
*F*OCUS ON GERMAN STUDIES

BOOK REVIEWS



MARTIN BAISCH, JUTTA EMING, HENDRIKJE HAUFE und ANDREA SIEBER. Hrsg. *Inszenierungen von Subjektivität in der Literatur des Mittelalters*. Königsstein im Taunus: Ulrike Helmer Verlag, 2005. 331 S. € 32

Dass Subjektivität und die Erfahrung des eigenen Ichs keine Erfindung der Burckhardt-Renaissance gewesen sind, dürfte bereits seit einigen Jahrzehnten weitgehender Konsens der internationalen Mediävistik sein. Nicht nur im angelsächsischen Raum haben Werke wie Carol Bynums *Metamorphosis and Identity* (2001) oder die bahnbrechende *Discovery of the Individual* von Collin Morris (1972) große Breitenwirkung entfaltet. Zentral für den Erfolg und die durchschlagende Wirkmacht dieser neu entfachten Diskussion war die Erkenntnis, dass auch Subjektivität eine Kategorie sei, die radikal zeitlich und entsprechend historisch variabel gedacht werden müsse. Strittig freilich bleiben die Ansichten über den Zugang zur Subjektivität des mittelalterlichen Menschen. Dabei stehen sich in der Hauptsache zwei Konzeptualisierungen von Subjektivität gegenüber: Während eine idealistische Auffassung im hegelianischen Sinne die Subjektivierung als fortschreitenden, aber zielgerichteten Prozess der Selbstvergewisserung im Hinblick auf eine Identität von Subjekt und Selbst begreift und sich damit dem Zwang aussetzt, nie mehr als eine „Vorgeschichte der Subjektivität“ betrachten zu können, erscheint in der verwirrenden Theoriepluralität postmoderner Geschichtsphilosophie Subjektivität zumeist als mehrpolige Zuschreibungsgröße in einem Netz unterschiedlichster sozialer, psychischer und sprachlicher Systeme. Die Herausgeber des vorliegenden Bandes, der sich mit der „Inszenierung“, der bewussten Abbildung von Subjektivität also, in der Literatur des Mittelalters auseinandersetzt, versuchen zu vermitteln: Der gewählte Ansatz will einerseits „das Subjekt als ein vorausgesetztes, mit sich selbst identischen Selbst“ begreifen, „das sich seiner selbst bewusst ist. Andererseits werden kulturelle Prozesse akzentuiert, durch die das Subjekt geformt oder denen es unterworfen ist“ (12). Ob damit tatsächlich die kleinste, gemeinsame Basis zur Arbeit an einem diachron oder – so der viel bescheidenere Anspruch der Herausgeber – auch nur für das Mittelalter fruchtbaren Subjektivitätsbegriff gelegt ist, scheint zweifelhaft. Denn ohne Entscheidung zwischen der Skylla der idealistischen Teleologie und der Charybdis postmoderner Gesellschaftstheorie bleibt jenes gesetzte Selbst zunächst ein metaphysisches. Und folge dessen bleibt auch dieser Subjektivitätsbegriff ein (möglicherweise

notwendiges) heuristisches Konstrukt – das freilich mit vollem Recht neben den bisherigen Bestimmungsansätzen.

So bleibt es nicht aus, dass kaum einer der vertretenen Beiträger es sich nehmen lässt, gleich zu Anfang seinen Begriff von Subjektivität zu erläutern. Das ist gut so. Denn so liefert der Band eine vielperspektivische Schau unterschiedlicher Methodenansätze, die unmittelbar in praxe, am literarischen Objekt erprobt werden. „Vielperspektivisch“ ist in diesem Fall durch aus auch quantitativ zu verstehen: Denn auf etwas mehr als 300 Seiten vereinigt der Band stolze achtzehn, teils entsprechend knappe Beiträge. Schon diese Zahl verbietet ein verdientes, näheres Eingehen auf die einzelnen Darlegungen und macht die Besprechung zu einem undankbaren Geschäft. Dennoch scheint es möglich, zumindest die Mehrzahl der vertretenen Beiträger unter Gesichtspunkten der herangetragenen Fragestellungen zu gruppieren, ohne den individuell teils höchst verschiedenen Ansätzen Gewalt anzutun: Den Beiträgen gemeinsam ist freilich die Perspektive der Inszenierung, der mehr oder minder planmäßigen In-Beziehung-Setzung des (als solches erkannten!) Selbst zur Außenwelt. Ritualisierten Aspekten dieser Beziehung wenden sich die Studien von John Greenfield (91-106) und Werner Röcke (288-308) zu. Zentrale Figuration subjektiver Selbstverläüßerung und damit auch zentrales Betrachtungsfeld des vorliegenden Bandes sind ferner Emotionen, wobei neben eher klassischen Sujets wie dem Liebediskurs von der Minnelyrik bis zu kontemplativen Literaturformen – Christoph Huber (17-33), Volker Mertens (34-55), Sebastian Neumeister (56-74) und Niklaus Largier (249-70) – beispielsweise Jutta Eming (107-21) das Trauern (freilich in performativer, kollektiver Funktion) und C. Stephen Jaeger (122-39) das Staunen als Ansatzpunkt wählen. Die Spiegelmetapher, sinnfälliger Ausdruck der Selbstwahrnehmung durch Distanz zum eigenen Ich, zieht sich durch die gesamte Literatur des Mittelalters. So ist nicht verwunderlich, dass sich gleich zwei Beiträge, derjenige von Thomas Cramer (213-29) in allgemeiner Perspektive mit Blick auf antike Traditionen und derjenige von Kathryn Starkey im Hinblick auf den ‚Welschen Gast‘ Thomasins von Zerklare (230-48), dieser Metapher zuwenden. Einen lange Zeit verfemten und in den letzten Jahren dafür umso populäreren Minneroman, den *Reinfried von Braunschweig*, betrachtet Martin Baisch (186-99). Sein anhand der Kommentar- und Exkurspraxis im *Reinfried* exemplifizierter Subjektivitätsbegriff ist nicht Identitätskonzept, sondern „strukturelle Kategorie“ (186), er dekodiert ein Wechselspiel von Subjektivierung objektiven Wissens mit der Objektivierung des der Fiktion eigenen Subjektiven. Dieses Changieren zwischen den

Polen sieht Baisch als poetisches Mittel der narrativen Regulation, das die Transgressionen des Helden „markieren und überspielen“ kann (196). Um Fragen der Transgression, des Wandels „zwischen Welten“ ist es auch Hendrikje Haufe (140-54) bestellt, die sie an der Figur der Gyburc aus Wolframs *Willehalm* verfolgt. Der Beitrag von Hildegard Elisabeth Keller (200-12) ist lediglich als vorläufiger anzusehen; die ausführliche Fassung wird in den Tübinger Beiträgen 127 (2005) erscheinen. Daran mag es liegen, dass es schwer fällt, der „familial bedingten Selbstthematisierung eines Subjekts“ (201), des Stadtberner Aufsteigers Thüring von Ringoltingen († 1483), gedanklich zu folgen. Es bleibt also auf die endgültige Fassung zu warten.

Die beigefügte Auswahlbibliographie (324-27) mag für einen allerersten Einstieg in die Thematik hilfreich sein, erübrigt sich aber für jeden, der die vorhergehenden Beiträge studiert hat und richtet sich also eigentlich nur an Nicht-Leser. Zwar finden sich hier die zentralen Titel der letzten Jahre und auch einige Klassiker, als repräsentativ kann diese kurze Literaturlauswahl allerdings nicht gelten. Ein Register wäre hier weit hilfreicher gewesen. Als (allerdings betont subjektiver) Leseindruck sei dem Rezensenten noch vergönnt, sein Bedauern auszudrücken, dass wie so oft wieder einmal fast ausschließlich Klassiker der mittelalterlichen Literatur bemüht wurden, weniger bekannten Texten und Autoren so gut wie keine Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Ann Marie Rasmussens Beitrag über ‚Die zwei Beichten‘ (271-87) bleibt da eine rühmliche und leider einsame Ausnahme.

Ruhr Universität Bochum
Hiram Kümper

AMINIA M. BRUEGGEMANN and PETER SCHULMAN, eds. *Rhine Crossings: France and Germany in Love and War*. Albany, NY: State U of New York P, 2005. 304 pp. \$75

This volume of essays explores cultural exchange and parallels between France and Germany from the eighteenth to the late twentieth century, analyzing encounters between the two nations in the spheres of literature, film, the visual arts and historiography. The varying approaches to the theme can be divided into three forms of encounter. The first, explorations of the reception of German writers in France, is exemplified by Elliot Neaman's investigation into the positive

reception of Ernst Jünger in France, despite his role as an officer in the German occupying force in Paris during the Second World War, and in contrast to the ambivalent reception of his works in Germany. A second type of encounter comprises aesthetic or philosophical parallels between German and French writers, as examined in a study of the similarities between Mme de Staël's and Sophie von La Roche's epistolary fiction, and in a chapter on George Bataille's use of images by the German photographer Karl Blossfeldt. The third, and most numerous, category is constituted of German writers' treatments of France and of French themes, and vice versa. This kind of encounter includes G.E. Lessing's overwhelmingly negative representation of French characters in his dramas, as well as French artists' treatment of Nazism and the Third Reich, such as one finds in René Clement's post-war films.

In their introduction, the editors seek to trace the chronological development of Franco-German cultural relations against a historical background, implying that the volume will aid a reader in gaining a more profound sense of the development of those relations. The editors argue that the central coordinates of these cultural relations, proof of a "French-German symbiosis" (Introduction, 3) and even of a "French-German codependency" (Introduction, 9), are the two nations' interpretations of the grail legend in the Middle Ages, Wolfram von Eschenbach's *Parzifal* and Chrétien de Troye's *Perceval le Gallois*; the Romantics' renewed interest in the medieval period, as exemplified by the writings of Friedrich Schlegel and Victor Hugo; the Dada and Surrealist movements of the early twentieth century; and François Truffaut's film *Jules et Jim*.

One of the principal flaws of the volume, however, is the disjunction between that which the introduction leads the reader to expect, and the achievement of the volume as a whole. Since none of the central exchanges outlined in the introduction is explored in detail in the body of the volume, a reader's expectation of a deeper insight into the development of Franco-German relations is not fulfilled. The treatment of the Surrealist movement in the volume is a case in point. The editors claim in the introduction that "the most intense exchange" between the French and German cultural spheres took place with the birth of DADA and Surrealism. This claim is, in any case, questionable, since it implies that Surrealism was exclusively a Franco-German project, overlooking the significant input of other nations, notably Spain, Romania and Austria. Yet having established in the introduction that this movement was apparently the climax of cultural exchange between France and Germany, the space devoted to Dada and Surrealism in the

body of the volume itself is very limited. A glance through the list of contents will reveal no mention of Surrealism, nor even an indication as to where a reader may find comments on this cultural exchange. A section on Dada and the Surrealist movement can indeed be found within Terri J. Gordon's analysis of the "girl" in the Paris and Berlin of the twenties: the dancer of the cabarets and revues, whose movements resembled a slick machine or a marching military body. Gordon contrasts these figures to the "femme-machine" of Dada and Surrealism, exemplified in the works of Man Ray, an American Surrealist photographer based in Paris, and of the German Surrealist sculptor Hans Bellmer. Gordon argues that the cabaret dancers displayed complete, fully-functioning bodies working in harmony, thus reflecting the new mechanics of labor in the form of Fordism and Taylorism, as well as re-membering the damaged bodies of the war injured. The fractured, dismembered body of the Surrealist "femme-machine," in contrast, reflected the trauma of the war. This cursory treatment of Dada and Surrealism, despite its interest, does not reflect the importance attributed to these movements in the introduction.

Aesthetic or philosophical parallels between German and French writers are most successfully highlighted by Andrea Gogroř-Vorhees in her exploration of the similarities between Baudelaire's and Nietzsche's writings, in terms of their treatments of the theme of decadence. Gogroř-Vorhees identifies striking similarities between Baudelaire's and Nietzsche's attitudes to modernity, as seen in their mutual concern with hygiene, the work ethic and the pursuit of style. She argues, moreover, that this similarity is not coincidental, but results in part from Nietzsche's familiarity with Baudelaire's journals. While the case in point is convincingly argued, this chapter provides an example of the volume's failure to move beyond the specifics of the enquiry in order to contribute to the wider debate over the development of Franco-German cultural relations. In a letter from Nietzsche to Malwida von Meysenbug in 1888, quoted by Gogroř-Vorhees, Nietzsche uses the French word "d cadence" rather than a German equivalent (122). The implication here, that "d cadence" is considered an essentially French attribute, is worthy of reflection, both in terms of Nietzsche's attitude to the subject and in the context of the light that it may shed on the difference between French and German attitudes to this concept. Secondly, Gogroř-Vorhees cites Nietzsche's assertion, in 1885, that Baudelaire was as "German" as he was "Parisian" (123). The choice of the term "Parisian" as opposed to "French" (the more obvious equivalent to "German") here surely deserves a mention, leading to

potentially enlightening conclusions as to Nietzsche's view on French culture and indeed implying a German essentialisation of Parisian culture as accounting for all of France.

Gogröf-Vorhees's omission of these considerations exemplifies the volume's tendency to bring together some fascinating ideas into self-contained chapters, and yet to fail to move beyond these specifics to any more general conclusions as to the nature of Franco-German cultural relations. The reader is offered snapshots of various periods and of different kinds of relation between the two cultures, yet no attempt is made to draw these together. The readers are, moreover, largely unable to do any of this comparative work themselves, since the topics and artists covered are too disparate to allow for parallels to shine through. More vigorous editing may have made up for these shortcomings, as well as reducing the unusually large amount of typing errors and awkward stylistic points. The strength of the volume, then, lies in selected individual contributions and in the insights that they offer into their specific topic. A reader who is interested in any of these topics may well benefit from reading individual chapters, but one who approaches the volume as a whole, hoping for a more profound and coherent insight into Franco-German relations through the ages, will be disappointed.

University College London
Charlotte Ryland

SIGRID DAMM. *Das Leben des Friedrich Schiller. Eine Wanderung.* Frankfurt am Main: Insel, 2004. 491 S. € 24,90

„Ich gehe mit dem Gedanken um, über Friedrich Schiller zu schreiben“ (7) lautet der erste Satz von Sigrid Damms *Das Leben des Friedrich Schiller*. Dieser Gedanke überrascht nicht. Sigrid Damm ist mit der Literatur der Weimarer Klassik und mit den Produzenten derselben seit vielen Jahren vertraut und hat sich schriftstellerisch wiederholt mit ihnen auseinandergesetzt. Dabei nahm sie auch Komplementärfiguren zu den großen Namen mit in den Blick, zuletzt in dem Publikumserfolg *Christiane und Goethe*. In ihrem neuesten Buch ist sie es selbst, die als Rezipientin von Schillers Werk auch dessen Lebensweg begleitet, kommentiert und durch ihre Präsenz die Sicht auf die historische Person bricht. Dieser Umstand erschwert die Beurteilung

von Damms Schiller-Biographie vom wissenschaftlichen Standpunkt aus. Es ist vielfach keine um objektive Distanz bemühte Haltung, mit welcher die Autorin ihrem Gegenstand begegnet, sondern emphatische Reaktion. Martin Walser eröffnete seinen Essay *Mein Schiller*, in welchem er seinen prägenden Lektüreeinnerungen an Schillers Dramen und Gedichte nachgeht, mit der programmatischen Ankündigung, wo andere über Schiller redeten, wolle er über seinen Schiller sprechen. Wer den Text kennt, wird sich daran erinnert fühlen, denn ähnlich selbstreflexiv beginnt Damm ihre Lebensbeschreibung Friedrich Schillers: Nach dem bereits zitierten Anfangssatz lässt sie zunächst ihre persönlichen Erfahrungen mit Texten Schillers und mit Anekdoten über seine Person Revue passieren. Dabei legt sie zugleich ihre Methode offen: Schiller selbst soll als Zeuge aufgerufen werden. „Für diesen Weg ist ein authentischer Zeuge mein Begleiter: Schiller selbst. Ich finde ihn in seinen Briefen“ (15). Wann immer es möglich ist, führt sie Selbstkommentare an; wo nichts überliefert ist, räumt sie dies ein, enthält sich indessen nicht immer der Spekulation, sondern bemüht wiederholt die eigene Vorstellungskraft und malt mit einiger Plastizität Episoden und Szenen aus. Gelegentlich geht sie so weit, unverwirklichte Möglichkeiten durchzuspielen, etwa eine von Schiller ins Auge gefasste Reise ins revolutionäre Frankreich, wo er Danton hätte begegnen können. Damms in zehn ausführliche Kapitel gegliederte Darstellung des Tatsächlichen setzt mit den *Räubern* ein, die Schiller 1781 auf eigene Kosten drucken ließ. Fortan bildet die finanzielle Lage des jungen Dichters und vor allem dessen Angewohnheit, sich hoch zu verschulden, einen Schwerpunkt des Interesses. Die Kindheit und Jugendjahre, die ersten lyrischen Versuche in Nachahmung Klopstocks, die Zeit auf der Karlsschule, seine drei medizinisch-philosophischen Dissertationen, all dies liegt hinter Schiller, als er in Damms Buch die Bühne betritt und wird erst an späteren Stellen stückweise nachgereicht.

Einen ersten Wendepunkt in Schillers Werkbiographie erkennt Damm in dessen Entschluss, nach den frühen Stücken die Arbeit an dramatischen Werken vorläufig aufzugeben und sich stattdessen der Geschichte zuzuwenden. Zwischen 1787 und 1796 entstehen historische Schriften wie die vielbeachtete *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung* sowie ästhetisch-philosophische Abhandlungen, darunter *Über Anmuth und Würde*. Schiller bekundet sein Vorhaben, der erste, d.h. führende Historiker in deutscher Sprache zu werden und nimmt einen Lehrstuhl an der Universität Jena an. Wirtschaftliche Gesichtspunkte leiten ihn auch hierbei, genauso bei seinem zum Lebensplan angewachsenen Entschluss zu heiraten. Schiller

spricht in einem Brief von seinem „Heurathsproject“ (85) und ist bei der Verwirklichung in erster Linie auf Sicherheit aus, nicht auf Liebe: „Bei einer ewigen Verbindung, die ich eingehen soll, darf Leidenschaft nicht sein“ (91). Damm gebraucht diese Zitate als Belege für ihre aufschlussreiche Erörterung von Schillers Frauenbild und seinem Verhältnis zum weiblichen Geschlecht. Als Ideal erscheine ihm Wielands Frau, die, so Schiller, „häßlich wie die Nacht [sei], aber brav wie Gold“ (91) und überdies viel Wirtschaftlichkeit besäße. Idealismus und Erfahrungswirklichkeit scheinen darin zu kollidieren. Schiller muss dies selbst empfunden haben, vornehmlich jedoch mit Blick auf seine Zeitgenossen. Er schreibt: „Ich kann den Menschen und den Dingen den tiefen Abstand nicht verzeyhen, in welchem sie zu dem himmlischen Ideal meiner Liebe stehen“ (125). Damms Einsicht, dass die existentiellen materiellen Nöte und Aussichten Schillers Schreiben ebenso stark prägten wie das intellektuelle Klima, macht es plausibel, Leben und Werk vor allem über die finanziellen Erwägungen zu verbinden und auf diese Weise eine thematische Konstante zu etablieren. Hier überzeugen Damms Ausführungen durch die fundierte Recherche und Dokumentation. Die schwierige und zögerliche, sich über Jahre erstreckende Annäherung zwischen Goethe und Schiller, die der Jüngere von beiden eifriger vorantreibt als der bereits etablierte und umworbene Dichter, interpretiert sie zunächst wiederum mit Hilfe persönlicher Einfühlung: „Ich spüre, wie bereit Schiller wäre, sich Goethe augenblicklich zuzuwenden, ihn zu lieben, wenn er nur das kleinste Zeichen von ihm erhielte“ (108). Erst die Begegnung der beiden am 20. Juli 1794, die im zweiten Anlauf, neuerdings von Schiller behutsam durch Briefe vorbereitet, die Freundschaft einleitet, und die darauf gründende Zusammenarbeit schildert sie zurückgenommen, dafür informativ und konzis. Das von Theodore Ziolkowski in einer Studie so bezeichnete Wunderjahr in Jena, während dessen der junge Fichte, Hölderlin, Wilhelm von Humboldt, Schiller und Goethe in Thüringen miteinander verkehrten, die Xenien, mit denen Goethe und Schiller ihre schreibenden Zeitgenossen bedachten, die Entstehung des *Wilhelm Meister* sowie das langsame Sterben von Schillers Vater sind Gegenstand des sechsten Kapitels. Hier bewährt sich die Vorgehensweise, Selbstzeugnisse sprechen zu lassen, da sie die Motivation des polemisch-publizistischen Unternehmens der Xenien erhellen. Gleiches gilt für die Abschnitte über die Arbeit am *Wallenstein* und über Schillers Verhältnis zur Generation der Romantiker um die Brüder Schlegel, die sich in Jena etablierten, Goethe verehrten, aber Schiller in ihren Polemiken verspotteten. Eine weitere Wegmarke setzt

Schillers Umzug nach Weimar Ende 1799, mit welchem Damm ihr achttes Kapitel beginnt. Initiiert durch die Einladung des Herzogs Carl August und befördert durch Goethes Bemühungen um eine Annäherung beider Familien, zwischen denen bis dahin eine auf Schillers Missbilligung von Goethes nichtehelicher Lebensgemeinschaft mit Christiane Vulpius zurückzuführende Distanz herrschte. Schillers letzte Lebensjahre sind bestimmt von Arbeit im Wissen um den eigenen gesundheitlichen Verfall. In diese Jahre fallen die rasch aufeinander verfassten Tragödien *Maria Stuart*, *Die Braut von Messina* und *Wilhelm Tell*, die er gewissermaßen der Krankheit abtrotzt, sowie der Fragment gebliebene *Demetrius*. Damm konzentriert sich auf den Höhenkamm der kanonisierten Dramen, Schillers weniger bekannte Projekte, seine Studien zu Kriminalerzählungen etwa, mit denen er sich zur gleichen Zeit befasst, finden keine Erwähnung. In der Schilderung dieser produktiven Phase kommt sie nicht ohne Verklärung eines genialischen Schaffensrausches aus: „Husten, Atemnot. Aufstehen, zum Schreibtisch Gehen, Durchstreichen, Ändern; ein neuer Satz, Umherwandern, erschöpftes Ausstrecken auf der Bettstatt. Auch während der Krankheit kein Stillstand, das Stück hört nicht auf, durch seinen Kopf zu wandern“ (435). Die Buchausgaben erzielen hohe Auflagen; Schiller übersiedelt endgültig nach Weimar und verschuldet sich, um das heute als Schiller-Haus bekannte Gebäude an der Esplanade samt Grundstück erwerben zu können, ein letztes Mal, bis über seinen Tod am 9. Mai 1805 hinaus, wie Damm unterstreicht.

Damm möchte den Autor Schiller zum Erzähler des eigenen Lebens, Denkens und Handelns machen. Die Subjektivität und Unzuverlässigkeit jeder autobiographischen Äußerung, die, ob gewollt oder ungewollt, stets auch inszenierte Elemente aufweist, kommt indessen nicht zur Sprache. Umso wünschenswerter wäre zumindest ein exakter Nachweis der Fundstellen gewesen, doch hier geht die philologische Akkuratess verloren. Im Anhang findet sich neben einer Zeittafel lediglich eine Übersicht der Quellen und der konsultierten Forschungsliteratur. Für den wissenschaftlichen Gebrauch bedeutet dieser Mangel zweifellos eine erhebliche Einschränkung. Zu konzedieren ist, dass Damms Buch hierfür nicht konzipiert wurde und sich entsprechend nicht an ein Fachpublikum, sondern an interessierte Leser richtet, doch muss sich Damms für das Schiller-Jahr 2005 marktgerecht fertig gewordenen Opus zumindest mit anderen populärwissenschaftlichen Publikationen messen lassen. Insbesondere Rüdiger Safranskis Schiller-Biographie ist hier zu nennen. Wo Damm nur die Genese der Werke chronologisch nachzeichnet, ohne

Deutungen vorzunehmen oder aus der Biographie herzuleiten, erschließt Safranski die kulturellen Strömungen und wissenschaftlichen Diskurse der Epoche, vernetzt sie mit Schillers Denken und der Entwicklung seiner Ästhetik und geht auch auf weniger bekannte Facetten seines Werkes ein. Diese Fundiertheit lässt Damm vermissen.

*Johannes Gutenberg-Universität Mainz
Andreas Martin Widmann*

DIETMAR DATH. *Die salzweißen Augen. Vierzehn Briefe über Drastik und Deutlichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. 216 S. € 19,80

Mit sieben Romanen, drei Sachbüchern und drei Erzählungsbänden gehört der 1970 geborene ehemalige Herausgeber der traditionsreichen Zeitschrift für Popkultur „Spex“ Dietmar Dath zu den derzeit produktivsten deutschen Popliteraten. Neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit übersetzt der jetzige FAZ-Redakteur regelmäßig Artikel, Abhandlungen und theoretische Werke, deren Inhalte Experimentelles und Phantastisches, Spekulation und gesellschaftliche Wirklichkeit umspannen, und auch deutliche Spuren in seinen literarischen Werken hinterlassen.

Dietmar Daths Protagonist David, vielleicht auch das Alter Ego des Autors, ist Verfasser dieser Sammlung von *Vierzehn Briefe über Drastik und Deutlichkeit*, und hält dabei Rückschau auf die dreißig Jahre seines Lebens. Jedoch ist seiner Meinung nach „zurückzuschauen nicht immer die beste Idee: Da ließ der Herr Schwefel und Feuer regnen vom Himmel herab auf Sodom und Gomorrha und vernichtete die Städte und die ganze Gegend und alle Einwohner der Städte und was auf dem Lande gewachsen war. Und Lots Frau sah hinter sich und ward zur Salzsäule“ (9). Gleich zu Beginn des ersten Briefes gewinnt der Leser den Eindruck, dass David sich der Auseinandersetzung mit seiner Vergangenheit nicht ganz freiwillig stellt, sondern von einer noch nicht benennbaren Macht gezwungen wird. Seine Haltung scheint ambivalent zu sein: Einerseits sucht er die Konfrontation, andererseits schreckt er vor ihr zurück. Es ist ihm aber geradezu von hoher Dringlichkeit, sich mit der Historie auseinander zu setzen.

Alle vierzehn Briefe, adressiert an Sonja, eine alte Schulfreundin aus der badischen Provinz, versuchen seine jahrelange Liebe und Faszination zur Drastik zu erklären. Dazu benutzt der Verfasser

Adornos Begriff der Kulturindustrie. Drastik, so schreibt er, sei eine Subkultur, die „im Bereich des letzten Drecks dieser Industrie untersucht wird. Es ist eine Kultur des schlechten Geschmacks, unpopulär, dennoch massenwirksam“ (15). Er sieht die Ästhetik des Drastischen in Zombiefilmen von Lucio Fulci, analysiert den Gewalteffekt in dem Serienmörder-Roman *American Psycho* (1991) von Bret Easton Ellis, dem amerikanischen Verfasser von Popliteratur schlechthin, und zitiert Marquis de Sade, während er sich mit der Authentizität des Drastischen in der Heavy-Metal-Szene der 80er Jahre und deren Comeback in den späten 90ern beschäftigt. Und immer hat David eine perfekte Definition seiner Theorien parat. Er entdeckt die Drastik letztendlich in dem „ästhetische[n] Rest der Aufklärung nach ihrer politischen Niederlage“ und ist der Meinung, dass „auch die Aufklärung in der Pornographie überwintert als etwas Harsches, das Vermittlung und Illusion durch Zuspitzung auflöst und zerstört“ (162). Eine gewagte und bedenkenswerte Theorie, ist sie aber die richtige? Die Briefe verteidigen seine Ausführungen nicht, sondern wollen vielmehr aufklären. Wen sollen sie nun aufklären: Sonja, die Adressatin, oder den Leser?

Zunächst dienen Davids theoretische Abhandlungen nur als Rahmen. Inmitten der ganzen Drastik und deren immanenter Deutlichkeit findet der Leser eine unglückliche und doch anrührende Liebesgeschichte zwischen Sender und Empfänger der Briefe. Zumal Sonja das glatte Gegenteil von David ist: Ein braves Mädchen aus gutbürgerlichem Hause, die ganz und gar nicht zu Davids schockkulturellem Milieu passt. Jedoch kommt der Erzähler nicht von ihr los. Alle pubertären Versuche, mit Sonja in Kontakt zu treten – im Schwimmbad am Beckenrand oder im Schullandheim auf dem Zimmer – enden für David in Ablehnung. Und als Rache, um seinen gekränkten Stolz nicht zu zeigen, zerstört er Sonjas Ruf an der Schule.

In einem melancholischen Ton arbeitet der Verfasser seine Erlebnisse Brief für Brief auf. Erst am Schluss erfährt der Leser, weswegen David so reuevoll und aus einer unterwürfigen Position an Sonja schreibt. Sie musste ein drastisches Erlebnis verarbeiten – ein Autounfall in ihrer Kindheit entstellte ihren Körper durch Narben. Deshalb ihre einst eindringliche Ablehnung gegenüber David. Dies alles erfuhr David nun vor kurzer Zeit und begreift erst jetzt rückblickend:

Plötzlich nahm ich wahr, was längst alle wussten: Du warst ein Mädchen, das die eigene Körperlichkeit mehr als andere unter Verschluss hielt und versteckte. Die

Blicke hinter der Brille, die Haut unter möglichst viel und möglichst lockerer, luftiger Kleidung: Wenn man dich mit Johanna, Silke und Christine im Schwimmbad sah, dann meistens angezogen. (146)

Dietmar Dath versteht es, seine kulturtheoretische Vorstellung von Drastik mit einer ganz persönlichen Ebene der Drastik in seinem Briefroman zu verbinden. Dennoch wird der Leser zeitweise mit exzessiv abschweifenden Abhandlungen über Kulturtheorie konfrontiert, so dass es schwer fällt, der unterschwellig bittersüßen Liebesgeschichte zu folgen. Dies legt die Vermutung nahe, dass der Leser absichtlich verwirrt werden soll. Erst am Ende kommen die zwei Diskurse der Drastik wieder zusammen: Daths kulturtheoretische Argumentation steht wieder in Einklang mit seiner persönlichen Historie.

Zum Schluss noch ein Blick auf das Bild, das den Einband des Buches zielt. Nicht ohne Grund handelt es sich um die Hauptdarstellerin Sarah Keller in Lucio Fulcis Film *L'Aldilà* (1980): Die Figur Emily, eine Blinde mit Blindenhund allein auf einer Autobahnbrücke umringt von Meer, deren Augen so weiß sind wie die Augen von Lots Frau, als diese sich umgedreht hat und zur Salzsäure erstarrt ist, ohne Iris, ohne Pupille. Diese Figur steht für Sonja und alle Menschen, die sich in Unkenntnis befinden und aufgeklärt werden müssen. Ob sie unschuldig oder dem Wahn verfallen sind, bleibt der Entscheidung des Leser überlassen.

University of Cincinnati
Alexandra Hagen

DOROTHEA DORNHOF. *Orte des Wissens im Verborgenen: Kulturhistorische Studien zu Herrschaftsbereichen des Dämonischen*. Königstein im Taunus: Ulrike Helmer Verlag, 2005. 477 S. € 39,95

Eine „gegenwärtige Konjunktur des Dämonischen in den Medien, in der Literatur und im Feuilleton“ (13) ist nicht von der Hand zu weisen wie Dorothea Dornhofs in der Einleitung ihrer umfang- und kenntnisreichen Studie festgestellt. *The Exorcism of Emily Rose*, *Exorcist: Dominion, Revelations, The Passion of the Christ*, *Constantine*, *The Prophecy/God's Army* oder *Frailty* sind nur einige wenige Titel von Filmen

und Fernsehserien, die in jüngster Vergangenheit dazu beigetragen haben, eine Renaissance des Dämons als wesentlichem Handlungsträger einzuläuten. Diese Konjunktur ist auch der Ansatzpunkt, von welchem aus die promovierte Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Ursprünge, Entwicklungslinien und Fallbeispiele dämonischer Bezüge in der abendländischen Kulturgeschichte freizulegen beabsichtigt. Sie gesellt sich damit zu einer bemerkenswerten, stetig anwachsenden Reihe von Werken, die sich von unterschiedlichen Blickwinkeln her den abseitigen Elementen der westlichen Kulturgeschichte widmen. Namen wie Julia Kristeva, Georges Bataille, Rudolf Otto, Adolf Holl, Paul Virilio, Wolfgang Sofsky oder Rüdiger Safranski kommen in den Sinn, wobei sich Dornhofs Studie durch ihren breiter gefächerten Ansatz wesentlich von den stärker auf Einzelaspekte konzentrierten Arbeiten dieser Autoren unterscheidet. In Dornhofs Buch wird ein weiter Bogen gespannt von frühen Manifestationen des Dämons in vor-religiösen Kulte über dämonische Darstellungen im Christentum bis zu Manifestationen des Phänomens in den komplexen gesellschaftspolitischen Verästelungen und Irrwegen des 20. Jahrhunderts.

Der Dämoniebegriff, mit dem dabei argumentiert wird, ist der komplexen Ausgangssituation entsprechend äußerst vielgliedrig und es ist der Autorin hoch anzurechnen, dass sie nicht der Versuchung anheim fällt, den Begriff zu vereinfachen, sondern vielmehr immer wieder auf jene im Konzept des Dämonischen inhärente Polyvalenz als „das Unbestimmbare, sich stets Entziehende“ (295) rekurriert und nicht vergisst, auf Paradoxien in den jeweils gültigen historischen Diskurs- und Auslegungssystemen (Klerus, Adel, Legislative, Politik, Gesellschaft etc.) hinzuweisen. Die im abendländischen Denken angelegte „Denkstruktur der Dämonisierung »Anderer« zur Konsolidierung der eigenen Identität“ (53) ist, wie Dornhof herauszuarbeiten vermag, über Jahrhunderte hinweg eine der wesentlichen Antriebskräfte einer fortschreitenden Zivilisation gewesen. Dämonisch ist dabei, was sich abhebt von der jeweils gültigen Matrix, wobei es von Bedeutung ist, das Dämonische nicht allein „auf seine christliche Negativierung des Sündhaften und Verworfenen hin“ (16) zu lesen, die letzten Endes in extremer Auslegung und durch pure Desensibilisierung so vielen Massenvernichtungen der westlichen Kulturgeschichte den Weg geebnet hat, sondern vielmehr sich der dichotomen Schemata von Aberglauben und Logik, Stigmatisierung und Humanität, Spekulation und Empirie bewusst zu sein (vgl. 259), in deren (nicht zuletzt auch sprachlichen) Zwischenräumen dämonische Phänomene gefunden werden können.

Dorothea Dornhof beruft sich dabei auf eine Vielzahl historischer Dokumente und lässt theologische, medizinisch-biologisch-anthropologische, psychologische oder philosophische Aspekte ebenso wenig außer Acht wie eine feministisch geprägte Kultur- und Literaturwissenschaft oder juristische und soziologische Bezüge. In drei breit angelegten, chronologisch angeordneten Abschnitten, die sich hauptsächlich auf diachrone Elemente stützen, synchrone Aspekte allerdings nicht vernachlässigen, findet Dornhof dämonische (Spuren)elemente in abstrakten, historisch-theologischen Kontexten, naturwissenschaftlichen Abspaltungen und Umdeutungen vormals theologischer Zusammenhänge (mit ausführlichen Überlegungen zu Rassentheorie, Medizin, Massenpsychologie, Psychosexualität und okkulten Grenzwissenschaften) und historisch-anthropologisch aufgerollten Fällen „monströs-dämonischer“ Kriminalität im anbrechenden 20. Jahrhundert.

Die einzelnen Kapitel sind in sich relativ stark abgeschlossen und laden zur unabhängigen Vertiefung ein. Nichtsdestoweniger lassen sich jedoch im Verlauf der Lektüre verschiedene bedeutende Leitmotive finden, zum einen in der Schilderung der Schicksale der jeweils „Anderen,“ die von den herrschenden und meinungsbildenden Klassen zu willenlosen Objekten ihrer Willkür degradiert wurden und zum anderen in der althergebrachten Vorstellung von dämonischer Weiblichkeit.

Erstere Tendenz verfolgt die Autorin von den Märtyrertoden über die Hexenprozesse des Mittelalters und der frühen Neuzeit bis hinein ins 20. Jahrhundert. Berüchtigte Figuren der deutschen Kriminalgeschichte wie Fritz Haarmann werden dabei nach Dornhofs Lesart beinahe zu willenlosen, quasi-kafkaesken oder büchneresken Puppen an den Fäden kalt kalkulierender und willkürlicher Mächte. Auch anderen Figuren der Geschichte, wie zum Beispiel Elizabeth Bathory oder Gilles de Rais werden – ohne ihre Greuelthaten zu verharmlosen – Facetten zugesprochen, die weniger von ihrem persönlichen Wahnsinn, als vielmehr von den jeweils gängigen Lehrmeinungen von Besessenheit erzählen. Es gehören diese Passagen mit zu den stärksten des Buches, da der Autorin darin faszinierende Einblicke in tatsächliche und projizierte Devianzen in der Gedanken- und Lebenswelt der Triebtäter, ebenso in die gesellschaftspolitischen Systeme gelingen, in deren Bauch solche Existenzen entstehen und gedeihen konnten.

Immer wieder von verschiedenen Perspektiven her betrachtet wird auch das Phänomen der über die Jahrhunderte vorherrschenden

Vorstellung einer ambivalent-dämonischen Weiblichkeit. In deduktiven Prozessen filtert Dornhof anhand der von ihr verwendeten Dokumente den eigentlich dämonischen Zwiespalt heraus: Wenn Weiblichkeit im geschlechtsfeindlichen Christentum „sündige Verführbarkeit“ verkörpern (33) und die Verführung ein primär dämonisches Element sei, müsse die Frau dämonisch sein. Diese – wie sich im Verlauf der Argumentation herausstellt – weite Strecken der abendländischen Kulturgeschichte implizit beherrschende Konstruktion „des Monströsen, die speziell den weiblichen Körper zu einem dämonischen Austragungsort von Gefahren, Bedrohungen und Verschmutzungen“ werden lasse (253), stehe nach Dornhof seit jeher konträr zu den jeweils gültigen Vorstellungen von Sicherheit, Geborgenheit, Anstand und Reinheit. In großer Detailmenge schildert sie, was Vorstellungen von Weiblichkeit von frühchristlicher Diskriminierung und Hexenverfolgungen bis in die jüngste Vergangenheit (und darüber hinaus) beeinflusst hat, wie auch anhand eines Rekurses auf Prostitutionsdebatten um die Jahrhundertwende – die „Prostituierte als dämonische Natur“, als „Relikt archaischen Trieblebens“ (358) – äußerst anschaulich dargelegt wird. Vor allem in diesen Abschnitten, die mit zu den konsequentesten des Buches zählen, macht sich Dornhofs persönlicher Hintergrund in feministischer Literaturwissenschaft bezahlt.

Wie anhand der obigen Ausführungen ersichtlich, handelt es sich bei *Ort des Wissens im Verborgenen* dezidiert um Fachliteratur, um eine höchst anspruchsvolle, sprachlich wissenschaftlich-seriös und stark verdichtete, manchmal allzu umständliche Verknüpfung von Gedankengängen und Teilanalysen, die sich ausdrücklich an ein in den diversen Bereichen der Kulturwissenschaften bewandertes Lesepublikum richtet.

In einigen wenigen Passagen wirkt sich der bereits mehrfach lobend erwähnte Reichtum an historischen Dokumenten allerdings auch negativ auf die Darstellung aus, so verlieren manche der Überlegungen durch die schiere Menge an Verweisen an individueller Kraft und Eindringlichkeit. Dies ist insofern bedauerlich, als manch faszinierender Ansatz – wie zum Beispiel jene Reflexionen über den Stellenwert der Gerichtsphotografie als „dämonisches Kabinett der Monstrositäten“ (277) – nicht jenen Platz eingeräumt bekommt, der ihm zustehen würde. Es wäre außerdem durchaus von Interesse gewesen, zumindest in Ansätzen auch tatsächlich auf die gegenwärtige Konjunktur des Dämonischen in den Medien oder zumindest im Film als Konstitutionsbereich von „Grenzbereichen des Sichtbaren und Unsichtbaren“ (17) einzugehen. In

die vorliegende erste Auflage hat sich außerdem noch manch sprachlicher Lapsus eingeschlichen. Als wesentlich größere Belastung erweist sich allerdings die Abwesenheit eines Registers, welches gerade ob der Fülle an Verweisen und Bezugnahmen (allein Bibliographie und Fußnoten umfassen 35 bzw. 65 Seiten) schmerzlich vermisst wird.

Trotz dieser (kleineren) Einschränkungen besitzt Dorothea Dornhofs ambitionierte Argumentation außerordentliche Schlagkraft, wobei jedoch das beunruhigende Verborgene, „das sich aus mythischen und religiösen Kontexten speist und in den Figurationen zur Dämonisierung führt“ (370), sein Geheimnis behalten, auch nach der anregenden Lektüre ungewiss, ungreifbar bleiben darf. Gerade in dieser Ambivalenz dem Thema gegenüber liegt aber eine große Stärke der zu keinem Zeitpunkt in esoterische Gefilde abdriftenden Studie, die trotz des vornehmlich historisch ausgerichteten Ansatzes gesellschafts-politische Brisanz und Relevanz besitzt, da dem aufmerksamen Leser zwischen den Zeilen einiges bewusst werden kann über verborgene Mechanismen einer in zunehmendem Maße beunruhigenden, un(be)-greifbaren, in Wort und Tat von blindem religiösen Eifer und grober Feindbildzeichnung geprägten Gegenwart.

University of Sydney
Jürgen Schachertl

HORST GRAVENKAMP. „*Um zu sterben muß sich Herr F. eine andere Krankheit anschaffen.*“ *Theodor Fontane als Patient*. Göttingen: Wallstein, 2004. 143pp. € 16

It is obvious that the state of health of a writer will have a profound impact on his or her production: *mens sana in corpore sano*, as it were. Horst Gravenkamp may well be the first scholar to devote an entire book to this aspect of Fontane's life. The book records, by reference to letters and diary entries, Fontane's health in relation to his family life, his career and his writings. *Fontane als Patient* opens with an analysis of Fontane's depression in 1892. This later stage in the writer's life (Fontane died in 1898) is chosen by Gravenkamp to facilitate an accurate assessment of Fontane's "total illness" (Gesamtkrankheit): in addition to periodic mental torment, Fontane was plagued by the fear of catching a fatal cold and dreaded drafty rooms in particular, often needing to decline invitations from those hosts whose homes he

considered poorly heated. In fact it was heart disease which finally caused his demise; the “andere Krankheit” of the title.

Gravenkamp goes to great lengths to establish endogenous depression as the prime mental illness of both Fontane and his daughter Mete. Fontane, like James Joyce half a century later, was aware of the hereditary nature of mental illness and consequently feared for his daughter’s mental health. The development of modern medicine, still in its infancy during Fontane’s lifetime, has a central place in the book. Fontane, though himself a qualified pharmacist, did not follow medical advancements after quitting the pharmaceutical profession in 1849. His medical observations thus tend to reflect the medical knowledge of the Biedermeier era: he confuses the innocuous properties of oxygen with the harmful effects of ozone and sees the liver and gall bladder as “Sitz der Melancholie” (78), for example. Nevertheless, his self-diagnosis proved more accurate than his doctor’s assessment of the same condition. He correctly established that his own depression was endogenous, i.e. his was a totally debilitating depression, not caused by external factors but one which occurred periodically and then disappeared completely, over which he had no control. Gravenkamp notes Fontane’s prescience in recording the counter-productivity of the sanatorium as a place for convalescence and recognized, in good teutonic fashion, “Dienst,” as the best means of avoiding a situation in which we: “brüten tagein tagaus über unserem Unglücks-Ei” (28).

In addition to the father-daughter relationship already mentioned, the book deals with Fontane’s relationship with his own father and attempts to trace a hereditary link between Fontane *père*’s supposed manic-depressive disposition with that of the son’s. Here Gravenkamp’s argument relies largely on conjecture: there is neither enough evidence in the surviving letters, we are informed, nor can the writer’s idealization of his father in *Meine Kinderjahre* serve to present us with a clear picture of the father’s actual mental state. There is therefore, only a suspicion (ein Verdacht) that the father suffered from manic depression.

Fontane als Patient presents a plethora of, at times, demanding medical detail, yet provides only a paragraph on the work of Emil Kraepelin, the great psychiatrist of the age, who, we are informed, was the first physician to recognize the purely mental nature of manic depressive illness. Similarly, the fact that the connection between Fontane’s “Gemütszustand” and his works is explored in a short chapter only, is disappointing, considering that it is probably this connection that attracts the most interest of Fontane scholars.

Although Fontane made a deliberate effort to separate concerns over the state of his personal physical and mental health from his works (“Krankengeschichten sind langweilig,” 122), the book does succeed in revealing some instances in Fontane’s works where the author’s self-confessed hypocondria seeps through. To this end, Gravenkamp is convincing in his textual analysis of *Der Stechlin* (chapter 14), in which Hedwig, a servant, complains about the draftiness of the local art gallery. Gravenkamp comments: “Hedwig, unverwöhnt und schon von Berufs wegen wohl nicht besonders zugempfindlich wird [...] nie eine Kunstausstellung von innen gesehen haben. Hier jedoch fällt eine Nebenfigur buchstäblich aus der Rolle, indem sie mit der Stimme des zugempfindlichen Autors spricht” (124).

In spite of its serious subject matter, Gravenkamp does manage to insert some humor into his work, which makes the book readable and even more interesting. Fontane’s writings on his stay in London, and later in Scotland, for example, are of interest to the English-speaking reader. Gravenkamp contrasts the Anglo-Saxon attitude to meteorological conditions and their supposed effect on one’s health with that of the Germans. Fontane’s habit of wearing a fur coat in the depths of winter was often the cause of much mirth amongst Londoners: “Who’s your tailor, mate?” was once the comment of a cockney tradesman on seeing Fontane, it seems (72).

Fontane als Patient presents us with an interesting, psycho-social portrait of the man and the age and goes a long way in showing how both responded to the vicissitudes of a psycho-somatic condition with which the medical experts of the day had hardly come to grips.

National University of Ireland, Maynooth
John Ward

HARTMANN VON AUE. *Werke*. 2 Bde. Hrsg. Manfred Günter Scholz und Volker Mertens. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2004. 1069 + 1108 S. € 138

Es sind Geschichten voller Rätselhaftigkeit und Magie. Geschichten von Rittern, Zauberern, Wunderbrunnen, magischen Salben, von Liebe und Hass, Schuld und Verderbnis. Geschichten von Sex und Abenteuersucht, Sünde und Erlösung. Was hier klingt wie eine obskure Melange aus Harry Potter und Henry

Miller, ist in der Tat das Werk eines der berühmtesten Autoren deutscher Zunge. Und nicht nur berühmt, sondern auch noch 800 Jahre alt.

Die Rede ist von Hartmann von Aue, dessen *Erec*, *Gregorius*, *Armer Heinrich* und *Iwein* sich alle in der zweibändigen Prachtausgabe des Deutschen Klassiker Verlages finden. Hartmann wird in der Forschung im Gegensatz zu den anderen großen Autoren der Zeit immer als der reine und mustergültige Stilist herausgestellt, klargeschliffen und reibungsfrei. Dabei wird aber übersehen, dass sein Werk voller innerer Brüche und Konflikte ist. Die beiden weltlichen Versromane *Erec* und *Iwein*, die sich in komplementärer Ergänzung (‘Verliegen‘ versus ‘Verrittern’) mit der Welt des Artusrittertums auseinandersetzen, enden zwar in versöhnlicher Harmonie und arbeiten den bei Germanistikstudenten bis zur Übersättigung bekannten ‘doppelten Kursus’ ab, haben aber Ungereimtheiten, die noch heute Rätsel aufgeben. Warum etwa zerrt *Erec* seine Frau Enite mit sich auf seinem Bußweg? Warum quält er sie, die ja nicht wie er gesündigt hat? Oder warum verliert *Iwein* im Wald seinen Verstand und wird zum ausgestoßenen Irren? Lassen sich hier etwa moderne psychologische Bewusstseinskrisen ausmachen? Mittelalterliche Texte entziehen sich oft einer unmittelbar nachvollziehbaren Handlungslogik. Hartmann, obzwar als der vollkommene Stilist gefeiert, bildet hier keine Ausnahme. Seine Texte sind voller enigmatischer Verwerfungen.

Der *Gregorius* ist wohl der bizarrste Text in Hartmanns Werk: die Geschichte eines begabten jungen Mannes, der von einem Geschwisterpaar gezeugt wurde, dann ‘versehentlich’ seine eigene Mutter heiratet, seinen Irrtum entdeckt, fast zwei Jahrzehnte auf einer Felseninsel in Ketten büßt und dann zum Papst ernannt wird. Es ist nicht nur der ‘Karrieresprung’ vom Sünder zum Heiligen, der verblüfft, sondern auch die heikle Thematik. Zwar versichert uns der Erzähler, dass die von *Gregorius* begangenen Sünden schrecklich und widerwärtig seien, dennoch provoziert der Text einen Voyeurismus beim Leser, der gerne wissen will, wie der Inzest denn nun wirklich ‘abließ’. Diese verdächtige Schaulust entfaltet sich auch im *Armen Heinrich*: Der alternde Protagonist schaut durchs Schlüsselloch, um seine begehrte Jungfrau zu beobachten. Trotz des harmonischen Ausgangs – *Heinrich* und die *Jungfer* werden ein Paar – bleibt dem Leser ein störend störrisches Bild im Kopf: das des alten Lüstlings und der Jungfrau.

Der Verdammung der Sünde und die gebetsartige Charakteristik des *Gregorius* und des *Armen Heinrichs* sind sicherlich motivische Hauptansatzpunkte für die traditionelle Germanistik. Warum aber die inzestuöse Verführbarkeit mit einer gewissen Lust am Schauen einhergeht, darauf wissen die Traditionalisten keine Antwort. Eine der merkwürdigsten Stellen im *Gregorius* ist die Annäherung zwischen Mutter und Sohn. Warum passiert die Verwechslung? Können beide anhand ihrer Herkunft nicht erahnen, wen sie vor sich haben? Die Elfenbeintafel, auf der Gregorius' Identität verzeichnet ist, hält der Protagonist versteckt in seinem Zimmer. Sie wird zu einem Existenzzerstörer, gewissermaßen einem Anti-Liebestrunk im Tristan-schen Sinne. Es bedarf eines magischen Liebestranks in Gottfrieds *Tristan*, um eine sündige, unauslöschbare Liebe zu generieren; Hartmanns Tafel führt jedoch zum unauslöschbaren Abbruch jeglicher sinnlichen Liebesmöglichkeiten für Gregorius und seine Mutter.

Die vorliegende Ausgabe zeigt in ihrer Nebeneinanderstellung der vier großen Werke Hartmanns deren Verbindungen wie auch Gegensätze: Die zwei großen Artusromane stehen zwei kürzeren stark religiös geprägten Erzählungen widersprüchlich gegenüber. Und dennoch durchdringen sich die Motive von Weltlichkeit und Spiritualität in allen Texten in feinen Schattierungen.

Niemand wird die vorliegende Hartmann-Ausgabe wegen ihrer Textpräsentation kaufen. Da gibt es wesentlich günstigere und gleichermaßen verlässliche Ausgaben. Der Stellenkommentar ist jedoch ein wissenschaftliches Meisterwerk: In beiden Bänden stehen etwa 1300 Seiten Hartmann-Text 800 Seiten Kommentar gegenüber. Die Bände wurden von renommierten Mediävisten herausgegeben: Manfred Günter Scholz (Tübingen) zeichnet für Band 1 verantwortlich, Volker Mertens (FU Berlin) für Band 2. Die Ausgabe bietet die mittelhochdeutschen Texte im Paralleldruck mit einer neuhochdeutschen Übertragung. Die Übersetzungen wurden von Susanne Held (Band 1) und Volker Mertens (Band 2) geleistet. Sie wollen den Sinn möglichst genau in das heutige Deutsch transferieren und verzichten deshalb auf das Paarreimschema des Originals.

Der Kommentar ist eine überaus reiche Fundgrube, deren Hinweisen und Anregungen man Lust hat, über den Rahmen der beiden Bände hinaus nachzugehen. Er gliedert sich in einen einführenden Aufsatz zu Hartmann (in beiden Bänden abgedruckt), ausführliche Inhaltsangaben, Zusammenfassungen zur Interpretations- und Wirkungsgeschichte, eine kurzen Genreanalyse, ein gründliches Lesartenverzeichnis und einen gigantischen Stellenkommentar.

Die Zahl der Sekundärtexte zu Hartmanns Werken, insbesondere dem *Erec* und dem *Iwein*, ist Legion. Der üppige Stellenkommentar versucht deshalb, die Vielzahl der Forschermeinungen in ein lesbares Substrat zu komprimieren. Zugegeben, die Ausgabe bietet keine waghalsige Neuinterpretation im Kommentarteil. Die beiden Bände bleiben der Forschungstradition stark verpflichtet, wollen das Bestehende zusammenfassen und dem Leser einen Überblick über die Forschungslage geben. Manfred Günter Scholz, der Herausgeber des *Erec*-Bandes, macht jedoch klar, dass er den *Erec* nicht nur mit starren Interpretationsmustern wie etwa dem des ‚doppelten Kursus‘ auslegen will. Er entscheidet sich dafür, die „psychologische Charakterisierungskunst“ (589) Hartmanns herauszustreichen: Er trägt Fragen an den Text heran, die der Haltung eines modernen Lesers entsprechen, ohne unhistorisch zu werden. Da eine rein historisch gestützte Interpretation einfach am mangelhaften Wissen über die Zeit scheitern würde, ist dies genau der richtige Ansatz.

Ein Manko bleibt jedoch: Warum wurde das *Klagebüchlein*, vermutlich Hartmanns erster Text, nicht aufgenommen? Es ist sicher nicht das wichtigste Stück in Hartmanns Werk, wäre aber ein interessantes Präludium zum Minnediskurs in den Haupttexten gewesen. Wenn schon so viel Akribie bei der Herausgabe geleistet wurde, warum wurden dann nicht diese knapp 2000 Verse auch noch abgedruckt? Das lyrische Werk Hartmanns bleibt ebenfalls unerwähnt, obwohl man hier zur Verteidigung des Verlages sagen muss, dass eine Auswahl der Lieder im Band *Lyrik des Frühen und Hohen Mittelalters* derselben Reihe (*Bibliothek des Mittelalters*) abgedruckt werden.

Natürlich darf die vorliegende Ausgabe trotz kleiner Mängel in keiner (Universitäts)bibliothek fehlen. Dafür ist sie einfach zu gut, zu schön und zu verführerisch. So wie Gregorius den Reizen seiner Mutter nicht widerstehen kann, so wird auch so mancher Germanist der bibliophilen und inhaltlichen Schönheit der Bände erliegen - ohne jahrelange Buße auf der Felseninsel, versteht sich.

University of Cincinnati
Wolfgang Lückel

MARIANNE HIRSCH and IRENE KACANDES, eds. *Teaching the Representation of the Holocaust*. New York: The Modern Language Association of America, 2004. 512 pp. \$22 (paperback); \$40 (hardcover)

T*eaching the Representation of the Holocaust* makes for an instructive reading that offers more than what its tripartite title — teaching, representation, and the Holocaust — modestly promises. This ambitious project consists of 35 dialogic essays divided into four categories and written by a diverse group of scholars working in the Humanities and the Social Sciences, teaching at research universities and liberal arts colleges on both sides of the Atlantic. With their common commitment to intellectual fellowship, film and literary scholars, historians, political scientists, and rhetoricians discuss their distinct approaches to the study of the Holocaust. The expertise and experience presented here are truly plurivocal. This collection thus opens up a vibrant space of interdisciplinary learning with pedagogical alternatives and critical disagreements.

At the center of the anthology lies, as Marianne Hirsch and Irene Kacandes argue, the necessity of historicizing the Holocaust and investigating the mode of its representation: “[A]t the heart is the question of representation itself [...] At the same time, we need to emphasize that any teaching of representation must be grounded in a historical understanding of what we have come to call the Holocaust” (5). Four sections focus on this agenda with different emphases. The first two, titled “Critical Paradigms” and “Genres,” include, among others, the works of Sander Gilman, Doris Bergen, David Bathrick, James Young, Sara Horowitz, and Geoffrey Hartman, and they highlight pivotal and, in some cases, neglected subjects of investigation in Holocaust studies. For example, the (im)possible authenticity of cinematic and photographic representations; the role of women in concentration camps; the long history of European anti-Semitism; and the transmission of trauma across time and space. The last two sections, “Selected Texts” and “Classroom Contexts,” provide teachers and students with succinct, yet informative interpretations of canonical texts and films, such as Paul Celan’s “Todesfuge” (Ulrich Baer), Elie Wiesel’s *Night* (Gary Weissman), Primo Levi’s *Survival in Auschwitz* (Jonathan Druker), Cynthia Ozick’s *The Shawl* (Michael Levine), Claude Lanzmann’s *Shoah* (Leo Spitzer), W.G. Sebald’s *Die Ausgewanderten* (Adam Newton), *Anne Frank: The Diary of A Young Girl* (Pascale Bos),

and Georges Perec's *W or the Memory of Childhood* (Susan Suleiman), and Ruth Klüger's *Still Alive: A Holocaust Girlhood Remembered* (Nancy Miller). With specific guidelines for incorporating this rich material into the course syllabus, the essays challenge instructors to respond to students responsibly and sensitively, and to explore non-academic resources like Holocaust museums and the presence of nearby Jewish communities. Readers will appreciate the generous list of valuable primary and secondary literature accompanying each contribution.

According to Adrian Del Caro, Janet Ward, and Peter Uwe Hohendahl, German studies in the United States demands a twofold deterritorialization by which the German professoriate is to be held by German and non-German nationals and the study of German culture extended to non-German departments.¹ Locating sites within German culture and history where innovative multidisciplinary and promising internationality can prosper will be a significant step toward this self-definition, and *Teaching the Representation of the Holocaust* marks Holocaust studies as one such locus. For it demonstrates how multiperspectival studies are necessary to approach what Jean Améry aptly calls "the limits of reason," that is, the incomprehensibility of the Holocaust beyond rationality and logic.² Broadening the horizon beyond one's area of specialization to consult with other scholars, disciplines, and methodologies is not optional, but mandatory. As Alan Rosen explains, this can begin with an examination of the multilingualism of the European Jewry in concentration camps and then continue with exploring the role and limits of translation in Holocaust literatures and the misplaced primacy of the English language in Holocaust discourses today. Marcia Horn describes her coordination of an annual course in a small liberal arts college taught by ten faculty members from different departments. Her students have the opportunity to wrestle with the difficult material in more than one way and one instructor. Additionally, Renée Hill and Sondra Perl's sincere testimonies of their unique experience at a historically black university and in a public institution are insightful since self-reflective teaching becomes crucial when students are not informed about the Holocaust and have misconceptions of, or even prejudices against, Jews.

It is this comparative teaching of the representation of the Holocaust where Hirsch and Kacandes encounter disagreements among fellow contributors. Though the former argue for the Holocaust being "a [singular] limit case, a prime site for testing aesthetic and ethical theories about mediation and representability" that is not to be relativized by comparison, Eric Weitz and Michael Rothberg propose

that other examples of mass killings, such as the Herero massacre of 1904 in *Deutsch Südwest-Afrika* and the Armenian genocide, be investigated in a course on the Holocaust so that students begin to comprehend the colossal scope of epistemic violence from a more global perspective (3). In light of the temporal coincidence of the post-colonial with the post-Holocaust, a comparative approach to the study of twentieth-century genocides indeed seems critical. In this context, the class may explore Hannah Arendt's compelling observation in *The Origins of Totalitarianism* that there is an epistemological linearity between European imperialism and German fascism.³ It may also interrogate the privileged status of the Holocaust in Western Europe and the United States—a thought-provoking question that Edward Said raises in his last preface to *Orientalism*.⁴

Though *Teaching the Representation of the Holocaust* covers a broad range of topics in Holocaust studies and pedagogical perspectives, it is necessarily incomplete. The editors themselves regret the absence of philosophers, musicologists, and art historians from the roundtable. In fact, it does not address some of the central topics that have influenced the course of Holocaust studies in the recent past, such as the controversial discussion of the Allies' air raids in Hamburg and Dresden, the possibility of a perpetrator's trauma, the complex representation of Hitler in various genres, and the impact of the Holocaust on the building of the European Union.⁵ Yet this incompleteness does not diminish the value of this important resource for scholars and teachers of the Holocaust; it reflects the inevitable incompleteness of explanations and clarifications that Holocaust studies has faced so far. With this anthology, then, the task of teaching has become more challenging and adventurous than methodical and routine.

Harvard University
David Kim

Notes

¹ Adrian Del Caro and Janet Ward, eds. *German Studies in the Post-Holocaust Age: The Politics of Memory, Identity, and Ethnicity*. Boulder: UP of Colorado, 2000. viii-ix; Peter Uwe Hohendahl, ed. *German Studies in the United States: A Historical Handbook*. New York: The Modern Language Association of America, 2003. 3.

-
- ² Jean Améry. *At the Mind's Limits: Contemplations by a Survivor on Auschwitz and Its Realities*. Trans. Sidney Rosenfeld and Stella P. Rosenfeld. Bloomington: Indiana UP, 1980. xi.
- ³ Hannah Arendt. *The Origins of Totalitarianism*. New York: Schocken Books, 2004.
- ⁴ Edward W. Said. Preface to the Twenty-Fifth Anniversary Edition. *Orientalism*. New York: Random House, 1978. xxii.
- ⁵ See for more information the articles published in: *New German Critique* 90 (Fall 2003). Special issue on *Taboo, Trauma, Holocaust*.
-

HANS KEILSON. *Werke in zwei Bänden*. Hrsg. Heinrich Detering and Gerhard Kurz. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2005. 1098 S. € 64,90

With S. Fischer's beautifully presented two-volume edition, the German Jewish writer and psychoanalyst Hans Keilson (b. 1909) finally gains full acknowledgement as an important German-speaking author in exile. The edition includes not only Keilson's magnum opus, *Der Tod des Widersachers*, (voted one of the ten most important books of 1962 by Time Magazine) and his essayistic work (for which Keilson received the Heinrich Merck Prize in 2005), but also Keilson's debut novel *Das Leben geht weiter* (his only other novel) as well as his little-known short stories and poems, thus honoring an oeuvre that has grown over seventy years and testifies to the German Jewish experience of the 20th century.

His collaboration with S. Fischer began in 1933, when *Das Leben geht weiter* was published; it was the last Jewish debut before the Nazis enforced the ban on the publication of Jewish writings. Keilson disguised his autobiographical novel as the coming-of-age story of the small-town youth Albrecht Seldersen. Son of a shop owner and versed in literature and music, Albrecht painfully experiences the discrepancy between his own intellectual curiosity and the economic reality that drives his family into bankruptcy. While Albrecht first attempts to solve this conflict by retreating to the fictional world of Thomas Mann's *Tonio Kröger*, he later moves to the metropolis Berlin, where economic difficulties force him to abandon his romantic notion of the intellectual's lofty life and instead seek action, develop political awareness, and reconcile with his father. Similar to Albrecht's development, Keilson's style moves from the language of adolescent *Sehnsucht* to the voice of New Objectivity.

Keilson's novel speaks as much to the generational conflict experienced after World War I as to the economic decline, existential

angst, and political turmoil of the Weimar Republic. The most striking feature of this literary depiction of the period is the absence of its most momentous characteristics: the rise of National Socialism and the concomitant intensification of anti-Semitism. In the preface to the 1984 edition of *Das Leben geht weiter*, Keilson concedes that his novel is a self-portrait that nonetheless lacks a significant Jewish component. This is particularly surprising since it was Keilson's own Jewishness that forced him into exile in the Netherlands, where he remains to this day. Arguably, Keilson provides the missing second part of his self-analysis in his novel, *Tod des Widersachers*. Published in 1959, a first draft of the novel existed already in 1942 when Keilson was at pains to hide it from the German occupying forces. Thematized already in the poem "Bildnis eines Feindes" of 1937, Keilson's investigation into the psychological interdependence between perpetrator and victim is developed at length in the novel. Keilson describes in great detail and with a precise psychological focus the processes of projection and identification on the part of his Jewish protagonist, who is able to constitute a sense of self solely in relation to his enemy B. (that is, Hitler). Central to the novel is the parable of the elks that Wilhelm II had imported from Russia. In spite of all the Prussian care and precaution they die because their survival depends on the threat of Russia's native wolves. Collapsing the difference between friend and foe, the persecutors and the persecuted, Keilson was among the first intellectuals to disregard the taboo that shrouded all questions concerning the moral integrity of the victims. Predictably, his novel was roundly criticized and dismissed in Germany before eventually falling into oblivion.

During the time Keilson was working on his second novel, he published the long prose narrative *Komödie in Moll* (1947), in which Nico, a Jew in hiding, dies of influenza. This puts his hosts, Marie and Wim, into a difficult situation. They must dispose of Nico's body without being discovered. Keilson underlines the absurdity of this task. At the same time, however, he describes the fear and pity the couple experiences, as well as their disappointment with their protégé, who, as they see it, refused to survive. In these passages Keilson's language relies on the power of directness to such a degree that the initial absurdity is transformed into a forceful testimony to humanitarianism. It should also be noted that Keilson paints an exquisite and moving portrait of Marie — the only female character in his entire oeuvre to whom he pays that kind of attention.

In *Der Tod des Widersachers* Keilson slowly moves away from strictly narrative forms. Instead, he begins to cultivate the more

reflective form of the essay, a form with which he had experimented already in his student years. The essay is the only medium in which Keilson-the-author and Keilson-the-psychoanalyst are not potentially at cross-purposes and therefore need not negotiate any unsatisfactory compromises. The thirty-six essayistic texts included in the present edition address a wide range of issues, from Judaism and discipline to Freud and art; from sports to the desecration of Jewish cemeteries; from the destruction of German cities by fire bombings to analyses of anti-Semitism and hatred. In spite of this topical variety, there are two intertwined threads that link all of these essays: namely, Keilson's insistent interrogation of Jewish identity and his urgent concern with the limits of language in the face of psychological breakdown and trauma.

Keilson completed his medical training in Berlin in 1934 and worked as a doctor for the Dutch resistance; after the war, he co-founded the organization *Le Ezrat HaJeled* to help more than two thousand Dutch orphans who survived the persecution and returned from hiding places or concentration camps. Keilson listened to their stories and especially to their silences, as the important essay "Wohin die Sprache nicht reicht" (1984) shows. He worked for this organization until 1970 and received his doctorate in 1979, at the age of seventy, for his study on the *Sequentielle Traumatisierung bei Kindern*. It was this work that finally allowed Keilson to recite the mourner's *Kaddish* (cf. vol. 1, 585). This scientific text, canonical in the field of child psychiatry, is not included in the present edition. However, Keilson's essays "Die fragmentierte Psychotherapie eines aus Bergen-Belsen zurückgekehrten Jungen," "Jüdische Kriegswaisen und ihre Kinder" (both 1995), and "Gedanken zur Traumaforschung" (1996) offer a valuable introduction to his work as a psychoanalyst. Other essays, notably "Tiefenpsychologie und Hermeneutik" (1990) and "Überwindung des Nationalsozialismus. Literarische und psychoanalytische Annäherungen" (1997) attest to Keilson's conviction that literature and psychoanalysis complement one another in the attempt to interpret the genocide of the Jewish people.

While Keilson's narrative style faded in favor of his essayistic work, his interest in poetry never remained consistent. Although he worked in this genre throughout his life, his poetry remains largely unknown and ignored. The editors of the present edition showed remarkable circumspection and judiciousness when they decided to include all of Keilson's lyric production. Many of his poems resonate with the themes of his essays. More subjective and private, they constitute above all Keilson's most personal attempt to work through the horrors of Nazism and anti-Semitism. A preoccupation with life

after survival marks Keilson's poems, and the single most important aspect of the struggle to continue living might be the memory of those who did not survive. In one of the more unsettling poems, "Sterne," Keilson visits his parents, both murdered in Birkenau, while telling the history of anti-Semitism.

Most of Keilson's work has been available at least since the 1980s, when his novels and stories were published in new editions and the poetry collection *Sprachwurzellen* (1984) appeared. However, to have his entire literary oeuvre gathered in a beautiful and reliable edition might constitute a first step towards an increased awareness of Keilson, the German Jew, writer in exile, and — perhaps most importantly — public intellectual. The afterword by the editors effectively position Keilson in the arena of postwar literature. Considering the vast number of references to other authors, philosophers, and psychologists in Keilson's essayistic work, the reader would have benefited from an index of names.

Cornell University
Melanie Steiner

Helmut Koopmann. *Thomas Mann – Heinrich Mann: Die ungleichen Brüder*. München: C.H. Beck, 2005. 532 S. € 29,90

In his latest work, Helmut Koopmann, a well-known Thomas Mann scholar, attempts to expose the intricate relationship between Thomas Mann and his brother Heinrich as revealed through their collective oeuvres. It is not, however, Koopmann's intention to present the reader with two parallel biographies, since there are several excellent ones already available on the market. Instead of placing the lives of these authors at the focal point as these other biographic profiles have previously done, Koopmann situates his attention directly on the works of these famous siblings. Why is he really curious to analyze the works of the Mann brothers and not their lives? "Aber würde uns das Leben der Brüder interessieren, wenn es nicht das Werk gäbe?" (14). Although this answer seems to be too simplistic, it does resonate with honest reflection. It can be argued that Thomas and Heinrich Mann's lives are defined by their artistic productions and Koopmann's examination of these works together helps to reveal the nature of the relationship the

brothers had, but also brings to light more discussion about the works themselves.

The relationship between these two literary masters, whom Koopmann wishes to portray, is actually best summed up by the photographic portraits included in the book, especially the “Doppelporträt” found on the cover. Here, Heinrich Mann is standing in front of Thomas, looking down at his brother who is sitting, “aber Thomas Mann sieht an seinem Bruder vorbei nicht etwa zu ihm auf; sein Blick geht geradezu ins Leere, und fast ist es so, als ob er der Ältere sei, nicht Heinrich” (7). Examining the picture myself, it appears to me that although Heinrich is standing above Thomas and at first glance looking down upon his younger brother, Heinrich is trying to look Thomas in the eye as if in conversation. Thomas Mann on the other hand gazes at the camera with an aura of superiority, trying to be the centerpiece of the portrait. This picture sets the tone for the entirety of the book, as Koopmann depicts Thomas Mann as ultimately failing to genuinely “listen” and understand his brother Heinrich with only the desire to not only look past the elder brother but to outdo him. This inability for the brothers Mann to be on the same page followed their literary and personal lives from the Hanseatic City of Lübeck, to Palestrina, Italy and then to exile in France and the United States.

Koopmann does not have to go to great lengths to show that there is not a normal “Brüderlichkeit” between them; rather he offers examples from the novellas, essays, letters, and journals to show that it is an “erbitterte Konkurrenz.” This rivalry begins to take form early in the literary career of Thomas Mann as he sent some of his poems to Heinrich who subsequently dismisses them and seemingly refuses to take Thomas seriously at the time. Although Thomas did not directly receive Heinrich’s critique, Koopmann speculates that it reached him and affected him greatly because Heinrich was literature for Thomas and he began early on to sketch his “Anti-Heinrich” figure or vision in his notebooks and thus the literary rivalry had begun.

Before the publication of Thomas Mann’s *Buddenbrooks*, Heinrich was already a well-established author, while Thomas was struggling. Just as is suggested by the description of the photograph, Thomas did not want his compositions and status as an author to rest in the shadows of the elder brother, but was jealous of his successes and sought to overtake Heinrich in the literary world. Koopmann demonstrates these features of the younger brother as they are evident in his works such as *Buddenbrooks* which was Thomas’ response to Heinrich’s novel *In einer Familie*. Heinrich would later reply to his brother with a barrage of works

including *Die Jagd nach Liebe*, *Die Göttinnen*, *Professor Unrat*, etc. A pattern was established which only ended with the publication of *Felix Krull* in 1954 and ultimately with the death of Thomas Mann in 1955 even despite Heinrich's passing in 1950. In this text, Koopmann analyzes this game of 'literary tennis' between these brothers through a close reading of their works. With meticulous attention to detail in his study, Koopmann explores their countless writings and reveals how they were received by the other brother and deciphers the messages imbedded in them which most likely offered points of criticism of the other brother. In essence, Koopmann demonstrates that a large amount if not a majority of the works written by the brothers addressed the other in some fashion or another. Their compositions can be seen as a lifelong dialogue with each other.

This conveys the nucleus of Koopmann's thesis: "niemand hat Thomas Manns Schreiben stärker beeinflusst als der Bruder, von niemandem war Heinrich innerlich stärker abhängig als von Thomas" (11). Each work by Heinrich fueled a response from Thomas and vice versa and quite often they included rage or bitterness toward the other. Koopmann's portrayal of Thomas Mann is unrestrained and frequently unfavorable in comparison to Heinrich. Thomas is relentlessly on the offensive against Heinrich from his beginnings as a writer up until the end with *Felix Krull*, and most evidently in the infamous "Vernichtungsbrief" written in 1903 as well as their conflicts concerning the First World War. In such attacks committed by Thomas, Koopmann contends that Thomas used these opportunities as monologues to define his own identity. Just as in the "Doppelporträt" Thomas refuses to look at Heinrich and instead looks past him, while Heinrich gazes upon his brother with the understanding of an older brother trying to get his younger brother to listen to him.

I found this book particularly interesting because it focuses on the works of two brothers and how they communicated with each other through them. Koopmann does a wonderful job of letting the literature speak for itself but occasionally interjects with philosophical questions which some readers may find unnecessary and even irritating while others may enjoy them, depending upon the nature of one's interest in the brothers Mann. I think that one could draw some of the same conclusions by reading the collection of letters in the collection from Hans Wysling and autobiographies of the two brothers, but Koopmann truly does focus on the literature and the depth of this work is extraordinary. It gives a fresh perspective on the works of the brothers Mann and also reveals insights into their biographies as well. Although it

was centered on the literature written by Thomas and Heinrich Mann, I think it would have been nice to have heard the voices of the rest of the Mann family throughout the work as opposed to simply in the epilogue. Heinrich Mann is well represented in this work but it did seem to me that this book tended to focus on Thomas.

It is a fascinating look into the works of Thomas and Heinrich Mann, which has situated not only their writings but also their lives and artistic motivations in an illuminating “Doppelporträt.”

University of Cincinnati
Erick Urbaniak

DIETER KÜHN. *Schillers Schreibtisch in Buchenwald*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2005. 253 S. € 18,90

„Denn dieses ist der Freien einz'ge Pflicht, das Reichthum zu beschirmen, das sie selbst beschirmt. Was drüber ist, ist Merkmal eines Knechts.“ Diese Worte aus Schillers *Wilhelm Tell* wurden von den Nazis nach der Kriegswende von Stalingrad unter dem Titel „Deutsche Entscheidung“ als einleitende Parole eingesetzt, um die Siegeszuversicht im Volk aufrecht zu erhalten. In der Zeit des dritten Reiches wurde Schiller von den Nationalsozialisten für Deutschland regelrecht zurückerobert. Aus dem zunächst „heroischen“ Schriftsteller wurde bald der „soldatische“ und schließlich der „nordische“. Für diese einschlägige Charakterisierung bedurfte es einer genauen Selektion Schillers literarischer Figuren, die mit brutaler Gewalt und völlig aus dem Kontext gerissen zitiert wurden. Tells Patriotismus führte ihn zu „heroischen“ Taten, Wallenstein war ein ausgezeichneter „Soldat“ und Maria Stuart die „nordische“ Kämpferin für ihr Land und Moral. Binnen kurzer Zeit wurden diese Charaktere für den Kampf um Deutschland kriegstauglich gemacht.

Schiller, der große Dichter der Freiheit, wurde ignoriert; sein Patriotismus, sein Sinn für traditionelle Werte waren wichtiger. Der Aspekt der Freiheit wurde von anderen Gruppen aufgenommen, z.B. von Hans und Sophie Scholl, die den gleichen Autor zur gleichen Zeit für ihren Freiheitskampf einsetzten. Später wurde Schiller zum beliebten Zitatspender in der DDR, zahlreiche Dramen führte man wieder und wieder auf. So wurde z.B. Luise (*Kabale und Liebe*) in Dresden durch „[ihr] Selbstbewusstsein [...] zur sozialistischen Gegenwart“ heran-

gezogen; sie führte ihren Kampf vom Bürgertum aus und ihr ‚Auftrag [war] sich eine kämpferisch-aktive Lebenshaltung anzueignen‘ (252). Es wurde sich regelrecht an Schiller bedient, von dem sich jeder ein großes Stück abzuschneiden schien; sein eigentlicher Kampf um die Freiheit, seine Flucht in der Zeit der Weimarer Klassik wurden je nach Belieben und Nutzen großzügig ignoriert.

Wie kam es aber, dass die Nazis so großes Interesse an Schillers Person zeigten? Sie hatten doch Goethe, den großen Staatsmann, den man ebenso auseinandernehmen oder vereinnahmen hätte können. Kühn bietet in seinem Buch einen sehr praktischen Erklärungsansatz (249): 1933 wurde von 88 Schriftstellern ein „Treuegelöbniß“ unterzeichnet, das besagte, den Wiederaufbau des Reiches und die Entschlossenheit die Ehre des Vaterlands zu verteidigen. Außerdem wurde gelobt, in „treuester Gefolgschaft“ zu wirken und schaffen. In diesem Text findet sich der Name Heinrich von Gleichen, von Gleichen-Rußwurm. Dieser Name wiederum führt direkt zu Schiller, dessen Tochter den bayerischen Kammerherren Heinrich Adalbert von Gleichen-Rußwurm heiratete. Alexander, Sohn aus dieser Ehe, war Biograf, der stark zum Konservatismus tendierte und sich sehr für die Heimatkunst einsetzte. Ob nun besagter Heinrich ein weiterer Nachfahre dieses Schiller-Enkels ist, lässt Kühn dahingestellt, er betont allerdings, dass „einer der Nachkommen aus der Familie von Schillers Tochter Emilie politisch weit rechts [stand]“ (248-49). Schiller hatte aber nicht nur Familie unter den Nazis, sondern auch treue Fans wie den promovierten Ex-Germanisten und Herausgeber von *Michael* (ein schmales Büchlein mit dem Untertitel „ein deutsches Schicksal in Tagebüchern“), Joseph Goebbels.

Schillers Schreibtisch in Buchenwald bietet einen Einblick in die Zeit der Weimarer Republik und des zweiten Weltkriegs anhand eines Möbelstücks: „mein wichtigstes Meuble“ wie Schiller betonte. Jedoch wird das Original, der „Schreibtisch, Apfelbaumholz, furniert, Klassizismus“ – so das Etikett im Schillerhaus, weitgehend außer Acht gelassen (7). Kühn befasst sich mit dem Nachbau dieses Meisterstücks. Ausschlaggebend dafür sind seine Nachbauer: In Auftrag gegeben wurde die Anfertigung am 17. Februar 1942 während einer Luftschutz-Besprechung der Nazis, an der vierzehn Vertreter verschiedener Behörden teilnahmen. Ein Punkt auf der Tagesordnung behandelte die Möbel und Gegenstände im Schillerhaus in Weimar. Aus Angst, diese könnten während eines Bombenangriffs zerstört werden, wurde beschlossen, Duplikate anfertigen zu lassen, die zeitweilig anstatt der Originale ausgestellt werden sollten. Das Konzentrationslager

Buchenwald bot sich als Ort der Ausführung an, da es über eine Zimmerei und billige Arbeitskräfte, die flink und verborgen werkten, verfügte.

Dieser präzisen Darstellung des Schillerkults im Nationalsozialismus stellt Kühn Abschnitte aus dem Leben des Schriftstellers gegenüber. Er berichtet von seiner Flucht, der Suche nach einem Schreibtisch und schließlich seiner Arbeit an diesem. Im Telegrammstil beginnt Kühn seine Kapitel und fängt damit gekonnt die Spannung seiner Leser ein. Man fühlt sich als Teil des Geschehens, glaubt einer Live-Show im Radio zu lauschen: „Fußnote, Hochgerückt: ein Vorbehalt. Wenn ich im Folgenden über konspirative Schiller-Rezitationen im Konzentrationslager Buchenwald berichte [...]“ (207). Wie schon in vielen Werken zuvor verleiht Kühn durch seinen außergewöhnlichen Stil seiner ungewöhnlichen Biografie eine persönliche Note. Er verbindet Deutschlands großen Dichter der Freiheit mit Deutschlands großer Zeit der Verfolgung und berichtet stellvertretend für viele weitere unermessliche Grausamkeiten, über die rücksichtslose Vereinnahmung einer Person anhand seines Schreibtischs.

Ich sehe Kühns Werk, seine historisch akkurate Aufarbeitung der Nazi-Verbrechen im Allgemeinen und das Verbrechen an Schiller im Besonderen, als persönlichen Versuch, Schiller das zurückzugeben, wofür er sein Leben lang gekämpft hat: Freiheit. Diese Wiedergewinnung der Freiheit ist wahrscheinlich für das Duplikat des Schreibtischs zu unmöglich. Es hat zwar den Krieg unverletzt überstanden, erlebte danach eine kurze Blütezeit und wurde im deutschen Nationaltheater bei einigen Stücken eingesetzt, musste aber letztendlich dort enden, wo es entstanden war. Auf seiner Reise in die Ettersbergerstraße 110, in einem ehemaligen NS-Gebäude der Luftwaffe, welches später von Offizieren der Sowjetarmee genutzt wurde, findet Kühn das mittlerweile berühmte Duplikat: „enger, schmerzhafter könnten sich historische Perspektivlinien kaum überschneiden!“ (239).

*Universität Wien,
Katja Majewski*

ANDREAS MAIER. *Kirillow*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. 348 S. € 19,80

K*irillow*, der dritte Roman des 1967 im hessischen Bad Nauheim geborenen Andreas Maier, beginnt mit einem „Prolog in der Hölle“ (28), endet mit einem tödlichen Unglück und schildert dazwischen die eher harmlosen und alltäglichen Vorgänge, die sich um eine Frankfurter Gruppe von Deutschen und Russen im Alter von Anfang bis Ende zwanzig abspielen. Das pessimistische Menschenbild, das im Prolog zum Ausdruck kommt, erinnert an den enormen Pessimismus von Maiers literarischem Vorbild Thomas Bernhard. Bereits bei dem viel gelobten Romanerstling *Wäldbestag* (2000) hob die Kritik die deutliche Nähe zum Werk Bernhards hervor, über das Maier auch promoviert hat.

Der Prolog des neuen Romans spielt in einem Mietshaus in Frankfurt-Ginnheim. Dort richtet sich das mißgünstige Gerede der Hausbewohner gegen den ihnen nicht näher bekannten, schweigsamen Mitbewohner Frank Kober, der für sie als Gesprächsthema und Feindbild fungiert. Sprache und Sprechen bzw. Gerede und Gerüchte bilden wie in *Wäldbestag* und Maiers zweitem Roman *Klausen* (2002) ein zentrales Thema. *Kirillow* besteht zum großen Teil aus Dialogen, führt immer wieder die hohlen Floskeln und Phrasen des Alltags vor oder läßt die Figuren allgemeine Aussagen über Sprache machen, wie zum Beispiel: „Allerdings hat Wahrheit mit Sprache überhaupt nichts zu tun“ (37).

Kober, wie er immer genannt wird, ist eine zentrale Figur des Romans. Der siebenundzwanzigjährige Doktorand an der Universität Frankfurt hat seine frühere innere Unruhe, die mit maßlosem Trinken verbunden war, überwunden. Eine alte, schwache Frau namens Gerber zu pflegen hat ihm, wie seine Freundin Anja Nagel bemerkt hat, dabei geholfen. Die ebenfalls 27 Jahre alte Anja, die bereits promoviert hat, und deren fünf Jahre jüngerer Bruder Julian, der in Frankfurt studiert, sorgen ebenfalls für Frau Gerber. Anja und Julian sind die Kinder eines hessischen Landtagsabgeordneten und gehören zusammen mit Kober einem Freundes- und Bekanntenkreis an, zu dem weitere Frankfurter Studenten zählen. Die universitären Fächer der Figuren werden jedoch nie erwähnt.

Zu den Freunden, die sich antibürgerlich und „antispiessig“ gebärden (130), gesellen sich in der erzählten Zeit von Spätsommer bis Herbst ein paar Besucher aus Rußland, nämlich Kobers deutscher

Freund Peter, ein Hochschullehrer im weit entfernten russischen Chabarowsk, dessen russische Ehefrau Julia, deren Schwester Olga und drei weitere russische Freunde. Die meist in Kneipen stattfindenden Gespräche der Deutschen kreisen um Politik und philosophische Fragen. Von den Russen spricht nur Julia gut deutsch, aber an diesen zum Teil abstrakten Themen haben die Gäste sowieso kein Interesse. Eine Konstante der Zusammenkünfte ist der umfangreiche Konsum unterschiedlichster alkoholischer Getränke, von Bier, Martini und Wodka bis zum für Frankfurt typischen Apfelwein.

Unter den zahlreichen Figuren ist der attraktive Julian der Protagonist des Romans. Er gleicht Frank Kober, wie jener vor ein paar Jahren war: Er trinkt übermäßig, quält sich innerlich, ist von Zorn getrieben und fühlt sich bedrängt von Fragen und Zweifeln, ja sogar von Selbstmordgedanken. Julians Stimmung schwankt aber zwischen dieser Nervosität, Euphorie, Extrovertiertheit und Redseligkeit einerseits und einer zurückhaltenden, besonnenen Art andererseits. In seiner anfänglichen enthusiastischen Phase teilt er dem erstbesten Gesprächspartner seine abstrakten, etwas wirren Gedanken mit und neigt zu aggressiven verbalen Angriffen. Am Leben zu leiden erklärt er, der über den gekreuzigten Jesus nachdenkt, zum Maßstab des Menschseins: „Das Entscheidende ist, *es nicht auszuhalten*. Nur dann bist du ein Mensch“ (97).

Zu Kober und Julian, den „Brüdern im Geiste“, kommt eine dritte, ihnen seelenverwandte Figur hinzu, die aber nur in Berichten auftaucht: Andrej Kirillow, ein seltsamer Freund, von dem die russischen Besucher erzählen. Sie übersetzen für Julian Kirillows „Traktat über den Weltzustand“ (139), demzufolge das Individuum als unfreies Element in einem riesigen Kollektiv gefangen ist und sich unweigerlich mit der Masse bewegt. Für die Katastrophe des Menschseins sei keine dunkle Macht hinter dem Weltgeschehen verantwortlich, wie Verschwörungstheorien behaupten, sondern jedes einzelne Individuum selbst sei die Katastrophe. Aus der individuellen Verstrickung in das Ganze gebe es nur einen Ausweg: den Selbstmord.

Kirillow ist in Dostojewskis Roman *Die Dämonen* (1873) ebenfalls ein Philosoph des Absurden, der den Selbstmord propagiert. In *Die Dämonen* berichtet der Erzähler von den Vorgängen um eine Gruppe elitärer Anarchisten, die Mord und Brandstiftung begangen haben, und fügt dabei verschiedene Handlungsstränge aus eigener Beobachtung sowie aus Berichten zu einer komplizierten Struktur zusammen. Auch bei Maier schafft der Erzähler verschiedene Handlungsstränge, indem er Ereignisse wechselnd aus der Sicht der verschiedenen Gruppenmit-

glieder erzählt. Dabei wird in mehreren Fällen ein- und dasselbe Geschehnis aus unterschiedlichen Perspektiven geschildert, die dann für den Leser ein immer deutlicheres Gesamtbild ergeben.

Maier jedoch beschreibt, abgesehen vom blutigen Ende, keine Gewalttaten, sondern die Gespräche, Gedanken, Gefühle und sich wandelnden Freundschafts- und Liebesbeziehungen seiner „sanften Rebellen“. Die Handlung besteht aus lose zusammenhängenden Episoden: Julian und Kober verursachen in Anwesenheit von Politprominenz einen Eklat bei der Geburtstagsfeier von Julians Vater. Später heben bei einem nächtlichen Besäufnis ein paar betrunkene junge Männer Kanaldeckel aus einer Straße heraus und wuchten sie auf Autos. Für diese Sachbeschädigung, der die Polizei nachgeht, zeigt sich Julian fälschlich selbst an, – eine Entsprechung zu Dostojewskis Kirillow, der einen Mord auf sich nimmt, den er nicht begangen hat. Zudem werden Krankenhausbesuche beschrieben, die Mitglieder der Gruppe bei Frau Gerber machen. Die Sorge um Frau Gerber, für die keine Gegenleistung verlangt wird, erscheint als Ausdruck einer Mitmenschlichkeit, die trotz der schwierigen Fragen nach dem richtigen Handeln des Individuums als Grundwert bestehen bleibt.

Diese Episoden, die die Haupthandlung des Romans ausmachen, rufen beim Leser oft nur eine Spannung im Hinblick darauf hervor, ob überhaupt noch etwas Spannendes geschehen wird. Das Ende des Romans ist noch der dramatischste Abschnitt: Die deutsche Gruppe nimmt wieder einmal an dem jährlichen Protest gegen einen Castortransport nach Gorleben in Niedersachsen teil, diesmal zusammen mit den Russen. Bei der Demonstration werden einige von ihnen, die sich in einer Sitzblockade befinden, von Polizisten brutal angegriffen und verletzt. Dieses Erlebnis und eine verhängnisvolle Aktion Julian Nagels brechen plötzlich in die Zeit der folgenlosen Debatten und Trinkgelage hinein.

Maiers Buch weist eine geschlossene und schlüssige Erzählstruktur mit intra- und intertextuellen Verweisen auf und wirft dringliche philosophische Fragen nach den Handlungsmöglichkeiten des Individuums in einer globalisierten Welt auf. Im Humor liegt ebenfalls eine Stärke des Romans, die sich besonders bei der Beschreibung von Julians Ausbrüchen zeigt. Diese Stärken können aber nicht über die vollkommen konventionelle Sprache hinwegtäuschen, die für die Dialoge, nicht aber als Sprache des Erzählers geeignet ist. Da sie nur berichtet, behauptet und mitteilt, ohne daß Figuren und Gegenstände dabei konkret und anschaulich werden, ist sie unbefriedigend. Deshalb bleiben alle Figuren Typen, die vor allem durch irgendeine

hervorstechende Eigenart charakterisiert werden; sie erscheinen nie als vielschichtige Charaktere. Sowohl Außenwelt als auch Innenleben werden durch Maiers Schilderung seltsam reduziert und vereinfacht. Die banalen Episoden aus dem Freundeskreis können, so wie sie geschildert werden, die Romanhandlung nicht tragen. Der Schluß mit der detaillierten Darstellung des Protests gegen den Castortransport bildet den Höhepunkt des Buchs, denn die Technik, aus verschiedenen Figurenperspektiven zu erzählen, erweist sich bei den Verwicklungen der Demonstration als eindrucksvoller als zuvor. Die philosophischen Ansätze, die ausgearbeitete Komposition und die humorvollen Szenen sprechen für den Roman, können aber nicht den Mangel kompensieren, daß eine plastische Sprache und Spannung fehlen.

*Johannes Gutenberg-Universität Mainz
Ulrich Eschborn*

EVA MENASSE. *Vienna*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2005. 428 S. € 19,90

„Das Angenehme an Berlin ist, dass es so wahnsinnig groß ist und viel Platz lässt, auch zum Denken, im Gegensatz zu Wien,“ erklärt Eva Menasse in einem Interview mit dem deutschen Fernsehsender 3sat.¹ Und so hat wieder einmal ein junges, österreichisches Schreibtalent der jungen AutorInnen allgemein wenig wohlwollend gesonnenen österreichischen Verlagslandschaft den Rücken gekehrt, um in deutschen Landen Karriere zu machen. Sprachlich bewegt Menasse sich allerdings nach wie vor auf österreichischem Terrain. Wie andere österreichische AutorInnen vor ihr, liefert sie im Anhang des Romans deshalb auch eine (unvollständige) Vokabelliste, die die wichtigsten österreichischen Wörter ins Hochdeutsche übersetzt und sie dadurch ihres idiolektalen Charmes beraubt.

Eva Menasse, geboren 1970 in Wien, begann als Journalistin beim Nachrichtenmagazin „Profil“ in Wien. Sie wurde Redakteurin der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* und begleitete den Prozess um den Holocaust-Leugner David Irving in London. (Das Buch dazu wurde im Jahr 2000 als *Der Holocaust vor Gericht. Der Prozess um David Irving* im Berliner Siedler Verlag veröffentlicht.) Nach einem Aufenthalt in Prag arbeitete Menasse als Kulturkorrespondentin in Wien. In Kooperation mit Robert und Elisabeth Menasse bzw. Gerhard Haderer erschienen

1997 *Die letzte Märchenprinzessin. Moderne Mythen, reale Märchen* und 1998 *Der Mächtigste Mann*. Seit 2003 lebt die Autorin in Berlin.

Vienna ist Eva Menasses erste literarische Veröffentlichung. Darin porträtiert sie auf amüsant wie kurzweilige Art mehrere Generationen einer jüdischen Familie in Wien. Der Vaterstadt der Autorin kommt dabei, wie sich schon am Titel ablesen lässt, eine besondere Rolle zu: „Es war mir sehr wichtig, die Stadt über ihre Menschen zu porträtieren [...], aus denen sich Wien in meinem Kopf zusammensetzt.“ Es ist das Wien der Vorkriegszeit, in dem die Juden im Kaffeehaus Karten spielen (wie die Großeltern der Erzählerin), das Wien während des Krieges, aus dem die Juden fliehen (wie der Vater, Onkel und die Tante der Erzählerin) oder entfernt und ermordet werden (wie zahlreiche Verwandte der Erzählerin) und schließlich das Wien der Nachkriegszeit, in dem nur eine Handvoll Juden überlebt haben und in das nur wenige Juden zurückgekehrt sind.

Der mit 428 Seiten um eine Spur zu lang geratene Roman handelt in 17 Kapiteln von der Familie der namenlos bleibenden Erzählerin, die sich selbstkritisch als „die Zuschauerin [und] perfekte Erbin der Frieda-Oma, alles nachgezählt und nachgeprüft, aber kein Gramm Inspiration,“ bezeichnet (388).

„Against all odds“ ist das „geheime Thema“ (107) der klassischen Familienanekdoten, auf die sich Menasses autofiktionaler Roman stützt. Entgegen aller Wahrscheinlichkeit überleben die Großeltern der Erzählerin den Zweiten Weltkrieg in Wien. Entgegen aller Wahrscheinlichkeit wird nach dem Krieg der Vater der Erzählerin österreichischer Fußballstar, Lichtdouble für Orson Welles und schließlich erfolgreicher Geschäftsführer eines „Ramschladens“. Als Achtjähriger war er gemeinsam mit seinem älteren Bruder auf einem der Kindertransport-Züge nach England geflohen, um dem Holocaust zu entkommen. Nach neun Jahren kehrte er nach Wien zurück, der deutschen Sprache kaum mehr mächtig und der österreichischen Kultur bzw. seiner Familie entfremdet. Entgegen aller Wahrscheinlichkeit bricht diese Familie schließlich nach einem Familienstreit, in dem eine Seite die jüdische Identität der anderen anzweifelt, auseinander.

Das Erzählen und Weitergeben der Geschichten hält das Familiengefüge bis zum alles auflösenden Eklat zusammen. Als Kind in der „wortgewaltigen Familie“, deren Sprüche und Anekdoten die Erzählerin wiedergibt, hatte sie sich nur eines gewünscht, „eine eigene Meinung“ (388). Jedoch musste dieser Wunsch unerfüllt bleiben, denn in dieser Familie, „wo das Faktische oft ungewiss war, wo alles nur gut

und ganz wurde, wenn man es zu einer Geschichte mit einer Pointe machen konnte" (389), da kann man sich keine eigene Meinung leisten.

Und wirklich scheinen die Nachkommen der Kriegsgeneration vereinnahmt, ja geradezu besessen, vom Leben, den Freuden und vor allem den Leiden der vorhergehenden Generationen zu sein. Als Historiker spezialisiert sich der Bruder der Erzählerin auf den Nationalsozialismus und entlarvt in einer seiner Publikationen den in Österreich vergötterten Skiverbandpräsidenten als ehemaligen Naziverbrecher. Die Figur des Bruders erinnert stark an Robert Menasse, den Halbbruder der Autorin. Als Historiker und Autor bereichert dieser in Essaysammlungen wie *Das Land ohne Eigenschaften* (1992), *Erklär mir, Österreich* (2000) oder zuletzt *Das war Österreich* (2005) die deutschsprachige Literaturszene seit Jahren mit seiner scharfsinnigen Österreichkritik.

In *Vienna* lernt die vom Krieg nicht mehr unmittelbar betroffene Generation, sich über die Familie und die über sie ausgetauschten Erzählungen zu definieren. Erst eine Angehörige der dritten Generation erkennt: „Ihr habts doch alle einen Vergangenheitswahn" (391) und stellt folgende schonungslose rhetorische Frage, die sie auch gleich selbst beantwortet: „Was aber ist unsere Familiengeschichte? Sie besteht doch nur aus geschönten Anekdoten einerseits, aus um so auffälligeren Lücken andererseits. Das bildet doch keinen Zusammenhalt, das ist doch nur blödes Gerede" (391). Der Streit um die jüdische Identität setzt dem Geschichtenerzählen im Familienkreis ein Ende und führt dazu, dass sich die Wege der einzelnen Familienmitglieder zerstreuen.

In seinem Artikel „Identity and the Life Story“ definiert der Entwicklungspsychologe Dan P. McAdams Identität als eine Art Geschichte, die mit einem Ort, Szenen, Charakteren, Themen und Handlungsabläufen komplett ausgestattet ist. Lebensgeschichten, so McAdams, basieren auf autobiografischen Fakten, aber sie gehen über diese hinaus. Wenn Menschen ihre Lebensgeschichten erzählen, wählen und interpretieren Sie diejenigen Situationen, die ihnen für sich selbst und ihre ZuhörerInnen (bzw. LeserInnen) am sinnvollsten erscheinen. In bestimmter Hinsicht, schlussfolgert McAdams, basiere Identität auf Selektion und Interpretation und deshalb sei Identität auch zu einem gewissen Teil ein Produkt freier Wahl.² Dementsprechend hält Eva Menasse gegen Ende des eingangs zitierten 3sat-Interviews fest: „*Vienna* ist kein Schlüsselroman über meine Familie. [...] Vielleicht wollte ich meine Familie gerne auch so haben, wie sie jetzt in dem Roman ist.“ Möglicherweise hat Menasse die internationale Bezeichnung für Wien

aus ähnlichem Grund als Titel ihres beeindruckenden wie lesenswerten Debüts gewählt: ‚Vienna‘ ist Wien, wie es sich die Autorin wünscht - eine angenehme Stadt mit viel Platz, auch zum Denken.

University of Cincinnati
Julia K. Baker

Notes

¹ <<http://www.3sat.de/3sat.php?http://www.3sat.de/kulturzeit/lesezeit/76357/>>

² Dan P. McAdams. "Identity and the Life Story." *Autobiographical Memory and the Construction of a Narrative Self: Developmental and Cultural Perspectives*. Eds. Robyn Fivush and Catherine A. Haden. Mahwah: L. Erlbaum, 2003. 187-208.

HARTWIG SCHULTZ. „*Unsre Lieb aber ist außerkoren*“. *Die Geschichte der Geschwister Clemens und Bettine Brentano*. Frankfurt am Main: Insel, 2004. 511 S. € 24,80

Im Jahre 1798, kurze Zeit nachdem Goethes *Wilhelm Meister* veröffentlicht wird, treffen die Geschwister Clemens und Bettine Brentano nach langer Trennung im väterlichen „Hause zum Goldnen Kopf“ in Frankfurt am Main wieder zusammen und verlieben sich ineinander.

Es ist die Geschichte einer unkonventionellen Geschwisterliebe, die Hartwig Schultz in seiner neuesten Brentano-Biographie mit großem Einfühlungsvermögen und doch immer mit der nötigen, mitunter leicht ironisierenden Distanz des Literaturwissenschaftlers schildert. Zwar bleibt die Beziehung des romantischen Geschwisterpaares, wie Schultz versichert, immer rein platonischer Natur, dennoch geht sie weit über eine pubertäre Spielerei hinaus und besteht, mit all den Höhen und Tiefen einer leidenschaftlichen Verbindung, ein Leben lang.

Ausgangspunkt für die Schilderungen ist der von Bettine im Jahre 1848 unter dem Titel *Clemens Brentanos Frühlingskranz* veröffentlichte Briefwechsel mit ihrem Bruder. Da viele der enthaltenen Briefe für die Publikation überarbeitet worden sind, zieht Schultz zahlreiche andere, teils wenig bekannte Quellen hinzu, so dass ein

abgerundetes Bild entsteht, das dem Autor eine eindrucksvoll präzise Charakterisierung der eigenwilligen Geschwister erlaubt.

Wir lernen Clemens als zutiefst sensiblen, verunsicherten aber auch aufschäumenden und selbstverliebten Dichter kennen, der seine sieben Jahre jüngere Schwester zu einer androgynen Mignon-Figur aus eben jenem zu dieser Zeit überaus populären *Wilhelm Meister* stilisiert. Bettine wiederum bewundert den älteren Bruder zunächst, stellt aber sehr schnell fest, dass er es ist, der immer wieder auf ihre Hilfe angewiesen sein wird. So muss sie ihn, gemeinsam mit ihrem späteren Ehemann und Clemens' engstem Freund und Dichterkollegen Achim von Arnim, nach zwei gescheiterten Ehen und zahlreichen aussichtslosen Liebeleien immer wieder aufrichten. Ihre schier endlose Toleranz, die sich unter anderem auch in ihrem sozialen Engagement während und nach der Revolution von 1848 äußert, überdauert sämtliche Eskapaden ihres Bruders und auch dessen zweifelhafte Hinwendung zu einem fanatischen Katholizismus am Ende seines Lebens. Die hervorragende Auswahl des Briefverkehrs, der vom Autor behutsam kommentiert wird, vermittelt dem Leser einen sehr plastischen Einblick in die Gemütszustände der Beteiligten in allen Phasen ihres Lebens und macht die Biographie dadurch schon lesenswert.

Die Geschichte der Geschwister Brentano ist aber auch für jene Leser von großem Interesse, die sich einen Einblick in die intellektuelle Atmosphäre der romantischen Epoche verschaffen wollen. Sowohl Bettine als auch Clemens stehen in regem brieflichen Kontakt zu einer ganzen Schar angesehener Persönlichkeiten der Zeit, aus deren Briefen immer wieder zitiert wird. Die Liste der Adressaten liest sich wie ein Who is Who der Romantik: Ludwig Tieck, die Gebrüder Grimm, die Gebrüder Schlegel, Fichte, Schleiermacher, Schelling, Beethoven, sogar mit dem preußischen Monarchen Friedrich Wilhelm IV. korrespondiert Bettine. Besondere Beachtung verdient dabei jedoch ihre, für die Maßstäbe der Zeit, unkonventionelle Beziehung zu Goethe. Aus der Sammlung *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, die Bettine nach dem Tode des Dichturfürsten 1832 veröffentlicht, erfahren wir zahlreiche intime Details dieser Verbindung. Da auch dieser Briefwechsel nachträglich von Bettine hier und da beschönigt worden ist, holt Schultz den Leser wieder auf den Boden der Tatsachen zurück, indem er den Nachlaß Goethes zum Vergleich heranzieht. Dabei legt er großen Wert darauf, nicht in die Gruppe der „Klassikverklärer“ eingereiht zu werden, die brisante Themen lieber unberührt lassen, um das Andenken des großen Dichters nicht zu beschmutzen. So bezieht er in der von der Forschung

stark umstrittenen Frage der Echtheit zweier Briefe Beethovens an Bettine, in denen der Komponist sich abfällig über Goethe und dessen übertriebenen Hang zur Selbstdarstellung am Hofe des Fürsten äußert, klar Stellung. Die Tatsache, dass Beethoven sich in einem Brief an die Verleger Breitkopf und Härtel ähnlich negativ äußert und Bettine diesen Brief nicht gekannt haben dürfte, spricht nach Schultz' Ansicht für die Echtheit der Briefe.

Insgesamt ist der Autor stets bemüht, ein möglichst authentisches Bild der Zeit und ihrer Persönlichkeiten, frei von jeder Heroisierung, zu vermitteln. Durch die hoch zu lobende Quellenkritik und die lebendige Erzählweise gelingt es ihm, die Brentano Geschwister als Menschen mit allen Ecken und Kanten darzustellen.

*Johannes Gutenberg-Universität Mainz
Tim Kramer*

HANS SARKOWICZ. *Hitlers Künstler: Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*. Frankfurt am Main: Insel, 2004. 454 S. € 24,80

“Für die in Deutschland gebliebenen stellte sich schnell die Frage nach dem eigenen künftigen Verhalten: Anpassen und die neuen Chancen nutzen oder untertauchen und den braunen Spuk möglichst unauffällig überstehen?” (9)

Hitlers Künstler offers a broad history of cultural production under National Socialism derived from some of the more prominent cases of artists' collusion with the Nazi state. The eleven chapters address the politics and personalities of architecture, film, literature, theatre, painting and sculpture, design, music, and popular entertainment in the Third Reich. The above quotation, from editor Hans Sarkowicz's preface, sets up an apparently clear-cut dichotomy that ignores the gradations between loyal collaboration and “inner emigration.” But to the volume's credit, this either-or schema is broken down in the individual essays, many of which deal with artists who eagerly adapted to the Nazi system, only to be ostracized from it sometime later, casualties of the changeable favors of the Party elite.

The anthology is based on a radio series broadcast by the *Hessischer Rundfunk* and was intended for a broad audience. The collected essays reflect a desire to make this aspect of the history of Nazi Germany accessible to interested non-specialists, and most chapters are

written in a conversational, yet scholarly style. While the volume may be useful to the scholar as a general reference, for the most part the essays are not new in their content or conclusions; instead, these are examples that are already fairly familiar to academics.¹ For example, in his survey of painting and sculpture, Joachim Petsch relates the careers of well-known artists like Paul Matthias Padua and Adolf Ziegler, while musicologist Hanns-Werner Heister discusses the notorious rivalry between Wilhelm Furtwängler and Herbert von Karajan. *Hitlers Künstler* also includes an essay by Heiner Boehncke on the fairly new field of design history, but even this chapter focuses on several consumer goods, such as the Volkswagen, that are likely to be familiar to the historian as Nazi products (though, according to the editor, not recognized as such by a general German audience).

In structure, the essays of *Hitlers Künstler* can be somewhat tedious, with basic information on cultural politics repeated by multiple authors as they build their arguments. This occurs in spite of the inclusion of an initial chapter on *Kulturpolitik*, by the literary and cultural historian Jan-Pieter Barbian, which establishes this groundwork. Individual episodes, like Heinz Rühmann's private shows for the Goebbels family or Richard Strauss' occasional professional loyalty to Stefan Zweig, are also repeated throughout the volume. These kinds of repetitions in content are somewhat less disruptive because they help to animate the essays.

The operative assumption of the book, introduced in Wolfgang Benz' chapter, "Hitlers Künstler: Zur Rolle der Propaganda im Nationalsozialistischen Staat," is that artistic production in National Socialism is best understood as an aspect of Joseph Goebbels' all-encompassing program of propaganda. This seems a reasonable assessment inasmuch as those artists who participated in the Nazi system used their creative energy to perpetuate it. The authors reinforce this thesis by relying on examples of prominent actors, musicians, and artists. In nearly every case, the authors frame their subjects as opportunistic men and women who may not have necessarily shared the National Socialists' beliefs or goals, but who supported the state to secure their own success and fame. The authors do not address those "lesser" artists who never achieved prominence, but who also benefited from the Nazi system, but perhaps sticking to the bigger-name examples was a means of securing a broader audience for the book. Nor do the essays address the possibility that there was a population of artists, writers, and actors who were not just opportunists, but also believers in the National Socialist project, or that widespread societal support for the

aesthetics crafted by Goebbels helped to sustain that project. In this respect, the volume remains markedly distant from recent scholarship that has sought to establish a differentiated history of society in National Socialism.²

The volume may leave readers with doubts regarding the authors' reduction of Nazi-era cultural production to "propaganda." Certainly art did have a *propagandistic* function in National Socialism, and it was permitted to exist only in so far as it — at least nominally — fulfilled requirements established by the state. But if we dismiss Nazi-era art, literature, music, film, etc. as propaganda, we risk losing the ability to place it in a larger cultural-historical context, to recognize continuities between some aspects of Weimar- and even Wilhelmine-era cultural production and that of the Third Reich, or the National Socialist's selective use of modernist ideas and aesthetics. A discussion of these and other methodological pitfalls of the study of the National Socialist period would only have strengthened the book's mission, which Sarkowicz sets out as "den Versuch [zu] wagen, das kulturelle Leben der NS-Zeit nicht in Einzeluntersuchungen, sondern in einer, noch immer sehr fragmentarischen Übersicht darzustellen" (13).

University of Texas at Austin
Heather E. Mathews

Notes

¹ Two alternative treatments of the subject are Jonathan Petropoulos' *Art as Politics in the Third Reich*. Chapel Hill and London: U of North Carolina P, 1996; *The Faustian Bargain: the Art World in Nazi Germany*. New York: Oxford UP, 2000.

² A useful overview of these methodologies is provided by Konrad Jarausch and Michael Geyer in *Shattered Past: Reconstructing German Histories*. Princeton and Oxford: Princeton UP, 2003.

JULIAN SCHUTTING. *Nachtseitiges*. Salzburg: Residenz, 2004. 150 S. € 17,90

In Julian Schuttings 2004 erschienenem Prosaband *Nachtseitiges* bilden das Verhältnis des Menschen zum Tod wie Reflexionen über Vergänglichkeit und Moral den leitmotivischen Kernbereich der in Märchenform erzählten anekdotischen Alltagsbeobachtungen. Das vorliegende Werk des vielfach preisgekrönten österreichischen Schriftstellers umfasst drei Teile, die disparate Material zu einem kunstvollen Mosaik aus Alptraumbildern und Gedanken über Religion und menschliches Unbehagen zusammenführen.

Im ersten Teil – mit „Nachschatten“ überschrieben – werden detailliert Szenen dargestellt, die thematisch um Qual, Brutalität und Mord kreisen. Dem scheinbar Nebensächlichen und leicht Vergesslichen, den Randbereichen alltäglicher Medienberichte wird hier breiter Raum gewidmet: „Das Märchen von dem Mann, der Weib und Kinder, stückerdrei, erschlagen hat? weiß nicht mehr genau, wie es geht, ist schon drei Tage alt, und das Zeitungsblatt hat es längst verweht“ (10). Schutting erzählt nachdenkliche Geschichten von sexuellem Missbrauch, Familiendramen, Amoklauf, Kannibalismus, erzwungener Organtransplantation bei Kindern in Entwicklungsländern, KZ-Erfahrungen.

Konsequent werden in diesem Kontext die dissonanten Register der Märchengattung und der Zeitungssprache miteinander vermischt. Dieser schroffe Gegensatz zwischen dem harmlosen kindlichen Erzählton und dem unheimlichen Inhalt des entsprechenden Stoffes führt zu einem brisanten narrativen Verfremdungseffekt, der nicht darauf abzielt, das Entsetzliche zu verschleiern, sondern eher die Aufhebung der Differenz von Traum und Wirklichkeit beabsichtigt. Im vorliegenden Band ist jedoch nie eine Lust am Ekel oder ein Zur-Schau-Stellen moralischer Abgründe und traumatischer Erlebnisse zu spüren. Die im ersten Teil dargebotenen Porträts menschlicher Tragödien gehören zu den aussagekräftigsten Passagen der Schuttingschen Prosa.

Der zweite Abschnitt nennt sich „Dämmer Schatten“ und vereint in sich zwei unterhaltsamere satirische Texte, die rücksichtslos die frömmelnde Scheinheiligkeit und schulmeisterhafte Belehrung der katholischen Kirche einer polemischen Kritik unterziehen, wie sich etwa am Beispiel der Haltung von Geistlichen und konservativen Theologieprofessoren gegenüber Verhütungsmitteln oder Abtreibung erläutern lässt: „die katholische Kirche könne im Falle von Vergewaltigungen die Verwendung von Kondomen tolerieren!“ (104) Schutting prangert mit sarkastischem Unter-

ton auch den Dogmatismus und die Lebensabgewandtheit des Kirchenoberhauptes selbst an; der todesnahe Papst Johannes Paul II. wird in diesem Bezug ohne Schonung als „Häufchen Elend“ (71) oder „apostolisches Wrack“ (73) bezeichnet.

Diese religionskritischen Textstellen, in denen die selbstgefällige kirchliche Macht und Autorität zynisch entlarvt wird, stellen ein heterogenes Gebilde dar, das aus einer Vielzahl von Genres besteht: Essayistik, Erzählung, Lyrik und Gebet werden gekonnt zusammengeführt und zu originellen Wahrnehmungsmustern neu geordnet. Das Protokoll der religiösen Pervertierungen wird darüber hinaus sehr präzise, mit beinahe mikroskopischem Blick notiert.

Im dritten Teil „Schlagschatten“ widmet sich der Autor aus dem Leben gegriffenen tragischen Situationen und Trivialphantasien, die er in radikal verkürzten Sprachfetzen ironisch variiert, entstellt und „weiterdichtet“ (145): zerrüttete Ehen, Beerdigungseindrücke, Langeweile an einem geselligen Abend, die Dekadenz der Macht stehen im Mittelpunkt der vielgestaltigen Auseinandersetzungen mit dem menschlichen Makel.

Die Prosasammlung ist aufgrund des Verzichts auf Grammatikalität sowie der archaisierenden Sprache und reduzierten Syntax stellenweise schwer zugänglich. Beschreibungen werden durch ihre assoziative und elliptische Darstellungsweise, die in der Fülle an abgebrochenen Sätzen und parataktischen Reihungen zum Ausdruck kommt, sehr knapp gehalten. Schuttings semantisch verschlüsselte Kurzprosa entzieht sich herkömmlicher linearkausaler Erzählstrukturen und verhindert somit vorschnelle Interpretationen. Diese hermetische Stilistik wirkt unmittelbar auf die inhaltliche Ebene ein, untermauert Figuren, Begebenheiten und Erzählerspektive, wodurch Schutting eine abstrakte entgleiste Parallelwelt schafft, die er, wie grausam sie auch sein mag, weder zu beschönigen noch zu beurteilen sucht, sondern schlicht darstellt.

Insgesamt hat Schutting mit *Nachtseitiges* allerdings ein höchst verdienstvolles Prosawerk vorgelegt, das in kritischer und einfühlsamer Weise die Nachtseite des menschlichen Daseins erkundet und eine sarkastische, gleichzeitig aber äußerst feinsinnige und humorvolle Skizze des Unwesens unserer Zeit darstellt. Der Band ist durchaus kraftvoll geschrieben und verschafft dem Leser einen facettenreichen und anspruchsvollen Zugang zum Grotesken.

Universität Antwerpen
Arvi Sepp

ULRIKE SCHWAB. *Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*. Berlin: LIT, 2006. 400 S. € 29,90

From F. W. Murnau's *Nosferatu* (1922) to Ang Lee's *Brokeback Mountain* (2005), film adaptations of literature have often dominated both popular and critical reception since the beginnings of cinema at the turn of the last century. However, film adaptation studies have become academically passé, often cited as being an old-fashioned method of film studies and not the most theoretically rigorous field. Indeed, in its infancy, adaptation studies were the natural outgrowth of the academy's tendency to relegate film studies to otherwise literature-focused departments. Following the development of independent departments and committees on Film and Cinema Studies, it seemed as though the time for adaptation studies had passed. Ulrike Schwab's latest publication is an attempt to reintroduce serious and rigorous models for the study of film adaptations which is highly aware of the theoretical thicket into which it is entering, and interestingly opts for a position in Media Studies.

Methodologically, *Erzähltext und Spielfilm* relies heavily on psychologically-driven theories of reception as well as Media Studies' interest in the manner in which information is communicated. The vast landscape of Media Studies and Film Studies is thoroughly established in the opening chapters. A synopsis of the concerns facing those interested in Media Studies extends as far back as the Early Modern period and the development of the printing press. Moreover, chapter four ("*Die Praxisbereich der (Audio-)Visualisierung*") serves as a mini-handbook of Film Studies. The ultimate goal is to lead the reader to a focus on the preservation or deformation of the basic idea of a story when it is transposed onto a new medium, all the while placing the original text (i.e. "original" only in a chronological sense) on equal footing with the resultant filmic version(s). The consequent shifts and changes in the story and style in which it the basic narrative is told can be shaped by an active choice of the scriptwriter and/or director, and/or a more forced result of the "innere Medialität" — or the differing physical, conventional and stylistic boundaries posed by an individual medium. Schwab predicates her investigation on the narrative nature of these two media (78-84) as well as the treatment of these two narrative strategies as an analogy (50). Instead of trying to establish how "authentic" an adaptation the film is (thereby accepting the primacy of the text), both

versions are treatments of that wonderful and untranslatable German term “*Stoff*,” which gives the story itself a life of its own open to interpretation and instantiation by an author, scriptwriter or director.

In order to achieve this, she takes the film script into deeper consideration as a transitional medium projecting the textual original into a textually anchored audio-visualization, which will in turn become totally audio-visualized when filmed. Chapter three is an extended discussion of the conventions and characteristics of the film script, particularly in comparison with the short story and the novel. The overall structural differences and rhythms each uses to create narrative tension and ultimately pleasure in the reading or viewing experience vary vastly; thus one of the greatest challenges of adaptation is to translate narrative pleasure and interest into a new format, pace and medium. Rarely has there even been such significant attention paid to the script, and this chapter could easily be of use to those interested not only in adaptation, but also Media Studies and film in a very general manner as it effectively lays out an important aspect of the corporate nature of film that is so often overlooked.

Two cases of adaptations are investigated in this book, each of which is surrounded by different historical and theoretical concerns. The Graham Greene short story “The Basement Room” was adapted into the film *The Fallen Idol* (1950), directed by Carol Reed. Greene was a member of the scriptwriting team and actively supported the project throughout. This is a case which is dominated by the idea of “innere Medialität”. Basically the same narrative with much the same means was told, guided by the same hand in two different media. However, the techniques and conventions of each medium required significant changes when the short story was projected onto the silver screen. For instance: changes undertaken out of cinematic considerations—and often by Greene himself and adopted directly and liberally by Reed—cut out the deep psychological treatment of the protagonist, Philip, that appeared in the text of the short story and replaced this central narrative element with a realistic drama which centered on Philip’s relationship to the family butler, Mr. Baines in terms of visual, montage and acoustic techniques (195-201). Significant changes were made to characters and the story had to be fleshed out to fill the standard feature film timeslot. Ultimately, this case represented an analysis purely concentrated on the adaptation-as-analogy aspect of this monograph, becoming a comparative study of text and film as guided by the structure of the inter-medial film script.

Schwab's next case becomes significantly more complex, and she rightfully brings in a host of historical and cultural background to all three versions discussed. In this instance, Schwab looks at Theodor Fontane's *Effi Briest* (1895) as adapted by the GDR director Wolfgang Luderer (1970) and by the FRG's R.W. Fassbinder as *Fontane Effi Briest* (1974). Whereas the internal (in the sense of "innere Medialität") perspective dominated the reading of "The Basement Room"/*The Fallen Idol*, a decidedly external perspective is at the heart of the *Effi Briest* chapter. Both the historical distance and the interpretations inherent in these adaptations as a result of the conditions of the production of the GDR version — which sought to be ideologically sound, yet exportable to the West for reasons driven by profit considerations (286) — and the strong hand of an auteur in Fassbinder's version which sought to undercut Fontane's humor and be relevant to post-1968 Germany (301-305). Here, the historical and cultural environment in which each version was created comes to the fore, making this section the most truly interdisciplinary in that it maintains its Media Studies direction while asking and investigating questions normally posed by Cultural Studies scholars.

One of the strengths of this book is that it attempts to be a practical model for further studies without being overdeterminedly narrow. Schwab explicitly states her programmatic choice of diametrically opposed conditions of adaptation as exemplary of the need to differentiate further the style and modality in which adaptation studies are practiced. On the whole, the study was generally centered on media-specific techniques and terms, opting to discuss, for example, the use of montage, sound or dialogue in a film and embedding discussions of narrative and narrative technique(s) within these frameworks. It would have been interesting to have seen reproductions of the original text and the script or storyboard accompanied by a description of the film passage either as a subchapter or in the extensive appendix. Otherwise, the appendix is a thorough resource for all the films discussed, including highly detailed, scene by scene plot segmentations organized into acts. However, in a book which creates and uses terminology well throughout (especially the idea of "innere Medialität"), it's unfortunate that the publisher didn't include an index.

In a scholarly landscape dominated by classic theoretical texts (Bazin, Eisenstein, et al.) and case studies of individual adaptations, Schwab's study both fills and opens up a space for a new type of dialogue. The book is rich on information gleaned from manuals on scriptwriting to very practical ends and it would be fascinating to see a

theory of the film script as an inter-medial or perhaps even multi-medial cultural product develop as a result of this type of intellectual engagement. Media Studies scholars will tend to find the whole book of interest; Cultural Studies scholars are more likely to gravitate towards chapters three through six, which focus on the script, film analysis and the two case studies.

University of Cincinnati
Todd Heidt

PETER SLOTERDIJK. *Im Weltinnenraum des Kapitals: Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. 416 S. € 24,80

Ever since Peter Sloterdijk, Germany's leading celebrity philosopher, published the first volume of his monumental *Sphären* trilogy in 1998, a convergence between his analysis of "spheres" and the prevalent discourse on "globalization" has seemed inevitable. With the publication of *Im Weltinnenraum des Kapitals* — a 416-page "appendix" to the *Sphären* project — this convergence has now taken place. Setting himself in opposition to the haphazard empiricism of the dominant globalization discourse, Sloterdijk promises a "philosophical" theory of globalization. The "philosophical" character of his study lies in the grandness of its narrative, a feature that Sloterdijk emphasizes in his opening polemic against Jean-François Lyotard's famous prohibition on "grand narratives." In an attempt to overcome the "Lähmung des Denkens" (13) that the prohibition on grand narratives has caused, Sloterdijk offers a kind of retrospective *Geschichtsphilosophie* of the globalized world.

Sloterdijk's historical narrative breaks down into three phases, and as a result is vaguely, perhaps even unintentionally, dialectical. In the beginning, for Sloterdijk, there was "die kosmisch-uranische Globalisierung" (21), constituted by the efforts of ancient Greek cosmologists to conceive of the earth as contained within the larger sphere of a perfect (and permanent) celestial firmament. This closed, metaphysical, "Old European" worldview was ruptured in the second phase of Sloterdijk's historical narrative, which he calls "die terrestrische Globalisierung." It is to this phase of the globalization process — roughly speaking, the period of European "exploration" and colonial expansion — that Sloterdijk devotes the entire first half of his book.

Through their colonial incursions, the Europeans open not only their own closed cultural sphere, but also violently open the spheres of others. Hence, culturally particular *Lebenswelten* are converted into interchangeable capitalist *Standorte*. While much of the material he analyzes in this section — the voyages of Columbus and Magellan, the development of cartography as a technology of domination, etc. — is familiar from the discourses of postcolonial, globalization, and world systems theory, Sloterdijk effectively uses imaginative microanalyses to demonstrate how intimately the process of colonial expansion was linked to other elements of modern European culture. He provides, for instance, a brilliant genealogy of the European glorification of the *Tatmensch*, linking colonial conquerors like Columbus and Pizarro associatively to political leaders like Napoleon and Lenin (and literary figures like Dostoevsky's Raskolnikov) in a wide-ranging "Exploration des Täter-Seins" (113).

The implied *telos* of the globalization process — the negation of European colonialism's violent negation of the original, metaphysical firmament — is the emergence, at the end of the *Weltgeschichte* described in Part One, of a new, all-encompassing super-sphere, what Sloterdijk calls "das große Interieur," or, borrowing a term from Rilke, the "Weltinnenraum." He calls this third and apparently final stage of the globalization process "die elektronische Globalisierung" and dates it, at the latest, to the launching of communications satellites into earth orbit in the 1960s and '70s. Sloterdijk's preferred visual metaphor for the resulting capitalist "Weltinnenraum" is the "Crystal Palace" from Dostoevsky's *Notes from Underground*, an image that suggests a conception of the capitalist system as a closed totality that has permanently absorbed its external Other: "Der Weltinnenraum des Kapitals ist keine Agora und keine Verkaufsmesse unter offenem Himmel, sondern ein Treibhaus, das alles vormals Äußere nach innen gezogen hat" (26). The second half of Sloterdijk's book surveys the posthistorical landscape inside this closed totality, and accordingly switches over from *Geschichtsphilosophie* to *Zeitdiagnose*. Sloterdijk's phenomenology of life inside the Crystal Palace is colored by elements of the cultural-critical melancholy with which many German intellectuals have traditionally approached capitalist consumer culture, but these tinges of melancholy are balanced by a sense of relief that the violence of history is over. The posthistorical world is also "post-unilateral, post-imperial, and postcolonial" (24), characterized by a high "density" of interconnectedness and hence by an "immanent justice" that insures that every attempted transgression will be witnessed and judged: "Die Dichte-

vernunft hat die Wirkung einer Sequenz von Filtern, die für die Eliminierung einseitiger Offensiven und unmittelbar schädlicher Innovationen sorgen — etwa vom Typus der Gewaltverbrechen, die nur einmal oder in kurzen Serien begehbar sind” (279). Accordingly, Sloterdijk sees the posthistorical world as being characterized by an irreversible (and desirable) *Täterdämmerung*. Those who still advocate unilateral violence—be they Islamic terrorists or American advocates of preemptive war—are victims of an obsolete “Romantik der Offensive” that causes them to want to restart a history that has already, irretrievably, ended: “Nach der ‘Geschichte’ [...] wird ‘Geschichte’ nur noch von denen zu machen versucht, die nicht einsehen können und wollen, daß sie vorüber ist” (287).

While Sloterdijk’s narrative is impressively ambitious, its many gaps and omissions tend to belie its claim to totalizing “grandeur.” At points, for instance, Sloterdijk acknowledges that much of the world’s population — indeed, its majority — is excluded from the consumerist coziness of the capitalist *Weltinnenraum*, yet he seems to draw no consequences for his theory from this fact. Similarly troubling is Sloterdijk’s reluctance to examine the cracks and fissures visible in the structure of the Crystal Palace itself. While he at one point concedes that the twenty-first century might well be characterized by a transition to “authoritarian capitalism” (“die Wende des Weltsystems in den autoritären Kapitalismus,” 260) and elsewhere acknowledges the re-emergence of “authoritarian tendencies” in the heart of the capitalist world (291, 348), these trends do little to disturb his complacency. As noted above, the greatest strength of Sloterdijk’s *Im Weltinnenraum des Kapitals* is the composure with which it deflates the rhetoric of those who claim to be waging either *jihad* or a “Global War on Terror.” Its corresponding weakness, however, lies in the extent to which its title describes less a phase of history than the subject position of its author. It is not clear, in the end, whether there is really nothing outside of capitalism’s “grand interior,” or whether Peter Sloterdijk is simply so comfortable inside the Crystal Palace that he doesn’t bother looking out.

Cornell University
Casey Servais

