 75.00.

As an anthology of academic essays, few people will probably ever read *GeschlechterSpielRäume* cover to cover. The collection lends itself more to scholars with specific interests, for example, in the gender roles of Kleist's *Penthesilea* or the body and media in contemporary German performance art. *GeschlechterSpielRäume* is an ambitious volume of essays that presents a cross-section of research in the overlapping fields of gender, performance, theater, and literary studies. As a cross-section, it displays a range of methods, complexities, and periods of study. The rare reader who does take up the task of reading the whole book will be rewarded with frequent moments of intellectual precision, creative description, and analytical rigor. The main aspect that keeps *GeschlechterSpielRäume* from being an overwhelmingly excellent book is a handful of essays that rely too heavily on the innovation of their objects of study (playwrights, performers, directors), and, in turn, do not deliver an original critical perspective. More reflective and theoretical thinking in these descriptive essays would have balanced the tone and quality of the book as a whole.

The editors, Gaby Pailer and Franziska Schlöbler, give the volume a sense of cohesion in their introduction, with compelling, succinct summaries of each contribution and attention to the historical and thematic links between them. The explanation of the book's structure lends it a sense of necessity, making each essay seem to fill a special gap in the overall architecture of the collection. In addition to situating the individual contributions, the introduction also positions the book's framework within wider trends in theater, performance, and gender studies. The editors present key concepts in these fields, such as the coinciding of politics, drama, and the body; issues of genre that make theater and performance relevant to questions of gender; or highlights from the history of Western theater that pertain to gender studies. Certainly, these elements should be part of any editor's introduction; however, Pailer and Schlöbler incorporate them with finesse and purpose. The collection is divided into three sections: "Drama und Theatertext"; "Schauspiel und Institution"; "Performativität und Performance." Given

the interdisciplinary and international nature of this volume, I will comment on the three sections generally and focus only on a representative selection of essays from each.

Consisting mostly of textual analyses, the essays in “Drama und Theatertext” cover several centuries in the Western dramatic literary tradition. The editors seem to have chosen a policy of generous inclusion for this section as it is the longest and most disappointing. Romana Weiershausen’s article is symptomatic of a particular shortcoming in several essays. She overextends her scope by comparing too many texts; the result is that the drama that deserves the most attention, C.K. Schlegel’s *Düval und Charmille*, gets short shrift. Another frequent problem is that the gender issue falls into the background, as in Helga Kraft’s essay on German identity and questions of migration. At its worst, this section contains essays that merely showcase a playwright’s work. At its best, it unites gender and literary theories with drama texts to indicate new directions for future scholarship in English, German, Russian, or Bosnian-Herzegovinian theater studies. In this respect Birte Giesler and Ortrud Gutjahr provide the most complex and convincing analyses in part one. Giesler opens up the contemporary sub-genre of “Klondrama” and situates it within the German dramatic tradition of bringing scientific/medical problems to the stage. The highlight of the article is a deconstruction of gender stereotypes found in a textbook diagram on cloning reproduction. Also of interest in this section is Gutjahr’s essay on *Penthesilea*, which presents an analysis built on unique observations and contexts, making it more than just another Kleist interpretation. The essay examines Kleist’s mythological inversions, the reception of the play in 1808, and various theoretical positions in order to explain what she calls an “implosion of difference” in Kleist’s drama.

The second section, “Schauspiel und Institution,” shifts the focus away from the text-based analyses of part one and examines theater practices from the nineteenth century to present. The essays—from fields such as history, sociology, and cultural studies—reflect the editors’ willingness to take risks in their interdisciplinary endeavor. From the empirical study, based on interviews with people from different areas of the theatrical workforce in Germany, to Christian Janecke’s essay that is more *essai* than standard academic article, part two includes scholarship that uses eclectic tools to make bold claims. Indeed, Janecke begins with a captivating first paragraph that sets high expectations for a shrewd

discussion of the gendered (sexist) reputation of performance art. Unfortunately, he does not maintain the level of critical reflection established on the first page. The piece might have benefited from explanatory footnotes for readers not immersed in performance scholarship. The two most remarkable essays in part two stand out for their provocative inquiries into gender norms and conventional practices in the theater. Ina Schabert proposes that “old-fashioned” theater, in which the illusion of reality is sustained and manipulated, is more apt at problematizing gender identity than postmodern performance art. The thesis is well argued and opens up a debate regarding performance art as divorced from reality. Christine Künzel also poses unsettling questions in her essay on postdramatic theater and its potentially misogynistic aspects. Her multi-perspective study looks at aesthetic theories, historical theater practices, and contemporary perceptions of the theater to reveal pervasive misogynist attitudes, but without ever reducing the matter to simple negative terms.

The essays included in “Performativität und Performance” call into question and explore the very concepts of performativity and performance. The broader purview in part three brings the performative aspect of gender identity into new and perhaps more pressing social contexts. No longer within the confines of the theater or a dramatic text, these studies examine, for example, juridical texts and museum exhibitions. Even the showcase articles in part three are worthwhile because the artists in question have such complex theoretical backgrounds, or the object being showcased is itself a theory, as in the case of Katharina Pewny, who presents Beatriz Preciados’s “theory of the dildo.” In general, the essays problematize the terms in play and the long-reaching implications of the works and theories under examination. Even when an essay falls short in this respect, the author still provides eye-opening revisions to inherited notions of gender and performance. For example, Peter M. McIsaac’s essay contributes a new understanding of gender norms in the exhibition practices surrounding “anatomical Venuses.” Though he lacks the sustained abstract reasoning found in the other essays in this section, his self-reflexive commentary on reception theory makes up for it. But any minor flaws in McIsaac’s essay are only visible when juxtaposed to the other essays in part three, which are the strongest in the volume. Susanne Kord’s essay presents fascinating archival material that unfolds in a critical presentation of eighteenth-

century execution practices for mothers who murder their children. Kord places details with precision, for example, regarding Goethe's participation in the decision to execute Johanna Catharina Höhn in 1783. His approbation of the execution becomes a telling piece of evidence for Kord's reconceptualization and demystification of the figure of mother as murderer. Gerald Siegmund's stunning essay begins with a discussion of a Pina Bausch performance as restrained in its representation of gender identity. As an example of performance art that goes beyond these limits, Siegmund presents the work of the Wooster Group. Though largely descriptive, the essay nevertheless gives the impression that Siegmund has grappled with gender theories and emerged with a deep sense of how they relate to contemporary theater. Miriam Dreysse's essay on the work of René Pollesch should also be commended for bringing together such a lucid image of the director and his work, which, when seen live, does not immediately convey the complex issues that Dreysse is able to articulate.

GeschlechterSpielRäume contributes valuable research to the fields of theater, performance, literary, media, and gender studies, especially for its emphasis on the intersections of these fields. The collection demonstrates — in individual contributions and as a whole — that interdisciplinary and transnational perspectives are especially instructive when it comes to examining gender issues. While the essays range in quality, scope, and interest-level for a general audience, many of the authors deserve special attention and praise for their contributions, besides the selection featured here. In addition to the rich content, the book also gives researchers an array of structural and methodological approaches that might inspire similar work in the future. Unfortunately, the book's audience is limited to people with German-reading knowledge; however, its relevance extends well beyond German readership.

JAPHET JOHNSTONE,
UNIVERSITY OF WASHINGTON / UNIVERSITY OF MÜNSTER

**JULYA RABINOWICH. *HERZNOVELLE*.
WIEN: DEUTICKE, 2011. 157 S. € 15.90.**

„Bernhard steht im Badezimmer und kontrolliert mich beim Kontrollieren des Spiegelschränkchens“ (11). Schon im ersten Satz von Julia Rabinowichs *Herznovelle* schwingt ein feiner Zynismus mit, der sich bis zu den letzten Worten durch die Novelle zieht: „Wie schade, sagte ich, wie schade“ (158). Dazwischen spinnt Rabinowich ein feines Netz aus Gefühlsbeschreibungen und Alltagsschilderungen rund um eine verstörte Erzählerin, die sich seit ihrer Operation am offenen Herzen erotischen Fantasien für ihren Chirurgen hingibt. Tag und Nacht schwelgt die verheiratete Frau mittleren Alters in Liebesträumen und versucht nun alles, um dem Mann, dessen Hände ihr Herz berührt haben, nahe zu sein.

Das medizinisch-biologische System „menschlicher Körper“ fungiert hier geschickt als Projektionsfläche, die die Autorin im Verlauf der Novelle als Erklärungsmodell für das psychologische Innenleben ihrer Protagonistin heranzieht. Das Herz als Zentrum des menschlichen Kreislaufs, dem auf der emotionalen Ebene so viel Bedeutungen und Assoziationen zugeschrieben werden ist Dreh- und Angelpunkt der Erzählung. Schon die Metapher des chirurgischen Eingriffs, der hier als auslösender Moment für den absoluten Orientierungs- und Stabilitätsverlust dient, unterstreicht Rabinowichs Gespür für starke Bilder.

Der Text überzeugt vor allem in seinem ambivalent erzählerischen Aufbau. Spielerisch nähert sich die Autorin dem Genre der Novelle und bereichert es auch typografisch. Verkürzte grafische Darstellungen, die an ein EKG erinnern, trennen realistische Textpassagen von lyrischen Traumsequenzen. Trotz dieser streng grafischen Trennung, verschwimmen die Grenzen zusehends. Streckenweise beginnt man dem Erzähler-Ich zu misstrauen, wenn nicht sogar eine massive psychische Störung zu unterstellen. Dieses Misstrauen erreicht seinen Höhepunkt in der mangelnden, geistigen Zurechnungsfähigkeit der Protagonistin, als sie einen weiteren Herzanfall vortäuscht, und sogar eine weitere Herzoperation riskiert, nur um wieder in Kontakt mit dem Chirurgen

treten zu können. Dem Irrationalen, dem Unbewussten und dem Träumen wird viel Raum zugestanden: „Manchmal habe ich das Gefühl, dass ich nachts mehr wache als träume, aber Bernhard schwört, dass ich vor ihm in tiefen Schlaf sinke, bis der Wecker uns aus den Federkissen reißt“ (29). Die Erzählerin stellt dem Wachen das Träumen gegenüber, während ihr Mann behauptet, sie würde schlafen. Zweifel über die Zuverlässigkeit der Informationen kommen möglicherweise auch aufgrund dieser äußerst kleinen, hermetisch abgeriegelten und isolierten Welt auf, die dem Leser präsentiert wird. Das stark begrenzte Figurenrepertoire trägt sein Übriges dazu bei. Die neurotische Freundin Carla, der Ehemann Bernhard, die Ich-Erzählerin und der von ihr verehrte Chirurg sind die Hauptfiguren. Der Handlungszeitraum beschränkt sich auf wenige Monate, und auch der geografische Rahmen ist auf das unmittelbare Umfeld beschränkt, denn der Hauptfokus liegt auf dem psychologischen Innenleben der Protagonistin, was wiederum starke Parallelen zur Textsorte des Inneren Monologs erkennen lässt.

Fragmentarisch baut Rabinowich die Handlung der Novelle auf. Der symbolträchtige Inhalt gekoppelt mit einer verknüpften und reduzierten Sprache erzeugt einen assoziativen, lyrischen Eindruck der Novelle. Messerscharf psychologisiert die Autorin ihre Protagonistin und erschafft damit eine Figur, deren Herz sich durch ihre Träume öffnet. Dadurch scheint die Novelle auf kühle, klare Grenzen der Realität und gesellschaftliche Normen zu stoßen. Im Idealfall löst diese Lektüre ein Überdenken der eigenen Ansprüche an Konventionen und Verhaltensweisen aus. Warum sollte das hündisch anmutende, pubertäre Betteln um Aufmerksamkeit und Liebe dermaßen verstören, wenn es durch die Augen einer Protagonistin in ihren Vierzigern wahrgenommen wird? Man ist hin- und hergerissen bei der Bewertung dieser Anti-Heldin. So beeindruckend die Unerschrockenheit und Bestimmtheit ihres von Sehnsüchten geprägten Handelns ist, um ihrem Herzensmann nachzustellen, so erschütternd ist es, die Ich-Erzählerin bei der absoluten Selbstaufgabe zu beobachten. Zudem erschweren die karge Handlung, der zähe, undankbare Fortgang der Geschichte und der fragmentarische und verknüpfte Erzählstil den Zugang zum Text.

Die Verstrickungen von Krankheit und Liebe, mit denen sich der Text beschäftigt, erzählen eindrucksvoll von den Spuren, die Menschen allzu gern hinterlassen. Orientierungslosigkeit und Instabilität werden hier einer literarischen Prüfung unterzogen, die versucht der „ganz großen

Sehnsucht nach einem Leben vor dem Tod“ (Klappentext) gerecht zu werden. Das (Wieder-)Aufflammen der intensiven erotischen Gedanken und die erstarkte weibliche Sexualität der Protagonistin bejahen das Leben gerade zu und verleihen ihr trotz aller Widrigkeiten und Grenzen ihres spießbürgerlichen Lebens eine neue Stärke. Kompromisslos und unaufhaltbar schreitet sie in ihrem Vorhaben voran.

Mit *Herznovelle*, die an Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* erinnert, hat Rabinowich in jedem Fall ein sehr bewegendes Stück neuer österreichischer Literatur vorgelegt, das verschiedenste Lesarten zulässt und einer weiteren intensiven Auseinandersetzung bedarf. Die in Sankt Petersburg geborene und seit 1977 in Wien lebende Julya Rabinowich hat nach ihrem Debütroman *Spaltkopf* damit ihr zweites Werk veröffentlicht. Da sie auch als Dramaturgin und Malerin arbeitet, wirkt sich ihre Verbindung zu den bildenden Künsten auch auf ihre ungemein bildhafte und sinnliche Sprache aus, die ein stark geschultes Auge für Farben und Formen erahnen lässt. Mit derlei Talenten ausgestattet widmet sie sich in diesem Werk dem Innersten als literarischen Schauplatz. Der OP-Tisch fungiert als Ort der Begegnung, als Ursprung der neuen Fantasien und Gefühle. Mit der Beschreibung des aufgeladenen Symbols des Herzens beteiligt sich Rabinowich auch an einem Jahrtausende alten Diskurs über die Verbindung zwischen Körper, Geist und Seele. Dies gelingt ihr in einer formal ansprechend und inhaltlich bewegend-verstörenden Art und Weise, die Lust auf mehr Herzensliteratur macht.

ALEXANDRA PÖLZLBAUER,
UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN

**EUGEN RUGE. *IN ZEITEN DES ABNEHMENDEN LICHTS*. REINBEK:
ROWOHLT VERLAG, 2011. 432 S. € 19.95.**

Nach *Der Turm* gewinnt 2011 ein zweites Buch über die untergegangene DDR den Deutschen Buchpreis: Eugen Ruges Roman-Erstling *In Zeiten des abnehmenden Lichts*. Ähnlich wie die Abnahme des Lichts in der Winterzeit beschreibt der Autor die erstarrten Beziehungen einer Familie und ihren fortschreitenden Zerfall: „In Slawa wurden jetzt die Kartoffeln gemacht, die ersten Feuer rauchten schon, das Kartoffelkraut brannte, und wenn erst mal das Kartoffelkraut brannte, dann war sie gekommen, unwiderruflich: die Zeit des abnehmenden Lichts“ (139). Die zum leeren Ritual gewordene 90. Geburtstagsfeier des Patriarchen Wilhelm bildet den Rahmen dieser deutschen Familiensaga und stellt zugleich dessen Todestag dar. Das Leben des einstigen unerschütterlichen Kommunisten wird zur Metapher, weil er 1989 aus dem Leben scheidet — eine Jahreszahl mit der zugleich der 40. Jubiläumstag der DDR und deren Scheitern assoziiert wird.

Ruges Ost-Familiensaga spielt zwischen 1952 und 2001 mit Abschweifungen in Erinnerungsepisoden an die Jugend der Großeltern. Anlehnend an Thomas Manns Werk *Die Buddenbrooks* führt auch dieser Roman über die Gipfel und Abgründe einer Familie und handelt von dem Zerfall und Untergang der sozialistischen Utopie in der DDR. Stets gegenwärtig sind die Themen Tod, Identität, Xenophobie, Integration, das Sehnen nach einer Heimat und Vergangenheitsbewältigung. In den ausgewählten Lebensepisoden entsteht ein dichtes, liebevolles Familienporträt, geprägt von den Differenzen zwischen den vier Generationen. Alle suchen nach der Wahrheit. Kurt fragt in die Runde: „Und wer bestimmt, was die Wahrheit ist?“ (342) daraufhin erhält er zunächst die Antwort „Die Wahrheit ist immer parteilich“ (343) bis der Erzähler raffiniert kommentiert „nicht zu glauben“ (343). Das ist die Botschaft des Romans, der mit sämtlichen Ideologien — nicht nur der sozialistischen — und menschlichen Vorurteilen abrechnet.

Eugen Ruges Meisterleistung besteht darin ein Stimmungsbild der DDR durch beschriebene Gerüche, Gesten und Textmontagen entstehen zu lassen ohne sie zu verklären oder zu beschönigen. Geografisch schlägt der Autor in seinem Roman einen Bogen von Mexiko der Exilzeit der

kommunistischen Großeltern, über Sibirien, wo sich die Eltern im Arbeitslager kennen lernen, bis in die neu gegründete DDR, wo die Karriere des Vaters und nostalgische Augenblicke wie der Kauf des ersten Trabants und Gang durch den winterlichen Prenzlauer Berg mit der harten Grundausbildung beim DDR-Grenzschutz und der Republikflucht von Alexander kontrastiert wird. Zuletzt schließt sich die Kreisbewegung, und der Autor lässt den Roman mit dem Tod des Protagonisten Alexander enden. Ruge webt Weltereignisse wie die Hinrichtung Rudolf Slánskýs, Entkulakisierung und Zwangskollektivierung in der Sowjetunion, Invasion der Schweinebucht, Mauerbau, Perestroika, die Wende sowie den 11. September 2001 in seine biografisch gefärbte Familiengeschichte ein.

Die wiederkehrende Frage „Was ging in diesem Kopf vor?“ (43) erklärt den ungewöhnlichen Aufbau des Buches: Die Kapitel springen willkürlich wie ein Erinnerungsprozess durch die Zeiten und sind aus der Sicht der unterschiedlichen Familienmitglieder erzählt. Mit diesem geschickten Perspektivwechsel erzeugt Ruge einen Einblick in die verschiedenen tragischen Schicksale seiner weit verzweigten Familie und beschreibt liebevoll deren Hoffnungen, Sehnsüchte, Macken und zerstörte Illusionen. Die auktorialen Erzähler: Mutter Irina, Großmutter Nadjeshda („Hoffnung“), Großvater Wilhelm, Sohn Markus, Vater Kurt und schließlich Großmutter Charlotte stellen den Geburtstag des Großvaters aus der jeweils eigenen Perspektive dar. Zusammengehalten werden die losen, diachronisch aneinander gereihten Kapitel durch den Anfang und das Abschließen des Buches mit dem Kapitel 2001, welches allein aus der Perspektive des an Krebs erkrankten Protagonisten Alexanders erzählt wird. Der Autor wählt eine nüchterne, abgeklärte Sprache gepaart mit einem burlesken, nahezu sarkastischen Unterton und lakonischen Randbemerkungen. Eine persönliche Note entsteht zum einen durch das Einfließen der Kosenamen, wie beispielsweise „Iruschka“ (67) und „Kurtik“ (67) sowie „Lapotschka“ (Pfötchen) (78), welche das zum Teil sehr innige Verhältnis untereinander ausdrücken und zum anderen durch das liebevolle Einflechten von Irinas Sprachfehler wie „Ihrsinn“ (56) statt Irrsin, „Imbärmarmeladde“ (72) statt Himbeermarmelade sowie „DäDÄÄrre“ (72) statt DDR, um ihre russische Seele und ihr akzentgefärbtes Deutsch hervorzuheben.

Der Verdienst des Buches ist es, die Schwachstellen der Figuren aufzudecken, ohne sie bloßzustellen oder zu verurteilen. Der Autor

gewährt dem Leser einen unverstellten, einfühlsamen Einblick in die unterschiedlichen Lebenswege, aber auch die konträren Wesenszüge und Einstellungen der Familienmitglieder, so dass sie für den Leser nachvollziehbar werden, und er sich in die Gedankenwelt der Figuren hineinversetzen kann. Jeder durchschaut die Lebenslügen der anderen, nur die eigenen nicht. Der Großvater erfreut sich daran, dass sein Enkel nicht zum Geburtstag erscheinen kann. Er betrachtet ihn als den Enkel seiner Frau, nicht als seine Familie und blickt mit Abscheu auf die Defätistenfamilie. Seine Verachtung gilt besonders dem Sohn Kurt: „Die wussten schon warum, sie solche Leute weggesperrt haben wie deine Söhne“ (403). Wilhelm selbst fungiert als Sprachrohr der DDR, deren Ideologien ihm in Fleisch und Blut übergegangen sind: „ein Affentheater mit Westberlin. Dann muss man die Staatsgrenze eben abriegeln! Aber die jungen Leute! Verstehst du: Studieren auf unsere Kosten und dann hauen sie ab. Da muss man den Riegel verschieben“ (128). Sein blinder Gehorsam und die Unfähigkeit Sachverhalte zu hinterfragen wird satirisch durch den Ohrwurm der dritten Strophe des Parteiliedes „Die Partei, die Partei hat immer recht“ (203) entlarvt. Sein Sohn Kurt hingegen durchschaut Wilhelms Lüge von den Moskauer Jahren, mit denen er prahlt und verachtet seine großkotzige Weise (321). Kurt, der einst renommierte Historiker und redegewandte Anekdotenerzähler kämpft gegen die Krankheit Demenz an. Ironischerweise ist als erstes sein Sprachzentrum befallen und folglich ist „Ja“ (8) die letzte Vokabel, die dem Mitläufer noch leicht über die Zunge geht. Schließlich wird noch die melancholische Russin Irina beschrieben, welche sich durch Verschwendungssucht, die sich in einem überdimensionalen Umbau des Hauses niederschlägt, auszeichnet. Ihre grenzenlose Liebe zu ihrem Sohn Alex leitet ihren Zerfall ein. Als dieser in den Westen flüchtet, entwickelt sie sich zunehmend zur Alkoholikerin, um vor der Realität zu fliehen. Die Großmutter, Charlotte, hingegen ist die einzige Figur, welche sich an ihrem Lebensabend ihre Charakterschwäche nicht nur eingesteht, sondern diese auch ablegt. Charlotte, die einst ihrer Schwiegertochter Irina feindselig gegenüberstand und sie als Dienstmädchen degradierte und auch nicht davor zurückschreckte gegen die Ehe zu intrigieren, (61) wandelt sich nach dem Tod ihres Ehemanns, den sie als Befreiungsakt erlebt. Sie reift zu einem milden, umgänglichen Menschen heran und nimmt Irina, welche sie nun liebevoll mit „meine liebe Tochter“ (365) tituliert als Familienmitglied an. Die letzte wichtige Hauptfigur,

Alexander, welche als Eugen Ruges Alter Ego fungiert, verurteilt unnachdsichtig die Welt seines Vaters und betrachtet mit Genugtuung dessen Verfall. Alexander stiehlt dessen Ersparnisse aus dem Safe und lässt den hilflosen Vater zurück, der nach einem als gescheitert betrachteten Leben nach Mexiko fliegt. Er fliegt in das Land, in dem seiner Vorfahren einst Zuflucht fanden und das er aus den nostalgischen und sehnstüchtigen Erinnerungserzählungen seiner Großmutter Charlotte kennt, die sich einst hier geborgen und angenommen fühlte. Fünf Jahrzehnte später ist auch er auf der Suche nach seinen Wurzeln und stellt sich seinem Identitätsfindungsprozess. Alex erkennt, dass nicht sein Immunsystem krank ist, sondern er selbst. Er war die Krankheit. Krebs wird hier ähnlich wie bei Christa Wolfs *Kindheitsmuster* als Metapher (99) verwendet. Alexander ist mit sich selbst im Unreinen. Er stellt sich endlich der Frage, ob es an der Familie liegt, dass er sich nie geborgen gefühlt hat (411). Weder der Ozean noch das Land Mexiko können ihm darauf Antwort geben, aber ein Auseinandersetzungsprozess wird eingeleitet und so lässt Eugen Ruge seinen Roman nachdenklich bis hoffnungsvoll enden, in dem Alexander das Glück in den kleinen Veränderungen erfassen kann: Am Strand von Mazunte werden die Schildkröten nicht mehr brutal abgeschlachtet, sondern neuerdings gezüchtet und geschützt. „[Er] beschloss, diesen Ort jenem kleinen Teil von Erfahrungen zuzuschlagen, die, im Gegensatz zu den vielen gegenteiligen, dafür sprechen, dass sich die Menschheit allmählich bessert“ (416).

INA SAMMLER, UNIVERSITY OF MARYLAND

**GERT SCHRAMM. *WER HAT ANGST VORM SCHWARZEN MANN: MEIN LEBEN IN DEUTSCHLAND*. BERLIN: AUFBAU, 2011.
267 PP. € 19.95.**

Anything but child's play, Gert Schramm's autobiography, *Wer hat Angst vorm schwarzen Mann: Mein Leben in Deutschland*, bears witness to the atrocities of a nation as well as the dangers inherent in ideologically structured regimes. The work serves as a historical document with the hope of inspiring future generations to strive not only for a world free of racism and discrimination, but also social justice in a much broader sense.

Offering a unique addition to the already well-established and diverse palette of Afro-German autobiographies, such as Maria Nejar's *Mach nicht so traurige Augen, weil du ein Negerlein bist* (2007), Ika Hügel-Marshall's *Daheim Unterwegs: Ein deutsches Leben* (2001), and Hans Jürgen Massaquoi's *Neger, Neger Schornsteinfeger: Meine Kindheit in Deutschland* (1999), among others, Schramm's autobiography documents his life as the only Black German to have been imprisoned in the Buchenwald concentration camp. Furthermore, he experiences the gamut of racism present in the latter half of twentieth-century German history, from the inception of National Socialism to the resurgence of Neo-Nazis following reunification. The experience of racism is just one of the main focal points of the text, as Schramm devotes equal time to the importance of his family in shaping his life story, in addition to his career trajectory, that was undeniably influenced by not only his own personal decisions, but also the course of German history.

The autobiography is structured according to the different stations of Schramm's life, both in the sense of chronology and in terms of geographic orientation. Beginning with a childhood, on which, Schramm claims, he does not often reflect, he states: "Vielleicht hat das damit zu tun, dass ich nicht in der Vergangenheit lebe und mit vielem abgeschlossen habe" (9). Although he chooses not to live in the past, Schramm recounts his childhood as a spoiled and sheltered one. Born in 1928, Schramm is the son of a white German mother, Marianne Schramm, and an African-American father, Jack Brankson, who was a contract worker for two years in Erfurt in the late 1920s. Due to the difficulties of trying to raise a child as a single mother in the early 1930s,

Schramm's mother places him in the care of his grandmother in the small village of Witterda, where he enjoys a carefree life and a sense of belonging and security, until the National Socialist Party infiltrates this rural region of Thuringia. To avoid threats by the Nazi-affiliated school director in Witterda, Schramm returns to Langensalza in 1941, to live with his mother, her husband — who would perish in the war a year later, and his brother and sisters from this marriage. Thus, the irony of the title reflects the reality of Schramm's situation in Germany. Instead of posing the question "who's afraid of the black man?" (also read: who's afraid of the boogeyman?), the title should no doubt read, "who's afraid of the white man?" It is the Aryan ideology of Hitler (the boogeyman come to life) that ultimately leads to Schramm's incarceration because the government considers him to be a racial threat (*rassisches Gefahr*) as well as a potential sexual predator in his pubescent years.

After enduring a series of stints in various prison cells in Langensalza, Erfurt, and Weimar, Schramm is eventually transported to Buchenwald. Thanks to strategic maneuvers on behalf of underground Communists who protect him, Schramm manages to survive his teenage years of internment (1944-1945). While he recognizes that his survival in the camp was not simply a result of pure luck, but rather achieved through the selflessness of the underground organization, Schramm nevertheless maintains a critical eye for the injustices and dangers inherent in political ideologies. He therefore chooses not to blindly follow the Communist party after World War II, even upon his return to the GDR years later, when he is placed under extreme pressure to become a party member. An incredibly decisive man, Schramm never sacrifices his own convictions.

Following the liberation of Buchenwald, Schramm documents the struggles of reintegration into society, after having withstood the daily horrors of the death camp. Eventually, work offers him an outlet and the opportunity for a return to normalcy as examined in the next chapters, and although initially at a loss for words and unable to discuss his experience, he ultimately finds a friend in whom he can confide. First employed as a translator for the Soviets — thanks to his language skills recently acquired among the Soviet prisoners —, Schramm's career path later leads him to France, where he works as a miner, and finally to his and his wife's voluntary repatriation to East Germany. Back in the East,

Schramm proves his entrepreneurial abilities by opening a private taxi venture with the help of his network of former Buchenwald internees.

The final chapter of the book addresses an unexpected tide of change in the transition from a divided to a united Germany. Schramm conveys his shock and disappointment in learning of the murder of the Angolan Antonio Amadeu in his new hometown of Eberswalde (occurring on Schramm's 72nd birthday). This incident awakens Schramm to the reality of latent racism that had been suppressed for years under the socialist state and then became manifest in post-unification Germany. Moreover, Schramm's writing of his autobiography actually serves as a response to this resurrection of fascist tendencies in the post-*Wende* period, in seeking to inscribe the memory of his own experiences in the context of Germany's national history and its contemporary social and political trends.

Providing a nuanced representation of the National Socialist era, Schramm's narrative account indicates that not all Germans were avid supporters of the Nazi regime and that he himself had been unaware of the existence of concentration camps prior to his own internment. In never failing to lose sight of the fact that both good and evil coexist in the world, Schramm is able to reflect on a life that should not have transpired exactly as it did, yet is able to recognize the knowledge gained from his experiences as having significantly influenced the person he has become. Thus, Schramm's early life is the tale of a childhood sullied and abridged by the National Socialist regime. Highly successful, his adult life provides him the opportunity to reaffirm his identity as an Afro-German, by maintaining a positive outlook and engaging in activism in his community. Despite the horrors witnessed in the Buchenwald concentration camp and the resurgence of racial violence in the 1990s, Schramm refuses to give up hope in the possibility of achieving a humane world, stating, "Dass ich es endlich geschafft habe, meine Geschichte aufzuschreiben, ist kein Ende. Es ist ein Anfang" (266). With these words, Schramm closes *his story*, emphasizing the chance to start anew and write a more positive chapter of German *history*, one that now remains in the hands of the younger generations to shape.

Historically, there has been an overwhelming tendency to emphasize the persecution and internment of Jews during the Holocaust, due to their tremendous volume in numbers. Yet the National Socialist ideology was not simply anti-Semitic in nature, as Tina Campt, Paulette Reed-

Anderson, Fatima El-Tayeb, and Katharina Oguntoye have demonstrated in their research on Afro-German subjects during the Nazi regime. Rather, the racial ideology of National Socialism offered no room for any form of “Otherness.” Hence, Gert Schramm’s autobiography, *Wer hat Angst vorm schwarzen Mann: Mein Leben in Deutschland*, sheds further light on this perceived invisibility. It serves as a testament to the struggles as well as achievements of Black and Afro-Germans both past and present, making it a highly significant contribution to the literature of the often underrepresented victims of National Socialism, in addition to that of the targets of quotidian racism and discrimination in contemporary German society. Striking is Schramm’s ability to maintain a rational state of mind and a non-accusatory stance. A must read, Schramm’s autobiography is not merely for those interested in understanding the correlation between racial and ideological discourses throughout German history, but for everyone who desires to transform what remains a racist and prejudiced world.

VANESSA PLUMLY, UNIVERSITY OF CINCINNATI

**ANNA VON DER GOLTZ. *"TALKIN' 'BOUT MY GENERATION":
CONFLICTS OF GENERATION BUILDING AND EUROPE'S "1968".*
GÖTTINGEN: WALLSTEIN VERLAG, 2011. 232 pp. € 29.90.**

In the late 1960s, young people across Europe joined together with the British rock band The Who in declaring, "This is my generation, baby." Since that time, the notion of a transnational "generation of 1968" has become a feature of collective memory and historical scholarship throughout the West. But are the 68ers so easily understood? Anna von der Goltz and others attempt to answer this question in *"Talkin' 'bout My Generation"*, a collection of ten essays that explore the communicative process through which generational narratives of "1968" have been created. The articles were assembled from papers presented at a workshop entitled *The European Generation(s) of "1968,"* that took place in Göttingen in November 2009. Each contribution offers new insights into the process of "generation building" as it occurred — and continues to occur — in various settings throughout Western and East-Central Europe. When viewed side-by-side, the articles reveal a multiplicity of entangled generational narratives, demonstrating the rich diversity of meaning attached to the term "68er".

The volume begins with three studies on generation building in Western Europe. In his examination of French 68ers, Robert Gildea uses life-history interviews to critique the classic study *Génération* by Hervé Hamon and Patrick Rotman. Among his findings Gildea discovers that a family history of activism (or the perception of one) could significantly impact the construction of generational narratives. In contrast to this subjective approach, Marica Tolomelli explores the structural preconditions that engendered a sense of generational belonging among Italian youths in the 1960s and how changes in the social and political landscape later robbed these feelings of their binding force. Holger Nehring's contribution highlights the synthetic character of generations. By comparing youth experiences in France, Italy, and West Germany, he concludes that generational narratives were both a response to the modern condition and also a form of political argument. Not surprisingly, Nehring argues, the political application of the term "generation" had the deepest resonance in West Germany, where young activists evoked

images of the Nazi past as a way to distance themselves from the “authoritarian” politics of the Federal Republic.

Moving beyond Western Europe, the next three articles demonstrate the complexities of generation building behind the Iron Curtain. In their study of the Hungarian experience, Péter Apor and James Mark examine how, over the last 40 years, groups on both the Left and the Right have manipulated the “idea of 1968” in order to mobilize their respective political constituencies. Ondřej Matějka then challenges age-related stereotypes by showing that the instigators of the Prague Spring were not young students, but individuals born in the 1920s and 1930s. Moreover, he claims that the Czech 68ers’ program of “reform communism” actually united various age cohorts throughout the nation. Piotr Oseka’s essay further complicates the idea of a youth revolt when he reveals that intergenerational conflicts were entirely absent from Polish narratives of “March 1968.”

After exploring the diversity of generational narratives across Europe, the focus shifts, delving deeper into the case of West Germany. Dominik Geppert begins this section with a study of the left-wing literary association *Gruppe 47*. Using the previously unavailable diary of a leading member, Geppert demonstrates that intergenerational relations in the group (vis-à-vis the politics of “1968”) were far more fluid than is generally supposed. In his article about liberal scholars, Riccardo Bavaj proves that attempts at generation building were not limited to students, but extended to a handful of university professors as well. Lastly, Anna von der Goltz and Knud Andresen explore intra-generational divisions along the lines of politics and class. In her study of conservative counter-narratives, von der Goltz proves that generational identity was not the sole possession of students on the Left. For his part, Andresen highlights the absence of generational constructs among young apprentices in the working class.

Each of these articles presents a unique view of what generation building entails and, as such, each makes a significant contribution to the historiography in its own right. When viewed together, they present a robust challenge to the idea that the 68ers formed a global or universal generational community. The authors do not deny the binding power of transnational, cultural affinities; however, they clearly demonstrate that generational definitions were shaped by the specific political conditions in a given setting. The fact that multiple narratives could emerge from a

single nation only further confirms the diversity of experience associated with the process of generation building.

With its wide range of contributions, *“Talkin’ ‘bout My Generation”* displays an array of innovative methodological approaches. Nevertheless, it is interesting to note how the figure of Karl Mannheim continues to loom over the study of generations. For example, Matějka, Tolomelli, and von der Goltz adopt, adapt or otherwise rehabilitate aspects of Mannheim’s classic theory of generational formation. By contrast, Apor, Mark, Gildea, and Nehring consciously distance themselves from Mannheim’s structural approach, emphasizing instead the contingent, subjective nature of generational construction. These divisions reflect a broader tension within the historiography, between viewing generations as concrete, biological entities and regarding them as “imagined communities.”

The strength of this volume undoubtedly lies in its ability to present such a wide variety of diverging and converging perspectives. While the collection was never intended to offer an exhaustive account of generation building in Europe, it nevertheless succeeds in challenging ideas of a monolithic “generation of 1968.” That said, the case could have been bolstered even further through the inclusion of a discussion of religion’s role in generation building. In the late 1960s, West Germany was home to several left-leaning Christian protest groups whose clashes with Protestant and Catholic leaders were often characterized in terms of generational conflict. Incorporating a study of such groups would have added yet another dimension to our understanding of generational consciousness. As it stands, *“Talkin’ ‘bout My Generation”* offers a significant contribution to the historiography of generational formation and one that — to quote The Who — is sure to “cause a big sensation.”

BENJAMIN T. SHANNON, UNIVERSITY OF WISCONSIN
