

MONIKA ALBRECHT, DIRK GÖTTSCHE. Hrsg. „Über die Zeit schreiben.“ 3. *Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Werk*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. 206 S. EUR 29,80.

Ingeborg Bachmann ist in. Zwar ist immer häufiger von Bücherregalen die Rede, die vor Publikationen zu Bachmanns Werk überquellen, aber trotzdem ist die Bachmann-Forschung noch immer nicht müde geworden, nach neuen Interpretationsansätzen zu suchen. Von einer Umbruchphase in der Bachmann-Forschung war schon in den 1990er Jahren die Rede, damals hat die Kritische Ausgabe des Fragment gebliebenen *Todesarten*-Projektes einen neuen Blick auf das Gesamtwerk und „eine Vertiefung der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den literatur-, zeit- und bewusstseins-geschichtlichen Voraussetzungen des *Todesarten*-Projekts“ (8) ermöglicht. Seitdem wurden immer wieder neue Interpretationsrahmen geschaffen und neu edierte, bisher noch unbekannte Fragmente, Briefe und Texte unterschiedlicher Art, wie die Gedichtsammlung *Ich weiss keine bessere Welt* (2000) und die erste Briefedition *Briefe einer Freundschaft* (2004), sichern eine ständige Erweiterung der Wissenshorizonte über die literarische Tätigkeit Bachmanns. Der vorliegende Band ist ein gutes Beispiel für die rege Auseinandersetzung mit dem Bachmannschen Œuvre und ist auch den neuesten Ergebnissen und Quellen zu verdanken. Er vermag, Bachmanns schriftstellerische Tätigkeit durch Re-Kontextualisierungen (Bachmann als Autorin in der Zeit des Kalten Krieges) und Neubewertungen, vor allem des kürzlich aus dem Nachlass neu edierten lyrischen Spätwerks, in ein neues Licht zu rücken.

Der Sammelband *Über die Zeit schreiben* ist zum ersten Mal 1998 erschienen, damals mit dem Wunsch, „das Fehlen eines eigentlichen Bachmann-Jahrbuches“ zu kompensieren (*Über die Zeit schreiben* 1. 9). Die damals als Pionierarbeit geltende Initiative ist heute zur Tradition geworden. Der vorliegende Band ist bereits der dritte in der Reihe, und scheint damit der Zielsetzung der Herausgeber, „in gewissen Abständen neue Analysen nicht nur zum *Todesarten*-Projekt, sondern auch zu Bachmanns übrigen Werken zu bündeln, der internationalen Forschung auf diese Weise neue Impulse zu einem historischen und literaturhistorisch differenzierenden Bachmann-Bild zu vermitteln“ (9), gerecht zu werden. Der Titel des Bandes versteht sich zum einen als Anspielung auf eine Aussage der Autorin, ihre räumliche und temporale Aktualität betreffend, zum anderen gründet er sich „in dem Wandel der Bachmann-Rezeption, der sich aus der historischen Blickverschiebung ergibt“ (9). In diesem Sinne werden jene literarischen Diskurse in den Mittelpunkt gerückt, die Bachmanns Werke vor ihrem zeit- und geistesgeschichtlichen Hintergrund her betrachten.

Dieser Sichtweise entsprechend wird der Akzent in diesem Band auf den literatur- und kulturgeschichtlichen Kontext der 1950er Jahre gelegt. Der Band

zeichnet sich durch seine Themenvielfalt aus, indem Bachmanns Werk unter anderem vor dem Hintergrund der 1950er, des Postkolonialismus und ihrer philosophischen Wurzeln gelesen wird. Jeder Beitrag versucht, aktuelle Ansätze (materialistischer Feminismus, Postcolonial Studies) in die Bachmann-Forschung einzubringen und somit in weniger erforschte Bereiche des Gesamtwerkes vorzudringen. Dennoch ist die Tatsache nicht zu leugnen, dass diese neuen Ansätze im Grunde genommen als Fortschreibung älterer Ansätze zu betrachten sind und dadurch weniger einen wirklichen Durchbruch leisten, als vielmehr zur Kanonisierung bereits vorhandener Ansätze in der Bachmannforschung beitragen.

Einander ergänzend stehen die Essays von Sara Lennox und Joseph McVeigh nebeneinander und gehen der Frage nach, inwieweit die Geschehnisse der Nachkriegsjahre und des Kalten Krieges Bachmanns literarische Tätigkeit beeinflusst haben. Lennox untersucht in ihrem Essay Bachmanns „Schreiben im Licht des materialistischen Feminismus,“ indem sie die Spuren des Kalten Krieges in Werken wie *Malina*, *Ein Ort für Zufälle* und *Sterben für Berlin* nachvollziehbar macht. In ihren Ausführungen zeigt sie, inwieweit die Nachwirkungen des Faschismus und die herrschenden Ideologien der Nachkriegszeit im sozialen System sowie im Leben des Einzelnen ablesbar sind. Nach Lennox sind diese Wirkungen sowohl in den Figuren Bachmanns, als auch in dem Oszillieren zwischen subjektiven und realistischen Erzählformen eingeschrieben.

McVeigh liefert bemerkenswerte Informationen über die Tätigkeit Bachmanns als Radioautorin beim Sender Rot-Weiß-Rot, der damals als politisches Vehikel der Amerikaner fungierte. McVeighs Essay weist auf das quasi politische Engagement Bachmanns hin, die als Rundfunkschriftstellerin der sogenannten Sendung *Die Radiofamilie* die „politischen und erzieherischen Prinzipien der US-Umorientierungspolitik“ berücksichtigt hat (62). Bachmanns Frühwerk kann anhand dieser Quellenfunde in ein radikal neues Licht gestellt werden.

Sebastian Kiefer versucht in seinem Essay, die Position der Autorin in der Lyrik der 1950er Jahre zu bestimmen und rückt Bachmann in die Nähe eines Holthusen, eines Benn oder eines Enzensberger. Den Lyriker Krolow platziert er hingegen als einen Gegenpol zu Bachmann. Kiefer gelingt es jedoch nicht nur, die Grundzüge dieser „eine[n] großen Diskursformation“ (94) der 1950er Jahre zu schildern, sondern präsentiert auch mit seiner Konzeption des Registerwechsels und der Toncollage als Stilmittel, späte Gedichte in ganz neuen Zusammenhängen.

Joachim Eberhardt untersucht von einer philosophischen Perspektive ausgehend die oftmals in Auszügen behandelten, aber bisher nicht tatsächlich systematisierten Nietzsche-Verweise in Bachmanns Erzählwerk. Er macht durch seine Analyse auf die philosophischen Eckpunkte, Reflexionen und Verweissysteme

in Bachmanns Werk aufmerksam.

Monika Albrechts Studie über *Das Buch Franzja* ist als Fortsetzung eines bereits im ersten Band erschienenen Essays anzusehen und argumentiert gegen die in den 80er Jahren verbreiteten Fehlinterpretationen, welche die *Franzja*-Geschichte auf eine bloße Analogie zur Geschichte der kolonisierten Völker reduziert haben. Sie vermag aus einer postkolonialen Perspektive zu zeigen, „inwiefern die Geschichte des Kolonialismus und Imperialismus in die Titelfigur des Franza-Romans eingeschrieben ist,“ und inwiefern die kollektiven Phantasien der Westeuropäer „ihre Wahrnehmung, ihr Denken und ihr Verhalten bestimmen“ (162).

Der Band kann darüber hinaus auch mit neuen biographischen Erkenntnissen aufwarten. Karen Achberger ist dem Wunsch der Bachmann-Forscher nachgekommen, nach der Veröffentlichung der Privatbibliothek Bachmanns in eine private, geradezu intime Sphäre des Lebens von Ingeborg Bachmann vorzudringen und präsentiert die im Elternhaus vorgefundene Schallplattensammlung. Ob die vorgelegte Liste der Schallplatten tatsächlich neue Einblicke in Bachmanns Schaffen bieten kann, bleibt allerdings fragwürdig, ist es doch seit langem bekannt, dass Bachmann sich zeitlebens intensiv mit einer Anzahl von Komponisten auseinandergesetzt hat.

In einem weiteren Essay versucht Dirk Götttsche in seinen textkritischen Reflexionen, die von Hans Höller, Christine Koschel und Inge von Weidenbaum erstellte textgenetische Rekonstruktion zu Bachmanns Spätlyrik zu korrigieren. Seine Kritik trifft nicht nur die Rekonstruktionsarbeiten, sondern auch die neuen Auswahlgaben der späten Gedichte Bachmanns, von denen keine als vollständige, kritische Gesamtausgabe zu betrachten ist. Dementsprechend versteht sich seine Analyse als Prolegomena für künftige kritische Editionen des lyrischen Werkes. Er gibt in seinen Ausführungen auch eine Rechtfertigung der Textgenese im Falle von vier Gedichten, indem er unter anderem die Notwendigkeit der Miteinbeziehung der handschriftlichen Besonderheiten (Papiersorte, Schriftbild, handschriftliche Korrekturen) in der Textgenesenforschung akzentuiert.

Obwohl die Essaysammlung jüngere Forscher und Forscherinnen immer wieder zur Präsentation ihrer Ergebnisse einlädt, ist auch in diesem dritten Band über weite Strecken die etablierte Forschergeneration (Sara Lennox, Dirk Götttsche, Monika Albrecht, Karen Achberger) vertreten. Es handelt sich nichtsdestotrotz um detaillierte Beiträge, die einerseits den aktuellen Forschungsstand repräsentieren, andererseits einen bedeutenden Beitrag zur Vertiefung der bisherigen Kenntnisse über die Autorin leisten. An dieser Stelle seien die Herausgeber gelobt, die in ihrem Vorwort nicht vergessen, auch über die jeweils aktuellsten Editionen und Ereignisse in der Bachmann-Forschung zu berichten.

Obwohl die Artikel eher Bachmannspezialisten als –novizen ansprechen,

kann der vorliegende Sammelband nichtsdestotrotz auch für junge Germanisten und Laien interessant und anregend sein, da er sowohl den historischen Hintergrund und den Entstehungskontext des Schreibens präzise darstellt, als auch einen aufschlussreichen Einblick in die Arbeitsweise und die Privatsphäre der bedeutenden österreichischen Schriftstellerin bietet. Die Beiträge zeugen letzten Endes davon, dass die Bachmann-Forschung tatsächlich noch lange nicht am Ende ist und dass sich immer neue Horizonte der literarischen Interpretation anbieten.

Universität Szeged, Ungarn
Hajnalka Nagy

ALO ALLKEMPER, NORBERT OTTO EKE. Hrsg. *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt, 2000. (Studienausgabe 2002). 920 S. EUR 49,80.

„Aus ästhetischen und pragmatischen Gründen,“ so die Herausgeber Alo Allkemper und Norbert Otto Eke in ihrem Vorwort, wurde statt des weniger „anstößigen“ und politisch korrekten *Deutschsprachige Dramatikerinnen und Dramatiker des 20. Jahrhunderts* der obige, etwas unglücklich gewählte Titel bevorzugt (7), wenngleich letzterer weitaus zutreffender wäre. Mit dieser Rechtfertigung der Titelwahl sichern die Herausgeber sich gegenüber der Kritik ab und entziehen ihr jeglichen Nährboden, so zumindest ist dieser Erklärungsversuch zu deuten. Dass die vorliegende „Epochenbilanz“ (7) - trotz des irreführenden Titels - einen Überblick über die deutschsprachige Dramatik des 20. Jahrhunderts gibt und auch *Autorinnen* einschließt, ist Ziel der Herausgeber und der Beitragenden.

Anhand von 51 Autoren- und Autorinnenporträts unterschiedlicher Länge (und Qualität) zeichnen Literatur- und Theaterwissenschaftler und -innen aus Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Österreich, der Schweiz und den USA die Entwicklung des deutschsprachigen Theaters im 20. Jahrhundert mit seinen Epochen und ästhetischen Strömungen nach. Der Zielsetzung entsprechend vermittelt jedes einzelne der wissenschaftlichen Essays zunächst einen Gesamteindruck der Theaterproduktion des jeweiligen Autors bzw. der jeweiligen Autorin. Zusätzlich zu der Vorstellung der Theaterstücke verweisen die Beiträge auf die „dramenästhetische Konzeption“ und die „Kontextualisierung [des Œuvres] innerhalb der dramengeschichtlichen und biographischen Entwicklung“ (9) und ordnen somit die dramatische Produktion des Autors oder der Autorin gegebenenfalls in sein/ihr Gesamtwerk ein. Allerdings sei hier vermerkt, dass nicht alle Essays den biografischen Rahmen abstecken und die Eckdaten des Schriftstellers oder der Schriftstellerin

teilweise nur ungenügend erwähnt werden. Obgleich diese Vorgaben legitimerweise - schließlich handelt es sich um eine Bilanz - auf eine Vorstellung des Bekannten abzielen aber dennoch einen eigenen Forschungsansatz nicht ausschließen, erwogen eine große Anzahl der Beitragenden das Einbringen eines neuen Ansatzes nicht. Lediglich einige Beiträge weisen einen stark interpretativen Charakter auf und können somit als originaler, die Literaturforschung bereicherender Beitrag erachtet werden. Hervorzuheben sei an dieser Stelle Konstanze Fliedls Essay zu Marlene Streeruwitz.

Ausdrücklich wird im Vorwort weiterhin vermerkt, dass die Beitragenden in den Porträts von einer umfassenden Sichtung der existierenden Forschungsliteratur zu den respektiven Dramatikern und Dramatikerinnen abzusehen haben, sondern stattdessen im Anschluss an jedes Essay eine Auswahl von Werk- und Textausgaben sowie der einschlägigen Forschungsliteratur erwünscht ist, und zwar im Hinblick auf den „aktuellen Stand der Forschung“ (9). Diesem Wunsch sind die Beitragenden nachgekommen, wobei die Aktualität jedoch unterschiedlich interpretiert wurde. Während beispielsweise Hansgeorg Schmidt-Bergmann in seinem Essay selbst die in den späten 90er Jahren publizierte Sekundärliteratur zu Peter Handke anführt, lässt die Aktualität der Sekundärwerke bei anderen Beiträgen, wie zum Beispiel dem zu Fritz von Unruh (Stefan Greif), zu wünschen übrig.

Doch welche Dramatiker und Dramatikerinnen werden in diesem Sammelband vorgestellt? Chronologisch angeordnet, maßgeblich ist hierbei das Geburtsdatum des Autoren oder der Autorin, finden bekanntere, d.h. oftmals dem „Kanon“ zugehörige Autoren und Autorinnen Einzug in das Werk, angefangen bei dem noch im 19. Jahrhunderts geborenen und wirkenden Österreicher Arthur Schnitzel und dem aus Schlesien stammenden Gerhart Hauptmann, über den Dramatiker par excellence Bertolt Brecht, die Ingolstädterin Marieluise Fleißer, die Schweizer Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt, den DDR-Autor Heiner Müller, bis hin zu den Österreichern Thomas Bernhard und Peter Handke, um nur einige, die Bühne des 20. Jahrhunderts belebende Autoren und Autorinnen zu nennen. Neben diesen werden weniger bekannte Dramatiker und Dramatikerinnen vorgestellt, zum Beispiel Franz Jung und Friedrich Wolf sowie insbesondere die zur jüngeren Generation zählenden Felix Mitterer, Klaus Pohl, Rainald Goetz und der bereits 1994 frühverstorbene Werner Schwab.

Mit Gisela von Wysocki, Elfriede Jelinek, Friederike Roth, und Marlene Streeruwitz sind zudem insbesondere die *Gegenwarts*autorinnen in diesem Band stark vertreten und zeugen für die zeitgenössische Akzeptanz der schreibenden Frau auf der Bühne, doch täuscht das nicht über die Tatsache hinweg, dass neben diesen vieren gerade mal zwei weitere, Else Lasker-Schüler und die bereits erwähnte Marieluise Fleißer, für „würdig“ befunden wurden, in dem Werk behandelt zu

werden. Zwar weisen die Herausgeber im Vorwort darauf hin, dass es sich um keine „mustergültige“ Repräsentation handelt, doch ist es eklatant, dass neben die 45 Autoren nur sechs Autorinnen gestellt werden. Und dies zumal die Forschung der letzten Jahre (Colvin, Fischer-Lichte, Giesing, Kord, Kraft, Sieg, Skrine, Stürzer u.a.) eindrucksvoll gezeigt hat, dass es im ausgehenden 19. und im 20. Jahrhundert durchaus auch außer den besprochenen sechs Dramatikerinnen Frauen gab und gibt, die die Bühne beeinflusst haben. Vielleicht wäre es vermessen, in diesem Kontext Autorinnen wie Clara Viebig (1860-1952), Elsa Bernstein-Porges (alias Ernst Rosmer) (1866-1949), oder Nelly Sachs (1891-1970) zu erwarten, doch dass Gerlind Reinshagen (geb. 1926), neben Roth und Jelinek immerhin zu den „drei wichtigsten Autorinnen des deutschen Gegenwartstheaters“ zählend (Fischer-Lichte 392), nicht inbegriffen ist, ist dann doch - im negativen Sinn - bemerkenswert.

Editorisch sei an dieser Stelle noch anzumerken, dass die Schreibweise von Namen (Claus/Klaus Peymann, Heiner/Heinar Müller) durchgehend einheitlich und korrekt sein sollte und auch bei abweichenden Vornamen essayübergreifend Kontrolle angemessen wäre; in diesem Fall wurde statt korrekterweise Gustav Freytag (58) Gottfried Freytag geschrieben (298).

Trotz der angeführten Kritik handelt es sich bei dem vorliegenden Sammelband um ein durchaus brauchbares Nachschlagewerk, dessen Inhalt nicht nur Spezialisten anspricht, sondern ebenso wie für Literatur- und Theaterwissenschaftler auch für eine breite Leserschaft (das hatten die Herausgeber sich zur Aufgabe gemacht) geeignet ist, sich einen Überblick zu verschaffen. Der Band sollte jedoch den Forschenden lediglich als Ausgangspunkt dienen und Anregungen zu weiterführenden Untersuchungen geben. Besonders hilfreich ist für dieses Unternehmen vor allem die an die Essays angeschlossene, 10-seitige Auswahlbibliografie.

Fischer-Lichte, Erika. „Frauen erobern die Bühne: Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts.“ *Deutsche Literatur von Frauen. Zweiter Band 19. und 20. Jahrhundert*. Hrsg. Gisela Brinker-Gabler. München: Beck, 1988, 379-393.

University of Alberta
Sabine Sievern

H.C. ARTMANN. *Im Schatten der Burenwurst – mit Zeichnungen von Ironimus*. Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 2003. 154 S. EUR 17,90.

H.C. Artmanns *Im Schatten der Burenwurst* ist eine Neuausgabe des im Jahre 1983 erschienenen Buches mit 36 Kurzgeschichten, die ursprünglich als Feuilletons für die Wochenendausgabe der Wiener Tageszeitung *Neuer Kurier* verfasst wurden. Wie im Klappentext offenbart wird, inspirierten später „die ebenso grotesken wie realitätsnahen Genrebilder aus dem Wiener Kleinbürgerleben den Zeichner Ironimus zu einer kongenialen Interpretation der Skizzen aus Wien.“ Die ausdrucksvollen, expressiven Zeichnungen von Gustav Peichl, alias Ironimus, dienen als erfrischende Untermauerung der sprachlichen „Karikaturen“ und stellen ironisch und doch äußerst liebevoll die etwas schelmisch wirkenden „Alltagshelden“ ins Rampenlicht.

Wie die meisten Hauptfiguren seiner Werke, wuchs auch der Autor, H.C. Artmann (1921-2000) in einem „waschechten“ Wiener Vorort auf. Schon bald war der Schustersohn fest entschlossen, als Dichter sowohl gegen die Sprache, als auch gegen die behagliche Wiener Mentalität und jegliche Normen zu rebellieren. Der intuitive und poetische Avantgardist entwickelte sehr bald seinen individuellen, skurrilen Sprachraum, in dem er sich frei bewegen konnte. Er verblüffte immer wieder mit seinen Wortschöpfungen, linguistischen Bravuren; und die Intensität und das Kolorit der Sprache – Jargon, Slang, Dialekt, stark verzierte Formulierungen – beeinflussten all seine Werke zutiefst. Die mal märchenhaften, dann wieder stark realistischen Geschichten des Bandes *Im Schatten der Burenwurst* zeugen davon, dass sich Artmann elegant in den verschiedensten Gattungen bewegte und frei zwischen hautnaher Realität und lockerer Phantasie schwebte.

Mit wenigen Ausnahmen sind die 36 Geschichten in dieser Sammlung lebensnahe Beschreibungen von einfachen Wiener Kleinbürgern, die wohl kaum als Helden im klassischen Sinne bezeichnet und angesehen werden können. Vielmehr sind sie Lokalpatrioten und leicht engstirnige Spießbürger, die sich in ihrer engen Welt der Außenbezirke am Rande der Großstadt richtig heimisch fühlen. Trotz vieler Reisen und Aufenthalte in und durch ganz Europa war Artmann ein wahrer Wiener Lokalpatriot und blieb seiner Stadt treu: Sein Herz und dichterisches Schaffen zog ihn immer wieder in diese vielfarbige, pulsierende, im wahrsten Sinne multikulturelle Stadt. Das Stadtrandmilieu wird sprachlich intensiv ausgedrückt und untermauert: Artmanns Sprachvermögen offenbart sich auch in diesem Erzählband. Er verwendet in den Dialogen den Wiener Dialekt, sowie Austriazismen in unverblümter Natürlichkeit und Direktheit, ja an manchen Stellen sogar Grobheit. Im Gegensatz dazu drückt sich der Erzähler in den Beschreibungen bewusst in hochdeutscher Schriftsprache aus, sodass eine Art Spannung entsteht. Es scheint, als ob er sich ironisch von seinen

Charaktern und den Geschehnissen distanzieren wolle. Die einfallsreichen, an manchen Stellen sogar skurrilen Geschichten enthalten immer spritzige, dennoch dezente Schlusspointen. Artmann geht es um die minutiöse und zugleich banale Beschreibung dieser biedereren, nicht besonders spannenden alltäglichen Situationen, sowie um liebevolle Persiflage der Wiener Gemütlichkeit und die „guten alten Zeiten“ der k.u.k-Monarchie mit Nostalgie empfindenden Leute „von nebenan.“ Er fokussiert so scharf und dennoch stets mit einem Hauch von subjektivem Flair auf „sein“ Wien mit all den Stereotypen und Klischees, dass es dem Leser vorkommt als unternähme er eine alternative Stadtrundfahrt „mit alten Freunden.“ Man bekommt Geschichten über den *Januskopf Prater* oder von sogenannten „Tschuschen“ (das heißt von verhassten Fremden aus dem Orient) in der Opernpassage vor Augen geführt; *Ein schreckliches Theaterstück* beschreibt ein winziges, völlig unbedeutendes, ja schlechtes Theater mit hoffnungslosen Schauspielern, Regisseuren und „stockbesoffenen“ Technikern, wo der durch Missgeschick unaufgezogen gebliebene Vorhang als Schauspiel zum wahrscheinlich einzigen Riesenerfolg des Ensembles wird. *Mein Freund, der Schnepfbahn* erzählt ebenfalls über einen unentdeckt gebliebenen Meister – wie der Erzähler mit Sympathie den ständig Slibowitz trinkenden Maler bezeichnet –, der sich aus Geldmangel leider keinen echten Courvoisier leisten kann. Über Künstler des niedrigeren Niveaus fabuliert Artmann überhaupt sehr gern in seinen Erzählungen: *Wo die Geige kling...* führt dem Leser den traurigen, abgerutschten Leopold, einst erster Geiger in Tatzmannsdorf vor Augen. In *Metamorphosen des Hofsängertums* erfindet der ehemalige Hofsänger Herr Bäuchl eine neue Methode des Geldverdienens: Er stolziert auf dem Gang mit einem Radio auf seinem runden Bauch, bis sein eigener Sohn mit einer neuen Erfindung, einem tragbaren Fernseher dem alten Vater die letzten Pfennige abnimmt.

Preciosen und Effecten ist eine meisterhaft ironische Erzählung über die alte Institution der Privatpfandleihanstalt der Großstadt, wo „ein älterer, durstig ausschauernder Gentleman“ versucht, sein goldbesetztes Gebiss bei den Effekten – sprich Wertpapieren –, statt der Preziosen, das heißt Schmuckstücken zu verpfänden. Als eine wichtige, ihre Aufgabe präzise und dennoch streng verrichtende Direktrice wird „Frau Aloisia Pischinger geb. Blasl“ beschrieben, die in *Frau Pischinger und die Landluft* als Toilettenfrau wegen der gesunden Luft diesen Ort – der vom Erzähler sarkastisch als Elysium bezeichnet wird – vor Jahren auf Anweisung ihres Hausarztes wählte. Die phantasievollen, mühevoll ausgewählten Namen tragen neben den dialektalen Dialogszenen und Geschehnissen ebenfalls zum intensiven Ausdruck der kritischen und entlarvenden Sicht des Erzählers bei. Herr Wewerka mit seinem Freund Leo, Herr Alois Schaffranek, ein „Bigamist im Geiste,“ der seit 15 Jahren heimlich Liebesbriefe schreibt – heute an ein gewisses Fräulein Rosine Tramweier –, der stark gebaute, kräft-

ige Quarglschmitt, der geheimnisvolle Herr Höllriegl mit seinen verriegelten Kram-pussachen, der Rosenzüchter Herr Vogelsang, sowie der auf echte Wiener Schnitzel hungrige Herr Fleischhammer sind alle „sprechende,“ herzhaft Namen. Auch die in Österreich so wichtigen Titel wie Oberinspektionsratsadjunkt, Admiral, Vizead-miral, Contreadmiral, Herr Dr. phil., sowie die Berufsbezeichnungen werden vom Leser wahrscheinlich eher belächelt, da sie hier keine richtigen Funktionen tragen, sondern nur der Wichtigtuerei dienen. Frau Amtsrat Melanie Reißfleisch, geborene Krauthaupt in der fabelhaften Geschichte *Keine Menschenfresser, bitte!* über Vorurteile Fremden gegenüber ist ein Musterbeispiel für Engstirnigkeit, ja Dummheit. Ironimus' Illustration ist auch in diesem Falle eine ausdrucksvolle Zeichnung, die zur Aussage und zur Pointe der Erzählung beiträgt.

Eine non-fiktive Erzählung ganz persönlicher Art ist *Nußbeugeln und Melangen*, was als Artmanns „Hommage à Café Hawelka“ aufgefasst werden kann. Die ehrliche Zuneigung diesem ganz besonderen „Künstler- und Literatencafé,“ wie auch gegenüber den anderen charakteristischen Kaffeehäusern in Wien ist aus jeder Zeile spürbar. Artmann war es vom Anfang bis zum Ende der ganzen Erzähl-sammlung wichtig, uns auch Wiens gastronomische Seite vor Augen zu führen. Wie der Titel verspricht, steht die *Burenwurst*, im weitesten Sinne das Essen und Trinken der ehemaligen Monarchieländer im Mittelpunkt – alles Andere kommt als *Schatten* erst an zweiter Stelle. Wiener Schnitzel, Würstel, Gulasch, Beinfleisch, Bauernschmaus, Semmelknödel, Grammelknödel mit Sauerkraut, Schweinsbraten, Beuscherl (Gericht aus Lunge und Herz) mit Knödel, Melange, Mohnstrudel und Nußbeugel, ein Achterl Heuriger in den Weinlokalen von Grinzing, und immer wieder der Slibowitz, der Korn, Barack, Zwetschkenkrampers ... All das repräsentiert Artmanns wahres, echtes Wien.

Für sein umfangreiches und bedeutungsvolles Schaffen in den verschiedensten Gattungen wurde Artmann relativ späte Anerkennung zuteil. Unter anderem wurde er mit dem *Großen Österreichischen Staatspreis für Literatur* (1974), dem *Würdigungspreis der Stadt Wien für Literatur* (1977) und dem als wichtigste Auszeichnung der deutschsprachigen Literatur geltenden *Georg Büchner-Preis* (1997) ausgezeichnet. Eine eindeutige Akzeptanz seitens des österreichischen Leserpublikums erlangte – ähnlich der Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek – auch der Sprachakrobat Artmann kaum. Auf seine Todesnachricht im Dezember 2000 reagierte Jelinek verbittert: „Was wären wir ohne ihn? Nichts. Denn: Er ist ja schon alles!“

Universität Szeged, Ungarn
Erika Grossmann

SIGRID BAUSCHINGER. *Else Lasker-Schüler*. Biographie. Göttingen: Wallstein Verlag, 2004. 493 S. EUR 38,00.

Sigrid Bauschinger, Professor for German Studies at the University of Massachusetts in Amherst until 2000, has been making important contributions to the scholarship on the as yet under-researched German-Jewish Expressionist poet Else Lasker-Schüler (1869-1945) for decades. In 1980, Bauschinger published an expansive study entitled *Else Lasker-Schüler. Ihr Werk und ihre Zeit*. This publication signalled the beginning of a more honest and holistic academic approach to the works of Lasker-Schüler. The Jewish poet, who fled the Nazi regime in 1933 and died in exile in Jerusalem in 1945, had not only been largely forgotten in Germany by a public that had been denied her works for many years, but also became the target of questionable academic approaches in a post-war Germany coming to terms with the rehabilitation of its Jewish writers. For example, Lasker-Schüler's characteristic merging of Jewish and Christian symbolism within her poetry led at times to a one-sided, predominantly Christian-influenced reading of her works. Lasker-Schüler scholarship was not aided by the fact that the poet herself had a propensity for myth-making throughout her life: much of the biographical information had not been validated and inaccuracies pertaining to Lasker-Schüler's life circulated in academic publications for years. As early as 1980, Sigrid Bauschinger was among those academics who wished to compile a solid foundation of biographical material that would enable critical and unbiased examination of Lasker-Schüler's life and work.

With the publication in 2004 of *Else Lasker-Schüler. Biographie*, Bauschinger makes a considerable addition to the available biographical material on Else Lasker-Schüler and its evaluation. In this work, Bauschinger presents the poet's life in chronologically ordered sections, allowing for a natural progression in historic events and psychological influences on the poet's life. The first section is devoted to Lasker-Schüler's childhood and upbringing in an assimilated German-Jewish family of the *Bürgertum*, as well as her first marriage to Dr. Berthold Lasker – which took her to Berlin in 1894 – and the subsequent breakdown of that marriage. Lasker-Schüler's move to Berlin near the turn of the century brings about the opening up of her artistic world. She skillfully illustrates the poet's transformation from a member of the *Bürgertum* to an artistic free spirit and direct opponent of said *Bürgertum*, as part of the Expressionist movement. Bauschinger fleshes out the historic characters who accompanied Lasker-Schüler throughout her years as a member of the Berlin bohemian scene, among them Franz Marc, Georg Trakl, Peter Baum, and Lasker-Schüler's mentor/guru, the vagabond poet Peter Hille. The section devoted to Lasker-Schüler's involvement with radical artistic and philosophical movements in bustling turn of the

century Berlin, such as the “Verbindung der Kommenden,” particularly comes alive for the reader and clearly illustrates the various relationships. “The Verbindung der Kommenden” was founded in 1900 by Lasker-Schüler’s discoverer, the newspaper editor Ludwig Jacobowski, and counted among its members such luminaries as Martin Buber. It is a credit to Bauschinger that she achieves a comprehensive balance in the presentation of the many historic personalities which influenced Lasker-Schüler (and whom she influenced in turn) without a loss of illustrative detail. It is precisely this kind of overview, which is so important in bringing Lasker-Schüler into focus as part of a historic framework for today’s readers of her works.

Coinciding with the rise of the Nazi regime in Germany, Lasker-Schüler increasingly focused on Judaism and the reformulation of her own Jewish identity as a theme within her writing. Bauschinger accurately outlines this process, (providing interesting glimpses along the way of those who influenced Lasker-Schüler during this time, such as Karl Kraus), without losing focus on the German cultural context in which it occurred.

Maintaining the clarity of the biographical approach necessitates that Bauschinger place other aspects, in particular the interpretations of the actual literary works themselves, in the background. For example, we are told that “[Peter] Hille’s mächtige Ausstrahlung verlangte jedoch nach anderen, vornehmlich religiösen Vergleichsfiguren. Für seine Jüngerin war er Papst, Prophet, Buddha, Neptun und Wotan” (59), without a further, deeper analysis of how these varied and contradictory images are reconciled (or not) in the writing itself. Bauschinger’s reading of the play *Arthur Aronymus* also does not offer up any new interpretations differing from the traditional idea of the play as a conciliatory gesture between Christians and Jews. However, in a biographical work of this scope, the focus will inevitably be on an accurate account of Lasker-Schüler’s life, which explains why the interpretations are occasionally, and justifiably, forced to take a back seat.

Sigrid Bauschinger’s book is a unified and comprehensive work, and is undoubtedly the definitive biography of Else Lasker-Schüler that had until now been lacking. It builds and improves on the portrait of the poet Bauschinger presented in 1980. She succeeds in compiling the relevant research on Else Lasker-Schüler from the past five decades and presenting it as a highly informative and entertaining study of a life dedicated to art and its historical context.

Royal Holloway University of London
Charlotte W. Fields

ELEONORA BONACOSSA. *Der weibliche Sinn in der Welt: Iris von Roten. Neue Aspekte aus Sicht der Geschlechterdifferenz*. Trans. Renate Bakov. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag, 2003. 177 S. EUR 19,95.

In *Der weibliche Sinn in der Welt: Iris von Roten*, Eleonora Bonacossa sets out to demonstrate the importance of the late Swiss legal scholar and feminist thinker Iris von Roten by reappraising her life and work through the lens of a lesser-known gender theory, the Italian *Teoria della differenza sessuale*. As an Italian national living and writing in Germany on a Swiss author, Bonacossa hopes her book will be more than the mere product of intercultural exchange processes, but that it will help women (and men) in these countries and cultures reach a new level in the development of gender relations – and in relations between ethnicities, generations, and traditions (12). Bonacossa draws a parallel between the familial unit and the social body and argues that improvements in interpersonal relations on the societal level can only be achieved by first restructuring and improving familial relations.

Bonacossa's first chapter deals exclusively with Iris von Roten's biography, providing an extensive amount of detailed background information on Iris, her family and friends. Although the need for such detail was not always apparent to the reviewer, it does not detract substantially from Bonacossa's argument and will be of interest to anyone wishing to study Iris von Roten further. Iris has been termed the Simone de Beauvoir of Switzerland. She was born in Basel in 1917 as Iris Meyer. In 1941 she graduated from the University of Zürich with a doctorate in law. Because of difficulties finding a job in the legal field, Iris worked as the editor of the *Schweizer Frauenblatt* from 1943-1945. In 1946 Iris and Peter von Roten, a fellow law student she met during her studies, decided to marry. After marrying Peter, she began traveling the world and developing plans for her first novel, *Frauen im Laufgitter*, the completion of which consumed ten years of her life. Released in 1958, *Frauen im Laufgitter* effectively deconstructs the patriarchic social system, laying bare the power structures that it both supports and is supported by. Although all but forgotten until the mid 90s, the book caused a scandal when it was released because of its openness and directness. It was effectively banned when the publishing house refused to print a second edition. Iris' second full-length book, *Vom Bosphorus bis zum Euphrat. Eine Reise durch die Türkei*, was published in 1965 and represents a travelogue/diary of Iris's travels through Turkey – contributing to a long tradition of travelogues written by female Swiss writers (98).

Bonacossa highlights both thematic and stylistic aspects of Iris von Roten's work. She sees in her direct tone and the originality of her language early stirrings of a feminine/feminist voice, a voice that – when coupled with the thematic elements of

von Roten's work and seen through the lens of the Italian *Teoria della differenza sessuale* – could provide inspiration for social change in the realm of gender relations (37).

Bonacossa's theoretical model – the *Teoria della differenza sessuale* – emphasizes the practical implications of gender theory and constitutes a pendant to dominant constructivist gender theories which deal primarily with theoretical questions. Although the reviewer found the amount of explicit treatment of the theoretical model a bit minimal, Bonacossa's application does allow for a reconstruction of its basic tenets. The model focuses attention on the real-world effects of gender differences. It analyzes the reasons for gender inequalities in a given society and attempts to devise solutions to these problems based on a critical analysis of their underlying power structures and hierarchies. The question guiding any application of this theory is how a society could be structured to allow both genders to live together without oppressing each other. Bonacossa bases much of her theory on the work of the Italian critic Luisa Muraro.

Bonacossa intends to make a practical contribution to the emancipation of both women and men from the constraints of a restrictive patriarchic system. Her interpretive strategy in *Der weibliche Sinn in der Welt: Iris von Roten* is to extrapolate both the problems in gender relations today and possible solutions to those problems from her case study, Iris von Roten, by seeing Iris' life and work through the lens of the *Teoria della differenza sessuale*. In the second and third chapters of her book, Bonacossa works out in detail the problems plaguing gender relations in a patriarchic social system. Through a close reading of Iris' first book, *Frauen im Laufgitter*, Bonacossa comes to the conclusion that the power structures inherent to a patriarchic system require that the woman alienate herself from her femininity and identify with masculine social ideals and concepts of success in order to function. This alienation shows itself on many levels, from the custom of the woman taking on the man's name after marriage (52) to the masculine characteristics of public language in general (93). In both cases women represent an empty space assigned meaning through a patriarchic system, which projects its desires and fears onto the woman (122).

Bonacossa devotes the last three chapters of her book to a consideration of Iris' *Vom Bosphorus bis zum Euphrat. Eine Reise durch die Türkei*, from which she extracts and develops some possible solutions to gender inequalities. By constructing a parallel between the familial unit and the social body, she argues that changes in the family structure are a necessary precursor to social change. Men and women should participate equally in child-rearing and housework, women should pursue careers which are as socially prestigious as those of men, and there should be a restructuring of the school and child care systems to facilitate the success of both parents' careers. Key to this emancipation is an honest and open recognition and appreciation of the *differences*

between the sexes, one that would allow for the construction of a relationship based on mutuality, rather than one based on a hierarchy along the lines of the well-known nature/culture dichotomy which places women in the realm of nature and men in the cultural realm.

Bonacossa provides a well-researched and interesting account of the life and work of Iris von Roten, a lesser-known female author, legal scholar, and feminist thinker. Although the reviewer found the sections on *Arbeit* a bit lengthy and at times repetitive, *Der weibliche Sinn in der Welt: Iris von Roten* will be of great use to anyone interested in Swiss social history, literature, or gender studies. However, the question remains, for the reviewer in any case, whether the optimistic outlook and ‘Happy End’ of the book are justified conclusions, conclusions that would have been reached had Bonacossa taken into account more recent theoretical developments in the field of gender studies regarding power relations and the dialectical nature of gender relations.

University of California, Irvine
Jason Wilby

GISELA FEBEL, CERSTIN BAUER-FUNKE. Hrsg. *Menschen-Konstruktionen - Künstliche Menschen in Literatur, Film, Theater und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Göttingen: Wallstein, 2004. 278 S. EUR 24,00.

Menschenkonstruktionen, the 2004 edition of the avowedly feminist *Querelles* yearbook, sets itself a wide remit. It aims to address the history of the trope of the artificial human “von der Pandora bis zum Homunculus und zum Androiden, von der Marionette bis zur Automate und zum Cyborg” (7), in the media of literature, film, theatre and art of the 19th and 20th centuries. The book also contains essays on theoretical approaches to the topos, and covers cultural contexts ranging from German Romanticism to the computer game *Tomb Raider*. A scope this broad perhaps inevitably gives rise to a somewhat uneven volume. Although all of the essays are informative and many entertaining, the level of theoretical analysis and originality presented in each varies greatly, and there is something arbitrary in the choice of the works of art and theories examined. The various theoretical negotiations between nature and technology that take place around the figure of the artificial human over the two centuries are summarized by Gisela Febel in her introduction. However, because the essays are arranged chronologically, according to the artifacts discussed, rather than being grouped thematically, the aporia between a politicized feminist cyborg theory and an aesthetic practice which, in this book, never moves beyond the figure of the sexualized female

object, appear as unreflected gaps. The volume concludes with an excellent bibliography on the topics of artificial humans, cyberspace, and computer technologies.

The eleven essays, two “Fundstücke” and two “Forum” articles fall into four main categories. Firstly, there are essays exploring the theme of the seductive automaton in bourgeois European art. Irmgard Scharold’s densely argued essay on Merimée’s *La Vénus d’Ille* is particularly successful. She simultaneously re-reads the primary text with Freud’s *Gradiva* in the context of the fetishisation of antique art and art scholarship in the nineteenth century. Anke Wortmann performs a more explicitly feminist reading of de l’Isle-Adam’s *L’Eve Future*, noting that this futuristic novel remains bound within the old dichotomies of male-subject/female-object and body/mind. Cerstin Bauer-Funke does little more than summarize Agustín Gómez-Arcos’s *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas*, whereas Gisela Febel more comprehensively analyzes aspects of transition of the automaton figure from novel to stage, pointing out the inherent instabilities in the representation of automata by living female actors, and in the spectator’s identification with the automaton’s deluded male lover. All of these essays remain heavily indebted to traditional Freudian methods of analysis, and Hoffmann’s *Der Sandmann* and Freud’s *Das Unheimliche* make repeated appearances as rather predictable intertexts.

The second group of essays introduces the trope of the doll and uncanny other in European surrealism, which appears as a response to the perceived dehumanizing effects both of the Machine Age and of Freudian theory. Claudia Peppel and Birgid Kaufer have written somewhat similar essays on the mannequin and the doll as aesthetic object. While both essays deal with themes already comprehensively discussed in Pia Müller-Tamm and Katharina Sykora’s earlier *Puppen, Körper, Automaten: Phantasmen der Moderne* (1999), they are nonetheless engaging introductions to the figures of the shop mannequin and the art doll, particularly to the work of Hans Bellmer. Sigrid Adorf, in her analysis of the uncanny gaze in Claude Cahun’s photography, teases out the complex relations between self and object, embodied subject and artificial construct, inherent in the female self-portrait.

The third category of essays presents theoretical approaches to the cyborg figure. Although Kaufer alluded to Donna Haraway’s work in her essay, Margot Brink and Anja Bandau provide comprehensive overviews of the dystopian and utopian roles that the figure of the cyborg has played in recent feminist theory. These essays might more usefully have been placed at the beginning of the volume, as a theoretical introduction, and could have benefited from some editing, as all three authors cover much the same ground when introducing Haraway’s *Cyborg Manifesto*. Although Bandau’s essay, on the debate between Haraway and Sandoval, is the most modest in scope of the three, it introduces a very welcome element of political critique to the

largely philosophical and aesthetic discussions in the volume.

Finally, a fourth set of essays describes contemporary Western visual artworks which in some way incorporate elements of the artificial body. Claudia Bahmer's and Cornelia Lund's presentations of the work of Rebecca Horn and Hilde Winkler, respectively, are little more than descriptions of the artists' work, supplemented in the case of Winkler with an interview. These contributions are disappointingly slight, and it is yet more worrying that a volume from a series whose statement of intent proclaims it to be "in [der] Tradition der europäischen Frauen- und Geschlechtergeschichte" (277) contains only three essays that directly deal with the work of female artists.

Julika Griem makes an excellent case for *Being John Malkovich* as a film rich in suggestive visions of female and queer utopias, as well as disturbing images of post-human subjectivity, although it is directed by a man. Here, the blurring of the boundary between male subject, female mannequin, female object of desire and chimpanzee demonstrates the significant role of the cyborg "where the boundary between human and animal is transgressed" (178). The volume concludes with a "Forum" section, in which Alexander Glück enthusiastically, if rather unreflectedly, celebrates the computer-game character Lara Croft (without touching on any of the problematic questions surrounding a commercially-produced hyper-female identity), and Insa Härtel briefly discusses Antal Lakner's parody training-machines, ending the volume on a somewhat inconclusive note.

In her introduction, Febel states that the image of the artificial human in the nineteenth and twentieth centuries goes through three phases: "Technifizierung der Welt – Fragmentierung des Selbst – Konstruktion von Identität" (11). The book aims to provide contributions on all three stages. However, the gaps between the Romantic vision of the female automaton as uncanny other, the surrealist appropriation of mannequins to express the fragmentary nature of modern identity, and various recent utopian visions of cyborg and technological feminism, are not bridged in the volume.

Only in the essays on Gómez-Arcos and on Cahun are there hints at a deconstruction of the traditional hierarchy of male human subject/female artificial object, where a female subject (the fictional android Mrs. Muerta Smith or the queer artist Cahun) appropriates and subverts the myth of Pygmalion. The work of Horn and Winkler, as presented here, would, by contrast, only seem to shore up this myth by creating new variants of the artificial female body. Despite the promises of the introduction, not once does a male homunculus or android make a significant appearance. While the essays on Haraway describe a model of utopian artificial subjectivity which is now relatively well-established in academic feminism, none of them move

beyond the original 1985 manifesto to explore ways in which this “cyborg identity” may actually come into play, for example by availing of recent research on female and gender-queer constructions of identity and sexuality on the internet, or by addressing transgender technologies such as those in *Gendernauts*. Indeed, Bandau’s essay on the figure of the *Mestiza* suggests that Chicana/o discourse has rejected the cyborg as a disempowering figure, and that a return to an essentialist myth of origins is more welcome for those postcolonial subjects whom Haraway’s cyborg was intended to liberate. Certainly, if the trashy journalese of Glück’s contribution is to be read in conjunction with this analysis (“[LaraCrofts] Angehörige sind von der smarten Mischung aus Erotik und Herbheit fasziniert und haben die Britin längst als Leitfigur akzeptiert” [236]), it would seem that the computer age has entirely bypassed the liberatory potential of a radically artificial, auto-constructed identity, and has merely produced another series of pneumatic Galateas which reinstate women firmly in the role of created objects.

Although the volume does not even hint at any synthesis between the traditional automaton and the extravagant cyborg, it nonetheless provides an engaging overview of many aspects of the topic. Particularly appealing is the range of media and languages addressed, although a lesser emphasis on traditional literary representations and a greater engagement with developments in cybertechnologies in the last twenty years would have been welcome, as would a far greater representation of the work of female artists and theorists. Further, although it is admirable that most quotes are given in the original languages of writing, the proofreading of the English quotes at least is rather sloppy (*ruck* instead of *truck*, [177], for instance). If accurate quotes cannot be provided, translations into German might well be preferable, as well as more useful to the general reader.

Trinity College, Dublin/Humboldt Universität Berlin
Helen Finch

KATHARINA HACKER. *Eine Art Liebe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. 265 S. EUR 22,90.

How does a German author, born two generations after the Second World War, tell the story of a Jewish life during the Nazi era? Can a writer represent another’s suffering without appropriating it? Katharina Hacker has stated that these questions guided the writing of her latest novel, *Eine Art Liebe*. The novel broaches themes of guilt, remembering and the act of storytelling itself with a twist that sets it apart from other narratives of the Holocaust victim/Nazi perpetrator genre: the story is set in France

during the war years and focuses on the betrayal of a Jewish boy Mosche by his young French Catholic friend Jean.

The title of the novel, however, could refer to both this difficult friendship at the heart of the story, and to the relationship that develops between the narrator, German student Sophie, and the Holocaust survivor, Mosche Fein. While studying *Judaistik* in Jerusalem, Sophie meets Mosche, who tells her the story of his hiding in a French monastery school in order to escape the Nazis. He then asks her to write his friend Jean's story; however, through Mosche's reminiscing about his friendship with Jean, the reader learns of Mosche's own story of survival during the war: the sudden departure with his parents from their home in Berlin at age seven, their hiding in the French countryside, his eventual placement in the monastery under a false name, and his friendship with and ultimate betrayal by Jean. Sophie faithfully records these details of Mosche's history and recollections, which comprise the bulk of *Eine Art Liebe*, interweaving bits of her own life and friendship with Mosche.

Yet it is the mystery surrounding the circumstances of Jean's betrayal and the ultimate revelation of Mosche's parents' fate that dominate the novel's landscape. Key clues are given in the beginning of the novel, before the reader is even aware they may be important: When Mosche arrives at the French monastery, ten-year old Jean overhears the plan to have the Jewish youth baptized, and thus disguised as a Christian student at the monastery, in order to avoid detection by the Nazis. Jean immediately befriends him, even suggesting his own name for Mosche's new identity. The fact that they bear the same name contributes at points to the reader's confusion as to whether they might be the same person, but it later becomes clear that they are separate entities. For, in spite of their close friendship, Mosche later discovers that Jean committed a grave betrayal during this time: he told his fascist father that Jean Marie was actually Mosche Fein and that Mosche's parents were hiding in the nearby French countryside. While Mosche escapes Jean's father's hunt, his parents are caught and deported to Auschwitz.

The revelation of Jean's betrayal comes relatively late in the novel, and Jean's motivation for his betrayal of Mosche and his parents is never fully revealed. Only one oblique reference can be found, when the omniscient narrator describes Jean praying at Mosche's bedside during a serious illness: "Manchmal [...] sprach Jean ihn mit dem alten Namen [...] an. Mit dem Namen, den er verraten hatte, aus Eifersucht und Wichtigtuerei. In der Nacht, in der er sicher war, dass Jean Marie sterben würde, legte er das Gelübde ab, ins Kloster einzutreten, falls sein Freund überlebte" (205). The novel seeks not to explain Jean's actions (which could be then viewed as exoneration), but rather to meditate on the nature of friendship, betrayal and the task of piecing together one's past and memories.

Katharina Hacker tells the story of a Jewish life and betrayal during the Nazi era with both stylistic and thematic distance. The device of a story within a story, coupled with the narrator-as-writer and use of the omniscient perspective, remove the immediacy from Mosche's piecing together of his past and his complicated friendship with Jean. The setting, as well as the guilty individual of the novel, is French, shifting the victim/perpetrator thematic from the (expected) German-Jewish to French-Jewish relations. At times one wonders: why then is Sophie the chosen narrator of Mosche's story? What is the significance of the glaring absence of any reflection by the character of Sophie on German guilt during the Holocaust? Yet at the same time, this is the new approach that the novel offers: a move away from the expected tropes of German culpability, Jewish victimhood and the admonition to "never forget."

While the individual reader must determine how successful Hacker's attempt is to represent another's suffering without appropriating it, the novel does offer a fresh approach to otherwise well-tread ground. The result is not necessarily what one might imagine, as Sophie comments to Mosche about her manuscript of his tale: "Es ist nicht, was du dir vorgestellt hast," sage ich Mosche und gebe ihm das Manuskript, 'nicht einmal, was ich mir vorgestellt habe.' 'Ich habe mir nichts vorgestellt,' antwortet Mosche, 'es ist deine Geschichte, ich habe sie dir geschenkt'" (265). It lies then with the reader to decide what is to be gleaned from this shared story.

Katharina Hacker was born in 1967 in Frankfurt, Germany. She studied philosophy, history and Judaic studies in Freiburg and Jerusalem, and since 1996 has been based as a writer in Berlin. This novel is Hacker's fourth work, following *Der Baudemeister* (2000), *Morpheus oder der Schnabelschub* (1998), *Baudelaire und die Gedächtniskunst* (1998) and *Tel Aviv: Eine Stadterzählung* (1997).

University of Cincinnati
Aine Zimmerman

FRANZ HOHLER. *Der neue Berg*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004. 433 S. EUR 14,00.

Der gebürtige Schweizer Franz Hohler (geb. 1945) ist Komiker, Schriftsteller, Dichter, Drehbuchautor und Schauspieler in einer Person. Diese Vielseitigkeit prägt seinen Roman *Der neue Berg*, der eine wirklichkeitsnahe Welt in nuancenreichen Bildern entstehen lässt. Durch dieses Werk begründete der Autor auch seinen Ruhm als „realistischer Phantast oder phantasiegesegneter Realist," wie ihn Urs Widmer in der Laudatio bei der Verleihung des Aargauer Kulturpreises (2002) nannte.

In *Der neue Berg* ist Wirklichkeit und Fiktion in einer Weise zusammengeschmolzen, die deren Grenzen nicht verrät. Die Personen dieser fiktiven Welt handeln als Möglichkeitsmenschen: „Ich verspreche Ihnen dafür, dass, wer immer in dieser Geschichte auftaucht, seinen Namen mit einer Selbständigkeit tragen wird, als sei er damit auf die Welt gekommen, und dass auch Sie sich allmählich in dieser erfundenen Welt bewegen werden, als gäbe es sie wirklich...“ (12). Der Leser wird durch das Labyrinth der Fabel oft zu sich selbst und in die Alltagssituationen seines Lebens zurückgeführt. Die anfänglich parallelen Handlungsstränge kreuzen sich erst und bilden nur langsam eine linear fortschreitende Handlung. Es würde den Rahmen dieser Rezension sprengen die einzelnen Fäden und die von ihnen geprägten Personenkonstellationen detailliert zu schildern. Deswegen wird ein kurzer Überblick angeboten, der eine Vereinfachung unumgänglich macht. Dieses Verfahren, sowie Hohlers *Snapshots*, ermöglichen auch nur Einblicke in die fiktive Welt. Der Roman schildert Lebensabschnitte erfundener Menschen und inszeniert das Entstehen eines neuen Berges inmitten einer wirklichen Stadt: Zürich. Diese zwei thematischen Einheiten sind eng verbunden und entwickeln sich parallel bis zum Ausbruch des Vulkans, der zur Tragödie vieler wird. Die drei Gestalten, die die anfänglichen, weit auseinander gehenden Handlungsstränge zusammenführen, sind eher Typen als Charaktere. Roland Steinmann, der „...weder ahnt, dass wir ihm zuschauen, noch dass er die Hauptfigur einer längeren Geschichte sein wird“ (12) ist ein Single, der nach einer gescheiterten Ehe und langer Einsamkeit eine neue Beziehung anfangen möchte. Doris ist Hausfrau und sehnt sich nach Veränderung. Ihre bisherige Rolle als liebende Mutter und Ehefrau rückt in dem Moment in den Hintergrund, wo sie sich als provokative Frau mit Recht auf Abwechslung erkennt. Der Gemeindepräsident Niederer übt gern die Rolle des Führers aus. Diese drei Gestalten sind die Knoten, um die ein ganzes Netzwerk von Personen aufgebaut wird, die das soziale Umfeld bilden. So entstehen detaillierte Milieuschilderungen, die Zürich und seine Umgebung lebhaft darstellen. Die Probleme der Großstadt und der Menschen in einer globalisierten Welt, die allzu bekannten Fragen der Gegenwartsgesellschaft schweben zwischen den Zeilen.

Die spätere Naturkatastrophe wird von ein paar Rissen im Wald der Agglomeration angekündigt. Roland Steinmann, der sie entdeckt, appelliert gleich an den Gemeindepräsidenten und löst durch seinen Schritt eine Reihe von Ereignissen aus, die die Personen miteinander verknüpft. Der Einbezug der Wissenschaft und der Medien ins Geschehen erfolgt mit der Vertiefung der Risse im Wald der Gemeinde. Die Rolle dieser Gruppen als Aufklärer wird aus verschiedenen Perspektiven, zusammen mit anderen wiederkehrenden Problemen des Alltags beleuchtet, dazu gehören: Zerfall der Familie, Lust auf Abwechslung, Schwierigkeiten in der Karriere. Niederers

Leben scheint zu einem Bündel dieser Krisen zu schrumpfen. Am Anfang ist er der erfolgreiche christliche Politiker par excellence, der eine Familie hat und die Interessen der Gemeinde vertritt. Seine Bemühungen, die Äußerlichkeiten und den guten Schein zu wahren, wirken jedoch lächerlich. Seine Frau kann ihren Willen nur im regelmäßigen Vorsagen des Tischgebetes durchsetzen. Das erlebt sie als Triumph über ihren Mann, der seinerseits dies nur erduldet, um damit auch vor anderen prahlen zu können. Sein angebliches Familienglück wird von seinem Ehebruch überschattet. Die Diskrepanz zwischen Sein und Schein, sowie die Unmöglichkeit des Menschen zwischen Essenz und Oberfläche zu unterscheiden, steht im Hintergrund solcher Szenen. Frau Niederers Versuch, den Ehebruch ihres Mannes aufzudecken, wird von Steinmanns Bemühen um eine Beziehung und von den Bildern von Doris'

Liebesaffäre begleitet. Die einzige harmonische Beziehung, die in der Gemeinde zu existieren scheint, ist auch von unerklärlichen psychischen Erscheinungen gestört, die nur schwer überwunden werden. Das wiederkehrende Thema der langsamen Bewegung der Erde, die von Steinmann und von einer Gruppe von Geologen ständig verfolgt wird, rückt langsam in den Vordergrund. Je mehr wir uns der Tragödie nähern, desto schneller fallen auch die Entscheidungen der Personen. Frau Niederer will sich scheiden lassen, Doris wählt das Familienleben mit ihrem Mann und wird in ihrem alten Beruf arbeiten. Der Single Steinmann scheitert in seinem Versuch und bleibt allein. Während die Menschen ihre Krisen lösen, bleiben die ungewöhnlichen Naturphänomene ungeklärt. Die bürgerliche Initiative, die vor der Naturkatastrophe geschildert wird, möchte die Einwohner über die unheimlichen Vorgänge im Wald informieren. Die Gefahr, die von den Rissen ausgeht, wird nur im letzten Moment zur Gewissheit. Die Unfähigkeit der Medien und der Politiker, die Menschen zu informieren und die Unsicherheit der Wissenschaft, prägt die letzten kurzen Kapitel. Die Gesellschaft kann sich nicht mehr helfen, obwohl sie alle Mittel dazu gehabt hätte. Auf diese Weise wird, wie schon im Klappentext des Buches betont, die Absurdität der Zivilisation bloßgelegt.

Die komplizierte und vielschichtige Handlung des Romans erinnert an manchen Stellen an Fernsehserien, die Familienbilder aneinander reihen. Die Kamera-perspektive verstärkt diesen Eindruck. Die Sprache ist leicht verständlich, sie ist von keiner starken personalen, dialektalen oder sozialen Einfärbung markiert. Der Roman ist eingängig und fesselt den Leser durch die vielschichtigen Perspektiven auf das Alltagsleben gewöhnlicher Menschen, die der Reflexion über allgemeine Probleme der Zeit und des Individuums freien Raum lassen.

Universität Szeged, Ungarn
Enikő Dáczy

WLADIMIR KAMINER. *Mein deutsches Dschungelbuch*. München: Manhattan, 2003. 254 S. EUR 18,00.

A spectacled, intellectual looking *Gartenzwerg* adorns the cover of Wladimir Kaminer's new¹ collection *Mein deutsches Dschungelbuch* (2003). The combination between title and cover picture is intriguing: the title calls to mind foreignness and exoticism, while the picture depicts something perhaps stiflingly familiar. Kaminer's book consists of 38 short episodes which chronicle the author's travels through provincial Germany. The Russian-German author situates himself as a "foreigner" gazing in upon the "familiar." The collection's strength lies in Kaminer's use of satire and self-irony, and in his ability to remain amazed by the ordinary.

Born in Moscow in 1967, Wladimir Kaminer immigrated to Germany in 1990. Beyond the publication of eight books since 2000, he writes columns for various newspapers, appears regularly on radio and television, and organizes the famous traveling party "Russendisko." One of Kaminer's favorite subjects is his chosen home of Berlin. In short, satirical episodes first published in newspapers, he portrays the absurdity and humor of everyday life in the city. Well-known throughout Germany, Kaminer's books have also been translated into numerous European languages. Not surprisingly, the author is often on book tour three days a week, and does much of his writing on trains. "Die ICEs und Interregios wurden zu meinem wichtigsten Arbeitsplatz," he writes, "Bald wusste ich in allen Zügen, wo das beste Abteil zum Schreiben war" (*Dschungelbuch*, 10).

In *Mein deutsches Dschungelbuch*, Wladimir Kaminer chronicles just such book tours; he travels by train from Wiesloch to Waldbröl, from Sömmerda to Oberhausen and writes of his experiences there. The first episode, which takes him to the town of Weikersheim, remains the best in this collection. Like a bewildered travel writer, Kaminer makes his way through exoticized landscapes like "die süddeutsche Pampa" (14), passing towns "[deren] Namen für mich wie die Namen verschiedener Käsesorten klangen" (14). Bumbling and self-effacing, he reports on the quirkiness of the "freundliche Einheimische" (15), gets lost, confuses the names of small towns and does not understand the dialects. His sense of bewilderment keeps the reader laughing. In the following passage, Kaminer attempts, with growing panic, to decipher the conductor's station announcements: "Entweder sprach er einen mir nicht zugänglichen Dialekt, oder er kaute jedes Mal an einer Maultasche – ich konnte jedenfalls kein Wort verstehen. Alles aus seinem Munde klang wie "Schuschihein" für mich...Der Zug fuhr immer schneller, er hielt jetzt nur noch für Sekunden und raste sofort weiter – von einem "Schuschihein" zum nächsten" (14-5).

Much of the collection's entertainment value lies in Kaminer's caricatures of

the people he meets. There are the drunk participants in the Chemnitz “*Garten-zwerg-Kongress*” who hang out under the huge bronze Karl Marx head wearing their red dwarf hats; there is Winnie, the sobbing and blubbering Kaiserslautern taxi driver; perhaps best of all there are the always-delighted “Weltreise-Omas” (41) touring the country in groups. “Was wäre die ehemalige DDR ohne diese ganzen Omas, die es sich zur Lebensaufgabe gemacht haben, alle Sehenswürdigkeiten Ostdeutschlands abzuklappern?” he muses, “Sie sind zu allen Jahreszeiten unterwegs, in großen und kleinen Gruppen arbeiten sie flächendeckend” (87).

Kaminer’s book is not only humorous, however. Satire is his ticket to light but pointed social commentary. On unemployment and abuse of the social welfare system in Quedlinburg, he writes, “Die Quedlinburger selbst verdienen ihr Geld beim Arbeitsamt, beim Sozialamt und sogar beim Finanzamt” (155). His flippant remarks on the rise of the radical right in Halle point to the connection between unemployment, alcoholism and radicalism: “Der Kapitalismus läuft in Halle auch in seiner jetzigen Phase nicht... Aus Protest rasieren sich [die Hallenser] die Schädel und trinken Bier mit Schnaps vermischt” (60). Kaminer’s art is to comment without analyzing, to make a connection without discussing. He leaves the reader to fill in the blanks. Interesting but not as well constructed are his comments on cultural prejudice. In the Stralsund train station, for example, the author’s contribution to world peace consists of buying a *Döner* when everyone else is buying *Bratwurst*. Though he actually doesn’t like *Döner*, he heads pointedly in the direction of the “schnurrbärtigen Köche, beides Doppelgänger von Saddam Hussein” (41). “Einer musste es tun,” he writes (41). With a touch of self-irony, Kaminer plays the hero of multiculturalism while still upholding stereotypes.

The book’s satirical tone and the author’s amazement by the ordinary keeps the reader laughing through many of the episodes. Unfortunately, as Kaminer becomes bored with his travels, the narrative itself becomes tedious. Irony and humorous observations fall away and his journeys become as predictable as “ein Puzzle, das ich schon tausendmal zusammengesetzt hatte” (89). Kaminer arrives in a new place, is greeted by an invariably apologetic host, gives his reading, is toured through the town, gets back on the train and starts the process over again. Compared with Kaminer’s Berlin collections like *Russendisko* (2000) and *Schönhauser Allee* (2001), this book’s humor falls flat in places.

In *Mein deutsches Dschungelbuch*, Wladimir Kaminer attempts to highlight German regionalism. In places, he succeeds, with stories of quirky characters, exoticized towns and unusual traditions. “Je kleiner der Ort, umso überzeugter waren die Bewohner, dass sie im einzig wahren Deutschland lebten. Aber zwanzig Kilometer weiter sah dieses Deutschland schon ganz anders aus” (11), he promises in his intro-

duction. Sounds intriguing, but, as many of Kaminer's stories become repetitive, his promise remains largely unfulfilled.

¹Kaminer's latest book, entitled "Ich mache mir Sorgen, Mama" was published in the fall of 2004.

University of Cincinnati
Silke Schade

GERT KERSCHBAUMER. *Stefan Zweig. Der fliegende Salzburger*. Salzburg, Wien, Frankfurt am Main: Residenz, 2003. 511 S. EUR 32,00.

Die Formulierung Romain Rollands vom „le Salzbourgeois volant“ wird bei Gert Kerschbaumer nicht nur Buchtitel, sondern auch – zumindest teilweise – Programm. Den Salzburger in Stefan Zweig lernt der Leser wie in keiner Publikation zuvor kennen. Das Buch will keine umfassende Biografie sein, sondern eine detaillierte Durchleuchtung der Beziehung Zweigs zu seiner Wahlheimat Salzburg und konzentriert sich entsprechend auf die 20er und frühen 30er Jahre. Salzburger Lokalkolorit und Geschichte rücken über weite Strecken in den Mittelpunkt. Dabei verliert sich Kerschbaumer aber nicht in Nebensächlichkeiten, sondern stellt so das bedeutende Geschehen der Zeit im Kleinen, im Salzburgerischen, dar. Dementsprechend sicherte diese Arbeit dem Verfasser den Salzburger Kulturfonds-Preis für Wissenschaft.

Kerschbaumer erzählt Ausschnitte aus Zweigs Leben entlang den Quellen, vor allem Zweigs Korrespondenz, Salzburger Lokalzeitungen und Friderike Zweigs Memoiren. In Archiven wurde Kerschbaumer ebenso fündig und der Leser erfährt Unbekanntes von den Salzburger Behördenwegen des Erfolgsautors: Über die Dispense, Bewilligungen für die Villa, Steuerangelegenheiten und Vermögenswerte.

Knut Beck, der Herausgeber der Werke und Briefe im S. Fischer Verlag, stellte dem Autor unpublizierte Briefe zur Verfügung. Der Briefwechsel der Eheleute, der bisher von Friderike Zweig nur in stark überarbeiteter und geglätteter Form publiziert worden war, zeigt die Trennung detailreich. Gerade die ehemalige Toleranz der Gattin - „Wenn ich nur immer sein Oberhaserl bin“ - unterstreicht die Härte des Bruchs. Diese Geschichte, die für Stefan Zweig mit dem Zusammenbruch seiner Heimat Hand in Hand ging, veranschaulicht so die triste Intensität dieser Zeit für den Erfolgsautor. Schon unter dem autoritären „Ständestaat“ war Zweig ja aus seinem ehemals so ruhigen Arbeitsplatz Salzburg verjagt worden, da ausgerechnet die Villa des Pazifisten nach Waffen des Republikanischen Schutzbundes der Sozialdemokratie durchsucht worden war. Schon die vorhergehende Machtergreifung der Nazis hatte

für den „Goethe-Deutschen“ mit dem Verbrennen seiner Bücher am Scheiterhaufen und dem Verlust seiner deutschen Leser eine schlimme Zäsur bedeutet. Die Schwere dieser Schicksalsschläge schildert Kerschbaumer ausgezeichnet.

Die engagierte Beschäftigung mit dem Salzburger Antisemitismus, der faschistischen Verwaltung und dem fehlenden Willen zur Restitution der Vermögenswerte an Friderike Zweig in der 2. Republik ist das gelungene Herzstück des Werks. Schon vor der Veröffentlichung konnten Kerschbaumers Forschungen diesbezüglich Früchte tragen: Die Aberkennung der Doktorwürde Zweigs an der Universität Wien 1941 war nämlich nie rückgängig gemacht worden. Nach einer Anfrage Kerschbaumers kam es umgehend zu einer Wiedergutmachung und einer Gedenkveranstaltung der Universität Wien am 31. März 2004. Das Engagement Kerschbaumers verdient höchste Anerkennung; auch im Text versteckt der Autor nicht seine Person und Haltung. Dass er dabei auch enthusiastisch gegen Joseph Roth Stellung bezieht, bleibt aber unverständlich. Trotz Alkoholismus und Geldnot war Roth doch ein guter Freund Zweigs und ein scharfsichtigerer Interpret der aktuellen politischen Situation als dieser.

Zweigs privates Leben in der Kleinstadt bildet also den Mittelpunkt der Arbeit. Doch die weitgehenden biografischen Auslassungen schmerzen dabei jeden Leser, der das Leben und die Persönlichkeit Zweigs umfassender kennen lernen wollte. Der Titel verrät den Schwerpunkt des Werks ja nicht unmittelbar. Während der ersten Ehe mit Friderike breiter Raum gewidmet wird, findet beispielsweise die zweite Frau Lotte Altmann kaum Erwähnung. Auch der reisende – „fliegende“ – Zweig kommt entschieden zu kurz. Wenn überhaupt, sind es nur Randbemerkungen, die bedeutende Auslandsaufenthalte und Reisen betreffen.

Ebenso findet sich kein Ansatz zur Deutung und Einbettung seines dichterischen Werkes in sein Leben. Jegliche literaturwissenschaftliche Annäherung fehlt völlig.

Die zentrale Biografie Donald A. Praters: *European of Yesterday. A Biography of Stefan Zweig* (1972) wird so nur um wenig Wesentliches ergänzt. Kerschbaumer erinnert sich selbst an Praters Anstoß zum vorliegenden Buch: „ich soll mich doch nicht in der riesigen Sekundärliteratur verheddern, lieber davon unbelastet Zweig lesen und so nebenher sein kaum ergründetes Verhältnis zur schönen Kleinstadt erforschen“ (487). Diese Aufgabe hat der Verfasser mit Bravour gelöst, aber auch nicht mehr.

University of Exeter
Johann Georg Lughofer

SIEGFRIED LENZ *Fundbüro*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2003. 336 S. EUR 21,90.

Along with Günter Grass, Martin Walser, and Heinrich Böll, Siegfried Lenz is one of Germany's most widely read contemporary novelists. Since 1948, the beginning of his writing career, his literary output has documented the various stages of German 'Vergangenheitsbewältigung.' *Deutschstunde*, his most acclaimed novel, with its compelling juxtaposition of the war and post-war generations, of blind obedience and moral duty, guilt and innocence quickly entered the German canon and has since been widely received in secondary and tertiary education nationwide.

Lenz, who was awarded the *Gerhart-Hauptmann-Preis* in 1961, the *Friedenspreis des deutschen Buchhandels* in 1988, the *Jean-Paul-Preis* in 1995, and the *Goethe-Medaille der Alfred-Toepfer-Stiftung* in 2003, has never ceased to be a prolific writer. One major publication per year still seems to be the average output of the 79-year-old. In his latest work, *Fundbüro*, however, this productivity clearly shows some negative effects. Set in the late 90s – a radio broadcast reports negotiations about EU enlargement as well as the capsizing of a Kurdish refugee ship near Sicily – the novel describes a Germany which seems to have come to a standstill since the 1970s: the electronic age does not appear to have begun as yet, nor is there any recognizable sense of velocity and progress brought about by the digital revolution.

Henry Neff, the protagonist, lives in a small northern German town, parochial and backward like himself. Rather than accepting lucrative job offers to advance in his career, the 24-year-old philanthropist, who comes from a protective upper middle class background, has decided to spend the rest of his life working in a lost and found depot run by the Deutsche Bundesbahn. Complacent, apathetic, and politically impassive, Henry defies the progressiveness of his generation. He represents the prototypical 'Wohlstandskind,' the offspring of the German 'Wirtschaftswunder.' He lives a life of the moment, without looking ahead to what the future may bring. "Du lebst ohne ein Ziel" (298), complains his sister Barbara, and Henry himself cannot help realizing that his lack of determination and objectives in life make him look "mitunter selbst wie eine Fundsache" (316). His internalized sense of capitalism surfaces in his inability to recognize the significance of personal memory as well as an overall laissez-faire outlook on life and his fellow citizens. In a rather juvenile manner, he falls in love with Paula Blohm, a colleague, who is married and many years his senior. Approaching her in a clumsy rather than empathetic manner, Henry fails to develop enough sensitivity to gain insight into her marital problems.

The job at the Fundbüro seems perfect. Henry identifies with the 'Verlierer,' as he calls the owners of lost items, without noticing that he persistently behaves like

a figurative loser himself. Like a child, lost in his fantasies, he takes a vivid interest in the biographies of knife throwers, actors, high-ranking politicians, and finally Fedor Lagutin, a Bashkirian doctor of mathematics, who comes to the town as a visiting lecturer. Driven by curiosity, Henry brings Fedor his lost briefcase, which marks the beginning of a genuine friendship.

Fedor becomes the stereotypical victim of German xenophobia. He is assaulted physically – by a gang of motorcyclists – and verbally, which has an even more grinding effect on him: “Den Pfeil, der dich trifft, kannst du herausreißen, Worte aber bleiben stecken für immer” (319). Fedor’s subsequent departure has a key function in the novel in that it brings about a change in Henry. He realizes that peaceful solutions cannot retaliate against blind hatred and violence. In a seemingly mock-heroic crisis, he saves a Nigerian postman from another attack by the same gang, which, although it leaves him injured, does have the effect of getting others involved as they step in to help beat off the attackers.

The effect of this incident is augmented by unexpected changes at Henry’s workplace. Reforms to the Bundesbahn force a much respected colleague into early retirement. Henry finally understands that not even the lost and found depot is a place of peace and stability. Instead of drawing conclusions for his own life and professional career, however, he decides to keep the status quo and continue with his unchallenging job. The ending of the novel thus leaves the reader uncertain as to whether Henry really has learnt from experience or whether things will continue in the same way as before.

In *Fundbüro* Lenz no longer appears as an author of Vergangenheitsbewältigung, as he did in many of his preceding novels (e.g. *Deutschstunde*, 1968; *Das Vorbild*, 1973; *Exerzierplatz*, 1985). Nonetheless, many elements that characterized his particular style in the 60s and 70s have remained consistent. The author has never focused his criticism on morality, society, politics or history in a global sense. His political engagement is carried out in private, by ways of provincial allegory and symbolism rather than documentary writing. Lenz’s realism is one of proximity. He writes stories of the common man, “die Einflußlosen,” whose concerns he articulates “um die Allgemeinheit aufzurütteln” (Nordbruch, 186). Whether or not he succeeds in doing so with his latest novel, however, remains open to question.

Fundbüro draws on a number of themes that concern contemporary German society: political disinterest as well as a poorly developed sense of responsibility are amongst the major shortcomings of today’s PISA-shocked young generation. The problem of finding rather than losing oneself in apathy and ignorance is another reason for concern in a society burdened by growing unemployment figures, shrinking educational investment and an increasing breakdown of the family unit. Furthermore,

the problem of xenophobia has re-entered the agenda of German politics on a grand scale, which has been borne out rather painfully by recent electoral successes amongst right-wing extremist parties in East Germany.

The concepts of individual responsibility and duty towards one's fellow citizens has been one of the prevailing motifs in the work of Siegfried Lenz (Reiter, 1982; Nordbruch, 1996). In *Fundbüro*, he sympathizes with the powerless victims of racial discrimination, as well as denouncing those who take advantage of their parents' economic achievements. Once again, the author sees himself as the mouthpiece of those members of society whose voices are not normally heard. At the same time, he highlights a sense of history which is at a risk of getting lost in capitalist hedonism.

From a critical reader's point of view, the novel leaves much to be desired. The first problem that springs to mind is its anachronisms. There is no talk of electronic communication or the internet, not even a computer has yet replaced the typewriter in Paula Blohm's office. Train doors still do not close automatically, and the fact that a telephone booth has to be found simply ignores the invention and dissemination of the mobile phone. Secondly, many features of individual personalities and relationships are marred by high improbability. It seems rather far-fetched, for instance, that an otherwise lethargic young man should be an ambitious member of a successful local ice hockey team. It seems equally unlikely that an ice hockey player, accustomed to physical confrontation, should categorically refrain from violence in daily life. Moreover, the closeness between Fedor and Henry strikes the reader as rather unmotivated: Neither do the two men have much in common, except for their age, nor does it seem logical that Lagutin, an ambitious, successful academic, should seek out the company of a naive, uneducated, politically and socially inactive youth.

To a certain degree, one could even speak of a lack in coherence, especially when it comes to comparing the expectations raised by the title with the character developments. The reader is made to look out for a protagonist who has lost but eventually manages to find his own identity, a process which the novel fails to convey comprehensively. Finding something presupposes an intentional quest, which Henry does not undertake. Similarly, Paula's marital problems are insinuated repeatedly, yet the actual circumstances of her marriage are never explained satisfactorily. There is further a lack of conflict between the protagonists. Although Lenz carefully prepares a clash between Henry and his potential rival, Paula Blohm's husband, the prefigured fall-out is replaced by a friendly conversation between two equally non-confrontational competitors. This adds to an overall lack of realism, which suggests an atmosphere of make-belief.

The chief defect of Lenz's novel is its lack of thematic and structural substance. A lot of essential background information is withheld, which prevents the

kind of complex revelation that one expects from a psychological novel. The reader is not told what events or circumstances in Henry's childhood shaped his character. Although the protagonist does undergo personal development in terms of social courage, he maintains his vocationally immobile attitude until the end of the book, when he rejects the offer to become deputy head of the lost and found depot: "Also, was mir gefällt – und sogar mehr als gefällt –, das ist die tägliche Begegnung mit Verlierern" (334).

What makes *Fundbüro* readable, albeit paradoxically, is Lenz's characteristically warm, comforting style of writing; 'paradoxically' because the culinary narrative may have been appropriate for his humorist, provincial works such as *So zärtlich war Suleyken* (1955), *Lehmans Erzählungen* (1964) and *Der Geist der Mirabelle* (1975). With respect to his socio-critical works, however, this aspect of Lenz's style has frequently been criticized for its lack of ideological bite. Hence, and again rather unsuitably, the *Fundbüro* reader feels wrapped up in a soothing flow of accommodating story-telling, which does not seem to fit the underlying critique. On a concluding note, *Fundbüro* is a well-told story, pleasurable to read, yet, unfortunately, trapped in a nostalgia for times long gone by, of less hectic and less competitive days. The book is suited for hammock consumption rather than literary analysis, in other words, readers with slightly more than tentatively critical standards may not get their money's worth.

Nordbruch, Claus. *Über die Pflicht: Eine Analyse des Werkes von Siegfried Lenz*. Hildesheim: Olms-Weidmann, 1996.

Reiter, Nikolaus. *Wertstrukturen im erzählerischen Werk von Siegfried Lenz*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1982.

University of Leeds, UK
Astrid Ensslin

MECHTILD VON MAGDEBURG. *Das fließende Licht der Gottheit*. Hrsg. Gisela Vollmann-Profe. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2003. 870 S. EUR 76.

Neunmal solle man ihr Werk lesen, so schreibt Mechthild von Magdeburg (geb. wohl 1207/1208, gest. nach 1280) im ersten Buch des *Fließenden Lichts der Gottheit*. Vielleicht muss man das auch, um alle Feinheiten des stilistischen Ausdrucks und der erzählerischen Bildlichkeit zu durchdringen, die diesem Werk eigen sind. Jedoch wird schon nach dem ersten Durchgang deutlich: Mechthilds Werk ist eine außergewöhn-

liche literarische Leistung einer außergewöhnlichen Frau.

Mystik, das ist gemeinhin Literatur des frühen Spätmittelalters, die den einzelnen Gläubigen in der tiefen Auseinandersetzung mit Gott zeigt. In Form von Visionen und ekstatischen Bewusstseinsüberschreitungen wird der Kontakt mit dem höchsten Schöpfer bereits auf Erden gemacht. Sind ansonsten schriftliche Werke im Mittelalter Domäne der Männer, schafft die Mystik eine Welt, in der viele Frauen aktiv werden. Im Zentrum steht die gläubige Frau, die dem Weltlichen abschwört und ihr Leben Gott weihet. Es entspinnt sich eine „Liebesbeziehung“ zwischen der Frau und Gott (bzw. Jesus als Gottes Sohn). Mechthild ist hierin traditionelle Mystikerin. Mit zwölf Jahren soll sie ihr erstes Gotteserlebnis gehabt haben. Sie entschied sich dann für ein Leben als Begine, lebte in einer Gesellschaft von Frauen, die Armut und Keuschheit gelobten, aber dennoch kein Gelübde abgelegt hatten. In dieser Mittelstellung zwischen Laie und Nonne bleibt sie gewissermaßen beidem verpflichtet.

Sollte man den Inhalt des *Fließenden Lichtes der Gottheit* in einem Satz umreißen, so wäre es wohl ein Werk über eine gläubige Einzelseele, der Gott als liebender Bräutigam unter vier Augen ein Angebot macht, sich seines Liebesangebot durch Befolgung frommer Regeln würdig zu erweisen und damit Seligkeit zu erringen. Die Fließbewegung aus dem Titel ist programmatisch für Mechthilds Begegnung mit Gott. Immer wieder erzählt sie von einem Brunnen, aus dem sich das Göttliche ergießt. Gott wird somit sinnlich erfahrbar, indem er mit Wasser die Seele des Gläubigen umschließt. Gott wird zum Meer, in dem die Gläubigen als Fische wohnen. Eine regelrechte „Liebesflut“ (579) überwältigt den Heilssuchenden. Mechthilds Liebesvisionen sind von sinnlicher Liebe inspiriert. Sie deutet jedoch weltliche Liebe um im Sinne der Gottesliebe. So zeigt sie eine Frau, die an den „Hof“ Gottes reist und dort vor Liebe zu ihm krank wird: „Herre, du bist min trut, min gerunge, min vliessender Brunne, min sunne und ich bin din spiegel“ (28). Hier wird die Ähnlichkeit zum Hohenlied Salomos deutlich. Was im weltlichen Kontext sündig wäre, wird in der Vereinigung mit Gott zum Ausweg aus der weltlichen Misere. Die Übergänge von biblischen Anspielungen und Mechthilds eigenen Bildern fließen ineinander. Doch nicht nur die Gottesempfindung „fließt,“ sondern auch der formale Aufbau. Das *Fließende Licht* ist ein Formenkonglomerat, in dem sich Visionen, Gebete, Liebespreise, Traktate, Streitgespräche, Merkverse und Allegorien ineinandermischen.

Der Aufstieg der Seele zum Heil ist bei Mechthild kein kontinuierliches Fortschreiten auf einer Jakobsleiter der Seligkeit, sondern durchsetzt mit Zweifeln, Rückschlägen und Unbeständigkeiten. Das Ich kämpft regelrecht um sein Heil, was auch durch den Entstehungsprozess des *Fließenden Lichtes* dokumentiert wird. Mechthild schrieb an den sieben Kapiteln über mehrere Jahrzehnte bis zu ihrem Tod. Insofern ist das Werk nicht nur Momentaufnahme einer religiösen Schwärmerei,

sondern auch Chronik eines Frauenlebens in der Suche nach Seelenheil. Das Werk als ganzes, wie wir es heute lesen, ist ein Produkt der Zeit nach Mechthilds Tode. Sie schrieb die sieben Einzelbücher nacheinander mit vermutlich großen zeitlichen Abständen.

Das *Fließende Licht* ist nicht nur eine weltferne Gottesvision, sondern ein Pandämonium von Mechthilds Zeit, das uns Details zur gesellschaftlichen Situation preisgibt. Mechthild erörtert, wie ein Christ einen Juden behandelt, wie die Laien Opfer darbringen oder Mönche und Nonnen wider die leiblichen Verlockungen handeln sollen. Mechthild weitet die mystische Begrenzung auf Ich und Gott in ein Lehrbuch vom frommen Leben. Die liebende Seele solle sich in Bescheidenheit üben, den Schmuck der Weltlichkeit durch eine schlichte und saubere Kleidung ersetzen, die damit zum Spiegel der inneren Demut werde. Mechthild erzeugte mit der Verschriftlichung ihrer Visionen wohl nicht nur Bewunderung und Wertschätzung, wie sie selbst andeutet. Kritiker hätten sie gewarnt, ihr Werk könne vom Feuer aufgefressen werden, wenn man es nicht zurückhielte. Das deutet zum einen auf eine mögliche Brandmarkung als Ketzerei durch geistliche Instanzen, spielt aber andererseits auf die verzehrende „Flamme der Leidenschaft“ an, die Mechthild als Antrieb für ihre Gottesliebe begriff.

Die Originalhandschriften des *Fließenden Lichtes der Gottheit*, geschrieben in einem mittelniederdeutschen Dialekt, sind nicht erhalten geblieben. Neben einer unmittelbar nach dem Tod der Autorin angefertigten lateinischen Übersetzung (wohl kurz nach 1280) ist der wichtigste Textzeuge eine Übertragung ins Oberdeutsche um 1340. Diese in Basel entstandene Handschrift dient als Textgrundlage für die vorliegende Ausgabe von Gisela Vollmann-Profe. Zwar bietet die Edition den mittelalterlichen Text nebst einer neuhochdeutschen Übersetzung im Paralleldruck, jedoch kann auch der Ungeübte in das Deutsch des 14. Jahrhunderts eindringen. Vollmann-Profes Edition basiert auf der kritischen Edition Hans Neumanns, an der sie als enge Mitarbeiterin beteiligt war. Im Unterschied zu Neumanns Textgestaltung setzt Vollmann-Profe auf eine vollständige Akzeptanz der Übertragung aus dem 14. Jahrhundert. Sie teilt nicht Neumanns Ansicht, dem Urtext durch Rekonstruktion näher zu kommen. Die vorliegende Edition präsentiert eine 20-seitige Einleitung zu Leben und Werk Mechthilds, die zwar das Wesentliche gut umreißt, jedoch zu knapp gehalten ist. Insbesondere eine Darstellung zur Wirkungsgeschichte Mechthilds und ein Überblick über die Forschungslage wäre wünschenswert gewesen. Der Stellenkommentar lässt hingegen mit 150 Seiten keine Wünsche offen und macht die unmittelbare Textarbeit zum Genuss. Vorteil dieser Edition ist, dass sie für den interessierten Laien lesbar bleibt, ohne auf die textkritische Genauigkeit einer wissenschaftlichen Ausgabe zu verzichten. Dass Mechthild in der renommierten

Bibliothek Deutscher Klassiker neben Autoren wie Heinrich von Veldeke, Wolfram von Eschenbach und Meister Eckart ihren Platz gefunden hat, wird nicht nur der Renaissance der mittelalterlichen Frauenmystik gerecht, die sich gerade an deutschen Universitäten abspielt, sondern zementiert auch ihre literarische Qualität im wohl schönsten und wichtigsten germanistischen Buchprojekt der Gegenwart, dem Deutschen Klassiker Verlag.

University of Cincinnati
Wolfgang Lückel

TERÉZIA MORA. *Alle Tage*. München: Luchterhand, 2004. 430 S. EUR 22,90.

Eigentlich ist alles in Ordnung mit ihm. Da sind sich alle einig. Er ist ein höflicher, stiller, gut aussehender Mensch. Ein bewundertes Sprachgenie, das zehn Sprachen beherrscht. Und doch ist Abel Nema, der schüchterne Held im ersten Roman Terézia Moras, für die meisten in seinem Umfeld eine Provokation: Er ist einer, dem man am liebsten „aufs Maul hauen möchte, und doch wieder nicht.“ Hochbegabt und höchst verdächtig?

Nun baumelt Abel in der merkwürdigen Eingangsszene des Romans auf einem verwahrlosten Spielplatz im Bahnhofsbezirk kopfüber an einem Klettergerüst, die Füße mit einem silbernen Klebeband umwickelt, der Kopf von seinem schwarzen Trenchcoat bedeckt. Hat hier jemand die allgemeine Verunsicherung, die von seiner Person ausgeht, oder – wie es im Roman heißt – „den Zwang, mit ihm zu tun haben zu wollen, auf die eine oder andere Weise“ (68), etwa als Irritation aufgefasst und ihn aus der Welt schaffen wollen?

Terézia Mora, der 1971 in Ungarn geborene Jungstar der Berliner Literaturszene, hat ohne Zweifel ein Faible für skurrile Geschichten. Schon ihre mehrfach preisgekrönten, auf befremdende Weise eigenwilligen Erzählungen – gesammelt unter dem Titel *Seltsame Materie* 1999 im Rowohlt Verlag erschienen – warteten mit der beklemmenden und düsteren Atmosphäre eines durch die Staatsgrenze in drei Himmelsrichtungen abgeriegelten ungarischen Dorfes und mit der Beschreibung der seelischen Verstümmelungen seiner Bewohner auf. Der Radikalität des ästhetischen Konzeptes, mit der die Autorin ans Werk ging, um falsche Idyllen und einer jegliche Individualität einengenden Provinz eine Absage zu erteilen, stand die Resignation ihrer Figuren – allesamt von der Gemeinschaft enttäuschte oder verstoßene Sonderlinge – gegenüber, die ihre tiefsten Emotionen mit niemandem teilen können: „Niemand, den ich kenne, hat Träume wie ich.“ Moras Talent, harte und sehnsuchtsvolle

Stimmungen aufzubauen, wurde auch von den Juroren des Ingeborg-Bachmann-Preises anerkannt.

In *Alle Tage* wird die Folge Mora'scher Außenseiter mit einer eindrucksvollen Figur fortgesetzt. Abel Nema ist Flüchtling aus Osteuropa, „gefangen“ in einer namenlosen westeuropäischen Metropole, in der er sich vor zehn Jahren gerade aufhielt, als in seinem Land der Krieg ausbrach. Durch die Entscheidung, die Einberufung zu ignorieren, verliert er über Nacht seine Heimat und seine Familie. Den gleitenden Übergang von der heimatlosen zur staatenlosen Existenz Abels liefert später die Zeitgeschichte selbst: Sein Herkunftsland wird in drei bis fünf neue Staaten gespalten:

Und keiner dieser drei bis fünf sei der Meinung, jemandem wie ihm eine Staatsbürgerschaft schuldig zu sein. Dasselbe gelte für seine Mutter, die nun zur Minderheit gehöre und ebenfalls keinen Pass bekomme. Er könne hier nicht weg, sie könne von dort nicht weg.
(269)

Ganz unerwartet kommt es wohl nicht, denn der Ort ist „hier“ und die Zeit „jetzt“ und auch sonst lässt die Autorin keinen Zweifel daran, dass dies „hysterische Zeiten“ (93) sind. „Als würde die ganze Welt Die Reise nach Jerusalem spielen,“ sagt Konstantin Tóti, eine der Nebenfiguren des Romans, der sich, obwohl selber Emigrant, zeitweilig für die fabelhafte Rettung Abels zuständig fühlt, und fährt fort:

Panik, Geschiebe, Gewimmer, Gekreis. Suchen ihren Platz. Oder einen. Eine harte Kante für den halben, Verzeihung, Arsch. Freiwillig, unfreiwillig. Hart ist das Leben überall, gerade jetzt, da sie nichts Eiligeres haben, als sämtliche Kontingente einzufrieren, als gäbe es keine, wie sagt man so schön: *internationale Lage!* (93)

Abel Nema begegnet - entgegen allen Erwartungen - immer jemandem, der ihm in der Fremde in seinen Schwierigkeiten beisteht. In Professor Tibor B. findet er einen Mentor, der ihm, von seiner Sprachbegabung (die Nebenwirkung einer Gasexplosion) fasziniert, ein Stipendium vermittelt. In Tibor B.s netter Mitarbeiterin Mercedes, die „das Unmögliche zu lieben“ (328) vermag, eine Schein-Ehefrau wegen der fehlenden Papiere. Immer auf merkwürdige Weise abwesend, macht er es aber sogar seinen Nächsten unmöglich, in seine Welt vorzudringen. Er verbringt seine Zeit fast ausschließlich im Sprachlabor, lernt dort in zehn Jahren zehn Sprachen, die er ohne Akzent, ohne Dialekt beherrscht. Um seinem nutzlosen Wissen Sinn und Richtung zu geben, versucht er sich in der Sprachwissenschaft, schreibt jahrelang an einer

Dissertation, die ihm mit seinem Laptop gestohlen wird; er übersetzt. Doch die Sprache, „die Ordnung der Welt,” für die er sich so begeistert, erweist sich als „die grandioseste Täuschung” (400), da sie als Kommunikationsmittel versagt.

Nur in Mercedes’ einäugigem Sohn Omar findet Abel so etwas wie einen Seelenverwandten. „Ich habe es hingegeben für Weisheit” (39), quittiert der hyperintelligente Junge selbstbewusst die eigene Behinderung und lässt sich von Abel Russisch beibringen. Während zwischen den beiden eine Vertrautheit, eine freundschaftlich-väterliche Beziehung entsteht, versagen jegliche Annäherungsversuche, die von Mercedes’ Freunden ausgehen: Abel trage seine Fremdheit vor sich her, „wie ein Schild” (323), lautet ihr unwiderlegbarer Vorwurf.

Moras junger Held wird dem Gefühl der Einsamkeit und Fremdheit niemals wirklich entfliehen können. Denn „die Liebe war nur noch als Sehnsucht in mir” (406), sagt er, und denkt dabei an seinen besten Freund Ilia. Der hat ihn vor Jahren in emotionale Stummheit und vollkommene Passivität gestürzt, weil er bei dem Gedanken, Abel könnte ihn lieben, „sogar etwas körperlichen Ekel” (29) empfunden und ihn verstoßen hatte. Hier in dieser Kleinstadt im Osten, Luftlinie etwa gleich weit von den drei nächstgelegenen Hauptstädten, beginnt die innere Marter, die Abel bis dahin nicht kannte. Als Ilia schließlich jeden Kontakt zu ihm abbricht und zum Studium ins Ausland geht, macht sich auch Abel auf den Weg, auf die Suche nach seinem verschwundenen Vater. Ab diesem Zeitpunkt agiert er nicht mehr, ihm widerfährt nur alles.

Von all dem gibt Abel Nema selbst nichts preis. Seine in großen Zeitsprüngen erzählte Geschichte erfährt der Leser aus der Außenperspektive, von Leuten, die ihn nicht verstehen, die sich aber über ihn Gedanken machen. Auch von einem allwissenden Erzähler kann kaum mehr die Rede sein, ironisiert doch die Autorin gekonnt seine Rolle: „Sie gingen praktisch stumm nebeneinander her. Ich weiß immer noch nicht, wo lang” (29). Stattdessen wird ohne Warnung in die Ich-Perspektive der Figuren gewechselt, für einige Sätze mischen sich Ich, Wir, Du. Korrekturen gibt es ebenfalls zuhauf, sogar im Drogenrausch-Monolog Abels, im Kapitel, das der konsequent durchgehaltenen Außenperspektive und den Spekulationen ein Ende setzt; und wenn sich ein Schriftsteller im Buch auf das eigene Werk bezogen die Frage stellt, „ob überhaupt ein einziger Gedanke aufrecht zu erhalten ist” (276), so gilt es auch für Moras Roman.

Es ist ein bizarr geschnittenes Universum, dessen ist sich auch die Autorin bewusst. Und das nicht nur in den Szenen voll von Drogen, Dreck und Gewalt, mit denen das idyllische Plätschern der Geschichte wiederholt unterbrochen wird. Auf sich selbst zurückgeworfen, taucht Abel nämlich von Zeit zu Zeit in ein zwielichtiges Milieu ein: Er besucht die „Klasmühle,” einen Nachtclub fragwürdigen Rufes am

Ende einer Sackgasse. Unklar bleibt allerdings, ob er seine Homosexualität wirklich auslebt. Er hangelt sich von einer Not- und Zweckgemeinschaft multikultureller Randexistenzen zur anderen, lässt Tóti gewähren, wenn er seiner „elementaren Menschlichkeit“ frönt und Menschen aus dem „Welttransitstrom“ (113) holt, lässt sich von Kinga bemuttern. Als er wegen einer unschuldig gedachten Umarmung von einer Bande jugendlicher Kleinkrimineller halbtot geprügelt wird und am Klettergerüst endet, ist auch alles nur „gut.“ Denn – so erfährt man aus dem Roman – das Gute an einer wechsellvollen Jugend ist, dass einen praktisch nichts mehr erschüttern kann. Und einem wie Abel Nema bleibt nur die Scham des Andersseins, das Gefühl, nicht am richtigen Ort, nicht der richtige Mensch zu sein. Ganz im Sinne der Sackgassen-Geschichten in Mora'scher Manier.

Constantine The Philosopher University in Nitra, Slovakia
Monika Straňáková

MANFRED OSTEN. „*Alles veloziferisch*“ oder *Goethes Entdeckung der Langsamkeit. Zur Modernität eines Klassikers im 21. Jahrhundert.* Frankfurt am Main/Leipzig: Suhrkamp/Insel-Verlag, 2003. 110 S. EUR 14,90.

Manfred Osten hat Goethes Werke, den *Faust*, die *Wahlverwandtschaften* und den *West-östlichen Divan* neu gelesen und ist dabei durch ein unerwartetes Lektüreerlebnis zu überraschenden Erkenntnissen gelangt. In seinem Essay zeigt er eingehend, dass Goethes Antworten auf die Fragen seiner Zeit, u.a. auf Ungeduld, Be- und Entschleunigung, auch für das 21. Jahrhundert aktuell sind. Die Modernität des Klassikers beweist er auch damit, dass er ihn als einen Zeitgenossen u.a. von Nietzsche, Kafka, Walser, Enzensberger und Beckmann erkennbar werden lässt, indem er ihre Ansichten immer wieder mit der Goetheschen konfrontiert.

Osten stellt vor, dass Goethe dem Paradox von Zeitverlust und technisch-wissenschaftlich bedingter Beschleunigung große Aufmerksamkeit gewidmet und poetisch-empfindlich darauf reagiert hat. Goethe hat die Formel der Moderne in seiner genialen Wortschöpfung 'veloziferisch' – in der Verschränkung von Velocitas-Eile und luziferisch – versteckt (29). Die scheinbar pessimistische Weltbetrachtung wandelt sich bei Goethe – von Osten so akzentuiert – in ein Kunst- und Religionsverständnis, das als Rettungsmittel gegen die Übereilung der Ratio erscheint.

Im *Faust* entdeckt Manfred Osten viele Instrumente der Entfesselung der Beschleunigungsdynamik der Moderne: Den schnellen Degen, die schnelle Liebe, den schnellen Mantel, das schnelle Geld und den schnellen Mord. In der Gestalt Fausts und Homunculus' zeigt er die aus Mangel an Ruhe stammende und zur neuen

Barbarei auslaufende Beschleunigung, nämlich in einem Konzept der beschleunigten Antizipation der Zukunft. Von Faust nimmt Osten einen pessimistischen Abschied, da er das Rettungsmittel, die Entfernung von Mephistopheles zu spät erkannt hat. Er bestimmt die Erlösung vom Defekt der Ungeduld in der Bachschen Musik, in der totalen Entschleunigung; und damit gelangt er optimistisch zur erlösenden Wirkung der Kunst. In Fausts Pakt mit Mephistopheles und in der von ihm beschleunigten Zeugung Homunculus' markiert er die Parallele zwischen den zwei Gestalten. *Faust* liest er als die Tragödie der Übereilung, in der er – nach Goethes Konzeption – „die wiederholten Spiegelungen“ in Euphorion und Homunculus erkennen läßt. Zunächst beschreibt Osten den allwissenden Garant jener Gedächtnis- und Traditionskultur, den Homunculus, als den Wegführer ins Altertum. Am Ende des zweiten Kapitels bewertet er ihn aber als eine poetische Fiktion des Abschieds vom Menschen der Antike schlechthin.

Nach den strebenden, ruhelosen, veloziferischen Gestalten wendet Osten sich der Figur Ottilies, der geduldigen Frauengestalt zu. In ihr erblickt er aber nicht die Erlösung, sondern das von Anfang an zum Scheitern verurteilte Wesen. In den *Wahlverwandschaften* weist er die veloziferischen Tendenzen der Entgrenzung von Zeit (im Zeichen der Ungeduld) und Raum (im Labyrinth der Gartenkultur) auf, die sich gefährlich fatal für die Natur Ottilies erweisen. Anstatt Mephistopheles sieht er die Ungeduld, den feindseligen Dämon für Ottilie, in Eduard. Obwohl ihr Hellsichtigkeit und Reinheit eigen sind, erscheint sie doch unfähig zu jedwedem Kompromiss mit jeglicher Art eines Lebens, indem sie sich durch Entsagung und Verweigerung aller Angebote tötet. Sie wehrt sich nicht, sie stirbt klaglos, und damit wird die grundsätzliche Unvereinbarkeit der Geduld mit der Ungeduld des Menschen markiert, wobei diesmal die Kunst kein Rettungsmittel für diesen „letztlich ahistorischen, ontologischen Defekt“ liefern kann.

Im *West-östlichen Divan* schildert Goethe seine Begegnung mit dem Orient und dem Phänomen einer religiös begründeten generellen Verweigerung des Veloziferischen, die Osten in den *Wahlverwandschaften* nicht vorfindet. Die Goethesche Anerkennung des Koran und die Überzeugung vom wichtigsten religiösen Dokument der Menschheitsgeschichte neben der Bibel beweisen für ihn, dass der Dichter die erlösende Gegenwelt des Veloziferischen in Europa und der tiefen Bedrohung des Verlusts der poetischen Sprache gesucht und im Orient gefunden hat. Daraus ergibt sich eine Art religiöse Deutung, in der er Goethes Spinoza-Studien mit der Lehre des Koran im Zeichen einer Neigung zum Glauben an ein durch Gott vorbestimmtes Schicksal verbindet, das sich durch Enthaltensamkeit charakterisieren läßt.

Im letzten Kapitel stellt Manfred Osten die Beziehung Max Beckmanns zu Goethes Werk und zum 20. Jahrhundert dar. Beckmanns Illustrationen begleiten die

Ostense Gedankenführung im Reich der veloziferischen Ungeduld und Eile. Den *Faust* und besonders die Homunculus-Szene mit dem optimierten Mensch hat der Künstler hervorgehoben. Die Widersprüche von Feuer und Wasser, von Leib und Seele, von Mann und Frau erscheinen in der Gestalt des Homunculus aufgehoben. Seine Deutung gipfelt mit der künstlerischen Fixierung in einer Entschleunigung der Zeit. Beckmann bewertet sein Jahrhundert als eine barbarische Zeit, die er – wie auch Osten – im Werk Goethes schon vorgeahet sieht. Wenn auch die Beckmannschen Worte des Gefühls „Ekel und Trauer über die Welt“ (97) - nicht ganz im Einklang mit der Interpretation stehen, verstärken die Darstellungen doch den Beweis der Modernität des Klassikers und öffnen eine zweite, mediale Ebene des Verstehens.

Das Buch von Manfred Osten läßt ein bestimmtes Zukunftsbild gut antizipieren, wo das aus der reinen Entelechie, aus der Ratio stammende Vermögen des modernen Menschen durch die „Formel der Moderne“ in einen tradierten, veloziferischen Charakter um- und verwandelt wird, mit dem der Verfasser eine Warnung für seine Zeit setzt.

Universität Szeged, Ungarn
Ágnes Szabó

SARA S. POOR. *Mechthild of Magdeburg and Her Book. Gender and the Making of Textual Authority*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press: 2004. 333 S. \$50.00.

Mechthild von Magdeburg might seem an unusual choice to recover into the literary canon. Her work, surviving in a very limited manuscript transmission, has been the focus of more attention than most mediaeval German authors. Amongst authors of religious works, regardless of gender, only Seuse and Eckhart have been studied more intensively. Yet Sara Poor's is not the conventional feminist programme we might expect, and her choice of Mechthild becomes comprehensible when we understand her perspective, the university-level teaching of literature in America.

In the preface and introduction, Poor sets out an approach that deserves full support: the criticism of the outmoded approach of feminist literary theory. Whilst having brought works written by women to critical attention, it has created a separate counter-canon of 'women's writing' with no more internal coherence than that of its authors' gender. In contrast to the canon of American university syllabi, this counter-canon is represented by the anthologies of excerpts from mediaeval women authors in English translation. It encourages generalisations about 'common female

experience,' encouraging in turn an ahistorical attitude to the individual writers. Behind Poor's thinking is a criticism of the persistent idea that a work can be understood entirely from within itself, outside of its historical context. Without the historical context on hand, the reader is unable to perceive more than very general ideas: in the case of mediaeval women's writing, the statements on 'common female experience' that Poor rightly finds trivial.

Poor's study of Mechthild therefore adopts an approach which brings the historical and literary context to bear as an interpretative apparatus. For Mechthild, this serves to help distinguish the normal from the distinctive. Further, it is precisely Mechthild's historical importance that places her firmly in a canon of mediaeval German writers viewed from Poor's gender-neutral perspective of historiographical objectivity. Her choice of a well-known author rather than an obscure individual for her programme of canon-redefinition becomes more comprehensible. As for Mechthild, Poor "seeks to elucidate not only how Mechthild as a female author shaped her book but also how the transmission of the text does or does not constitute Mechthild the author as a function or an effect of the medieval book or the textual tradition it constructs" (10). These two central areas (the question of female authority, and the picture of the author that each of the manuscripts presents) are not always kept cleanly separate; with the latter in particular, there are major problems of method.

The first chapter is an exemplary presentation of the advantages of Poor's historicizing approach. She presents Mechthild's decision to write in German rather than Latin as a choice, by which Mechthild aligned herself consciously with the Dominican aim of preaching to a universal audience. For want of evidence, this argument of a conscious choice cannot be the only possible interpretation, but Poor's use of comparative examples and historical contextualization makes it a plausible one. The value of this approach is especially clear in examining the powerful criticisms of the secular clergy in Mechthild's *Fliessendes Licht*. In the contemporary context of legitimate, orthodox dissent against ecclesiastical corruption, her voice is not nearly as radical as an uncontextualized reading would suggest. Poor is severely critical of 'left-thinking' (38) academics who have sought out radical and heterodox works by female authors to show that 'women' (as a category) were rebelling against the patriarchal authority of the Church, ignoring the majority of mediaeval women's writing, which is orthodox and conventional. Similarly, she stresses that the true nature of Mechthild's apparently radical statements cannot be understood without a historical apparatus: the undergraduate in particular has no idea what is normal and what is not.

Historical contextualization becomes more problematic in the next chapter, in which Poor interprets a vision in the *Fliessendes Licht* (II, 4) in terms of what it can tell us of authorship, authority and the place of the feminine from Mechthild's per-

spective. These central questions are veiled by an expansive discussion on the place of the female body. Poor aligns herself with criticism of the school of thought established by C. W. Bynum for generalizing from often very exceptional cases. Nonetheless Poor reads the vision “as a response to gendered ideas about the female body” (65), and uses the corpus of material established by the ‘Bynum school’ from mediaeval medical theory as the historical context against which to read it. Undoubtedly this particular vision raises issues of the body, but these are not clearly issues of the *female* body. The aversion towards her body that the visionary records does not proceed beyond the attitude towards the body as a mean vessel for the soul and a hindrance in the pursuit of God common to the male contemplative and ascetic traditions. It is certainly worth questioning whether mediaeval medical theory is in any way relevant to ecclesiastical attitudes towards the body, female or otherwise.

The fragmentary transmission of the *Fliessendes Licht* is examined in two very precarious chapters. The assessments of the individual manuscripts must be treated with great caution. Poor takes a reasonable stance against seeing the author-figure of Mechthild as a literary construct, but does not replace this with an “überlieferungsgeschichtliches Autorbild.” Put simply, she does not – except in isolated instances – look at the content of the selections that the various compilers and scribes have made from the work to establish the picture of Mechthild as author that emerges from each manuscript’s selection. Instead, she presses much too hard on some very small pieces of evidence in discussions which blur the questions of authorship and authority, her aim being to identify from these how the particular compiler or scribe intends to present Mechthild the female author, and how he lends the work authority and legitimacy. The provisional conclusions that are drawn become hard facts against which the small pieces of evidence (or its absence) are read. Surprisingly there is no analysis of the variegated contents of the one manuscript with the full version of the *Fliessendes Licht*.

The methodological apparatus brought to the codicological analysis is frequently deficient. The scholarly literature on the practice of compilation is wrongly adduced in examining the process of selecting texts contained within a codex as a whole; Poor misleadingly terms all these codices ‘compilation manuscripts.’ Those which contain substantial selections from the work are as consistently as they are erroneously termed ‘mystical handbooks;’ yet they scarcely contain anything mystical, let alone anything mystagogical that might permit the term ‘handbook.’ Most seriously, the terms ‘mystical,’ ‘mystic’ and ‘mysticism’ – the central terms of the book – are as liberally as they are imprecisely deployed. Only with a strict definition, which applies these terms restrictively to those situations that address the union of the soul with God, can the genuinely mystical be distinguished from the contemplative, the

exceptional from the normal. Describing contemplative and even catechetical works as ‘mystical’ totally obscures the significance of the appearance in the codices of the selections from the *Fliessendes Licht*.

Similar problems recur in the analysis of the manuscripts containing isolated chapters of the *Fliessendes Licht*. A useful survey of the production of vernacular manuscripts for female religious in the Observant convents of the Dominican Order leads to the supposition that “[t]he books seem to be meant to compensate for the insufficient numbers of priests and preachers by disseminating their religious instructional material in vernacular collections” (139). The supposition becomes a hard fact; and combined with the language of control that permeates these chapters, it leads to erroneous observations. Thus the production of vernacular manuscripts is seen as a subversive process by which religious women escaped the control of their Observant priests, a position for which there is much contrary evidence. The transmission of works outside of the order of their origin – a commonplace occurrence – is said to reflect a ‘lax attitude’ on the part of the Observant priests that ‘must have been’ problematic because “what was produced so easily transgressed the doctrinal boundaries associated with different religious orders” (166). In reality, the tiny doctrinal differences between the religious orders hindered in no identifiable way the transmission of works outwith the order of their original author. The Observance becomes responsible for almost everything, including the pattern of transmission by which works are excerpted and transmitted as fragments – *Zerstreuung* – that predates the Observance easily by at least a century.

Poor’s welcome historiographical approach leads her in conclusion to reject any notion that Mechthild ‘disappeared’ out of sight because she was female and was therefore marginalized. She is seen instead in the context of late medieval manuscript transmission, in which the original authors’ names, male and female, frequently disappeared in the largely anonymous transmission of works. Additionally, Mechthild was conflated with her contemporary and fellow Helfta nun Mechthild von Hackeborn, whose vastly more popular Latin revelations and unofficial veneration as a saint subsumed the identity of the other Mechthild. Yet there are a number of recurring problems. The manuscripts with individual chapters of the *Fliessendes Licht* are now collectively termed ‘the observance manuscripts’ (176), even though only a couple of these definitely originated in Observant convents: a symptomatic example of the problem arising from the book’s constant repetition of its conclusions. Provisional statements, suppositions and opinions, some from Poor and some from other scholars, are summarized into hard facts; these are then made to bear more suppositions and conclusions, which in turn become the basis for arguments they cannot support. The deftness of touch and the clarity of working that the historian expects from a

work such as this is missing, which undermines the statements Poor makes. *Mechthild von Magdeburg and Her Book* succeeds in setting the tone for further research from the gender-based hermeneutic, and in responding to the particular problems of university-level literature teaching outside of Germany. However, its contribution to the Mechthild scholarship as a whole is decidedly questionable.

Oxford University, UK
Stephen Mossman

LUTZ SEILER. *vierzig kilometer nacht*. Gedichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verlag, 2003. 93 S. EUR 16,90.

Vierzig Kilometer Autostrecke sind es von Berlin bis zum ehemaligen Wohnhaus des Lyrikers Peter Huchel in Wilhelmshorst in der Mark Brandenburg. Seit einigen Jahren lebt und arbeitet in diesem Haus der Dichter Lutz Seiler, der 1963 in einem Dorf nahe Gera geboren wurde.

Seiler kam auf Umwegen zum Schreiben, die man als DDR-spezifisch bezeichnen kann: Er lernte zunächst ein Handwerk und arbeitete als Maurer und Zimmermann auf dem Bau, bevor er sich mit dem Lesen und Schreiben von Literatur befasste und schließlich Germanistik studierte. Ein erster Gedichtband – *berührt / geführt* (1995) – blieb innerhalb der gesamtdeutschen Literaturkritik unbeachtet, verschaffte ihm aber die Anerkennung und Unterstützung durch einen älteren ostdeutschen Dichterkollegen, Wulf Kirsten.

Wie Wulf Kirsten, Wolfgang Hilbig und Kurt Drawert, thematisiert auch Lutz Seiler vergangene und gegenwärtige Landschaften in seinen Gedichten und erweist sich dabei als subtiler, sprach- und klangbewusster Beobachter von „veränderte[r] Landschaft“ (Kirsten). In seinem zweiten Gedichtband, *pech und blende* (2000), der ihm im Gegensatz zur ersten Sammlung viel Lob sowie Preise und Stipendien bescherte, wendet Seiler sich vor allem den Landschaften der Kindheit und Adoleszenz zu – Gegenden in Thüringen, deren Schicksal vom Uranbergbau in der DDR geprägt war und ist.

Wie in *pech und blende* gibt es auch im hier zu besprechenden dritten Gedichtband Seilers, *vierzig kilometer nacht* (2003), zahlreiche Anspielungen und Referenzen auf vergangene Orte und Stationen individuellen und gemeinschaftlichen Lebens: Die Rede ist von stofflichen und mentalen Hinterlassenschaften der DDR und ihrer Industrien – damals, als Dörfer und Männer dem Bergbau geopfert wurden („ich // sah ganze dörfer brotlos in der schwebe“ [„schlachten, träumen,“ 50]) und jetzt, angesichts der „toten mastanlagen“ und verlassenen Gebäude nahe der Kleinstadt Caputh: „du

stehst / wie abgekupfert in der luft vor den gerodeten balkonen, vor / den fassaden mit den zifferschatten auf / den steinen [...] grusslos / im rückraum der symbole” (,deutsche alleinstraße,’ 69).

Von Kindheiten inmitten ostthüringischer Industrielandschaften erzählen Gedichte wie ,ammoniak’ (46) und ,im block,’ letzterer ein Text über das Leben in und vor „altneubauten,” deren brüchige Anatomie den Lungen ihrer Bewohner ähnelte: ein „riss, der // ringe zieht, der wellen / schlägt und wächst” (16). Umrahmt von trostloser DDR-Kulisse („aschekübel,” „plattenweg” und „eisenschaukeln / die auf halbvergrabne reifen schlagen” 17) wird hier, gebrochen durch einen Erzähler, eine „typische” DDR-Kindheit gleichsam vorgeführt: das „kind mit flaschengeld” wird mit „einem Pfiff” vom Spielplatz geholt und elterlich-kollektiven Maßnahmen untergeordnet. Etliche der retrospektiv angelegten Gedichte im Band ähneln einem Panorama-Blick auf ge- und misslungene Versuche individueller Anpassung und Vermeidung im Laufe einer DDR-Sozialisierung: Indem er Erinnerungen an den Schwimmunterricht in der Schule mit solchen an die NVA-Zeit verquickt, schildert beispielsweise der Text ,aqua vitae’ intuitive Ausweichtaktiken eines als „du” maskierten Subjekts im Angesicht von Autorität und Übermacht: „... das // warst du: der blasse / köder im kabinendunkel , dann / entfernt im rauschen, taub, die ohren an- / gebacken, fest // verklebt im helm das haar - / : delphin oder schmetterling?” (54).

Das Titelgedicht des Bandes *vierzig kilometer nacht* beschreibt in fünf Teilen eine nächtliche Autobahnfahrt von Wilhelmshorst nach Berlin. Dabei wird die geografische Distanz zwischen der märkischen Peripherie und dem (angeblichen) Zentrum durch Dimensionen kollektiver und eigener Geschichte(n) und Erfahrungen überlagert: Nicht nur 40 Kilometer, sondern auch 40 Jahre Entfernung liegen zwischen den Bildern einer überschaubaren Vergangenheit in der „provinz” (32) und den Eindrücken einer komplexen Gegenwart und Zukunft. Die 40 Lebensjahre des Autors sind Teil der 40 „Lebensjahre” der DDR, deren natürliche Hinterlassenschaften im Berliner „Speckgürtel” zu verschwinden drohen: „HIER BAUT FÜR SIE DAS LAND ... und blind // roch ich am zubringer die neue / spur. ich witterte / den shredder, zitternd aus / dem erdreich aufgestürzte kronen, stümpfe” (32 f.). Zwar wird im Gedicht Erinnerung durch ländliche Umgebung evoziert, jedoch sind es nicht nur Verlustmeldungen, sondern auch bedrückende Bilder individueller Erfahrung, die hier wieder auftauchen: „ABFAHRT / TELTOW der kanal, zur rehaklinik die chaussee / aus elternlosen blicken: ein / heimatlich gedächtnis stieg / & hockte festgezurt da draussen auf / den kartographen-pflöcken im parcours / der kalten übungsplätze *leutnant gawrenc / zu befehl*: jeder blick / ein NEGATIV” (34).

Erinnerungen sind „nervenbilder” (34) und ziehen sich geflechtartig durch Seilers Texte – nicht nur als Blicke, sondern auch akustisch, synästhetisch und gezeich-

net durch „absencen“ (34). Gelegentlich wird das traumartige Ineinanderfließen von Erinnerungen, Bildern und Lauten mit abrupten Bildern einer ambivalenten Gegenwart konfrontiert: „BERLIN: wachtürme tauchen auf an / licht-maschinen, flak-beleuchtung, laser / in den linden-blüten – republik // berlin: hier brennt die luft“ (35) – die „berliner luft,“ irritierend und befreiend zugleich: „kein gedächtnis hält die luft // auf atem-wegen in den kronen / und rhizomen deiner lungen- / flügel“ (36).

Seilers Interesse am traditionell Unpoetischen – am Rohen, Körperlichen, Stofflichen – ist zum einen durch kindliche Wahrnehmungsmuster motiviert: Neben den „Knochen der Erde,“ die der Bergbau zutage förderte, ist es auch die Erinnerung an Schlachtfeste und eingeweckte Wurst, die den Lyriker später mit „Materie“ versorgte und ihn im Moment der Krise sogar dazu verleitete, seine Texte zu zerschneiden und auf ähnliche Weise zu konservieren. Zum anderen zeigt sich hier eine lyrische Spielart, die Seiler mit anderen Autoren seiner Generation teilt und die an lyrische Traditionen seit der Moderne (vor allem an die Nachkriegslyrik Peter Huchels und Günter Eichs) anknüpft. Auch die formelle Gestaltung seiner Texte – die Orientierung am Klang und Rhythmus der Sprache, die assoziative Schreibweise und geschickte Montage von eigenen und geborgten Bild- und Wortfragmenten, die lexikalischen Innovationen und syntaktischen Kapriolen zwischen schroffen Zeilenbrüchen – kennzeichnen ihn als einen Vertreter (post-)moderner Lyrik. Anders aber als die „Metropolendichtung“ eines Durs Grünbein oder Thomas Kling konzentriert sich Seilers bisheriges Werk inhaltlich auf periphere Gegenden, Gegenstände und Existenzen und nimmt unverhohlen und beharrlich Rekurs zur persönlichen und kollektiven Vergangenheit.

Nicht Mobilität und Leichtigkeit, sondern melancholische, klangvolle „Erdschwere“ vermitteln die Gedichte in Lutz Seilers Band *vierzig kilometer nacht*. Ihr eigentümlicher lyrischer Duktus spiegelt und rekonstruiert den intuitiven, langsamen, „murmelnenden“ Prozess der Wahrnehmung und Verinnerlichung und sperrt sich damit gegen flüchtige Lektüre.

University of Reading, UK
Juliane Parthier

JOSEPH SUGLIA. *Hölderlin and Blanchot on Self-Sacrifice*. Currents in Comparative Romance Languages and Literatures 139. New York: Peter Lang, 2004. 144 S. \$53,95.

The focal point in which Suglia brings together Friedrich Hölderlin and Maurice Blanchot is the thematic importance and similar figuration of self-sacrifice in their works. He starts with his reinterpretation of Hölderlin's *Empedokles* fragments which have been almost unanimously read in criticism as concluding with the reconciliation of the self and the world, or the mortals and the divine, in the final scene of Empedokles' self-immolation. Suglia argues that such a scene of sacrifice, however, is the projection of the critics' desire for closure; the fragments themselves testify that self-sacrifice cannot be staged. Moreover, he claims that although Blanchot in his essays on Hölderlin agrees with the general critical reception, his own writings treat self-sacrifice, similarly to Hölderlin's *Empedokles*, as doomed to failure or at least as highly ambiguous. Thus the book, instead of focusing on Blanchot's essays "L'itinéraire de Hölderlin" (Hölderlin's Itinerary) and "La parole 'sacrée' de Hölderlin" (The 'Sacred Speech' of Hölderlin), takes another direction: Suglia reads Hölderlin's *Empedokles* project side by side with Blanchot's "Thomas project," the two versions of the novel *Thomas l'Obscur* (*Thomas the Obscure*), to elucidate, through the lens of the other, how the logic of self-sacrifice works in each.

The first chapter on the absence of sacrifice in *Empedokles* gives a careful analysis of the relationship between the extant texts of the *Empedokles* project: the "Frankfurter Plan," the three versions of the play, and the text of *Grund zum Empedokles*, focusing on the last dramatic version and the *Grund*. Suglia writes that even though in the tragic scheme of the "Frankfurter Plan" Empedokles' death realizes the coalescence of man and nature, this union will be undermined by the successive versions of the play. The *Grund*, when read as another version of the play, describes the moment of reconciliation between the two poles of nature and art, the organic and the aorganic, as instantaneous and deceptive. Suglia interprets the unifying moment as a „Trugbild," a deceptive sense perception for which the corresponding empirical object is lacking. He argues that the unifying moment cannot be sustained; unity, or the attempt of reconciliation, is ever again replaced by its simulation. Suglia's interpretation of the third version of the play focuses on the problematic temporality of the final scene, in which the present, when self-sacrifice could actually take place, is cancelled out. Empedokles' death thus becomes forever suspended in an endless farewell – the text ends with the failure of sacrifice as an act of reconciliation.

In the next chapter Suglia surveys the reception of the *Empedokles* project from the George Circle on through Max Kommerell's "reconciliation hypothesis" to

the latter's influence on Blanchot. He traces the stages of the George Circle's appropriation of Hölderlin as George's predecessor and "the prophet of future Germany," and points out that the misrepresentation of the poet in the frame of the Circle's political project entails that self-sacrifice gets interpreted in nationalistic terms: self-offering in this sense should be accomplished in the name of and as the grounding act of the fatherland. However, the Circle's interpretation of fatherland, Suglia notes, is evidently very different from Hölderlin's. Kommerell's "reconciliation hypothesis," on the other hand, projects the scene of sacrifice into the fragments to read the ending as a reconciliation of the human with the divine in an absolute unity. Suglia states that such a hermeneutic desire for closure dominant in criticism disregards "the impulse toward fragmentation and discontinuity that marks Hölderlin's modernity" (57). Blanchot in his essay "L'itinéraire de Hölderlin" draws the trajectory of Hölderlin's poetic project as leading from the desire for immediate relationship with nature to the recognition of its impossibility. Blanchot places the *Empedokles* project in the earlier phase and dates the move away from immediacy to Hölderlin's Pindar translations. Suglia, however, refutes Blanchot's argument and the "reconciliation hypothesis" siding with Paul De Man, who claims that there is in Hölderlin's work "never any effective reconciliation, not even in the early works" (68). Suglia points out that, curiously, Blanchot in his readings of Hölderlin is blind to the very problematic of self-sacrifice which is central to his "Thomas project" and runs throughout his writings.

The third chapter focuses on *Thomas l'Obscur*, in which the protagonists, Anne and Thomas, both attempt to master their deaths. For Blanchot, however, experiencing one's own death is the impossible; only the other's death can grant a relation to one's own death and can in turn be the grounding of all community. As Suglia writes, the self and the other are bound together through their mutual substitution for each other in the experience of mortality. He points out that the other this way becomes a sacrificial figure: in the novel Anne offers her death to those who witness her dying, and thus makes the impossible present. Her self-offering entails the absolute dispossession of her self; self-offering in this sense is also the sacrifice of the human to the impersonal or "neutral," Suglia argues. Thomas, although he cannot verbalize Anne's death in his monologue, in response undergoes a metamorphosis and attempts to experience the "night," i.e. death, through mirroring its nothingness. Suglia writes that Thomas presents himself as resembling the "night" and thereby transforms himself into a self-effacing medium through which the impossible can be made present. Yet, for both Anne and Thomas, their experience of death inevitably leads to a sacrifice of their personality and a sacrifice of the human. Suglia states that the ambiguity of sacrifice lies in the very fact that the human is sacrificed in the move to become the figure for death, while the latter preserves its absolute otherness.

The final chapter on authorship and sacrifice extends the investigation to Blanchot's other essays and literary writings, discussing among others "Le regard d'Orphée" ["The Gaze of Orpheus"], *Au moment voulu* [*When the Time Comes*], and *La folie du jour* [*The Madness of the Day*]. The center of Suglia's argument here is the claim that the author is a sacrificial figure for Blanchot; he/she cancels him/herself out in the process by which the work is produced, and is unable to become the reader of the work afterwards. The inability to read the work signals that the author cannot return to the origin that created him/her as author: the work recedes infinitely into unreadability. Also, with the "I" in writing surrendering to the narrative voice, which Suglia interprets as the impersonal, the "neutral" speaking, the author becomes a figure of the opening of language towards its absolute other – this marks again the figural exigency of self-sacrifice. Thus Suglia states that the sacrifice of the human for the sake of the "neutral" is a major preoccupation of Blanchot's writings on several levels.

An exciting undercurrent of Suglia's discussion of self-sacrifice is his keen attention to the model of simulacrum and problems of temporality the figure opens up. His argument astutely combines theoretical, philosophical and historical perspectives to do justice to the complexity of the issue, and brings nicely together Hölderlin's and Blanchot's double concerns with literature and its theory. Suglia's book definitely should be on the shelf of anyone interested in Hölderlin and Blanchot, or the figure of sacrifice.

Indiana University
Katalin Pálincás

MARTIN WALSER. *Meßmers Reisen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. 191 S. EUR 17,90.

Meßmers Reisen ist die Fortführung von Martin Walsers 1985 erschienenem Prosawerk *Meßmers Gedanken*. Mit der Figur des Tassilo Herbert Meßmer verfügt Walser über eine fiktive Projektionsfläche, die es ihm ermöglicht, sich mit der eigenen Identität und Vergangenheit auseinanderzusetzen. Der altersmüde Meßmer erkundet auf seinen Reisen das Selbst und die Welt.

Das Werk ist in drei Teile untergliedert. Das erste Kapitel enthält hauptsächlich kurze aphoristische Einträge über die persönlichen Enttäuschungen, Ängste und Zweifel der Hauptfigur. Diese Aufzeichnungen sind anhand der dargestellten Begebenheiten in die achtziger Jahre zu datieren; es gab noch die DDR, Reagan ließ Tripolis bombardieren. Der aus dem Rahmen fallende Mittelteil ist eher eine

in sich geschlossene Erzählung, die von Meßmers Gastprofessur an der University of California in Los Angeles berichtet, und die in ironischer Weise die (amerikanische) akademische Welt entlarvt. Im letzten Teil geht es dann wieder zurück ins Deutschland der Gegenwart, wo über die Unausweichlichkeit des Todes reflektiert wird.

Der Text ist ein hybrides Gebilde, das aus einer Vielzahl von Genres besteht, weder Roman, Autobiografie, Kurzgeschichte noch Lyrik. Es liegt eine lockere Reihenfolge von narrativen Sequenzen und aphoristischen Mosaiksteinen vor, in der sich in subtiler Weise Miniatur an Miniatur, Vignette an Vignette reiht. Walser beharrt auf besonderen Erinnerungen, statt das Allgemeine hervorzuheben; er beschränkt sich auf das bruchstückhafte Nennen von äußerst verknüpften Reflexionen und Impressionen aus seinem beschädigten Leben.

Zu diesem schwermütigen Grundton gesellt sich auch eine abgeklärte Satirik, die den Daseinsschmerz zu entschärfen versucht. Auch Erotik spielt eine große Rolle, indem sie Meßmers Melancholie ein lebensbejahendes Prinzip entgegensetzt: „Das Geschlechtsteil der Frau ist das einzige, das nichts eingebüßt hat von seinem Reiz, seiner Gewalt“ (28). Die Textfragmente bestehen aus einem einzigartigen Gemisch aus Ernst und Humor. Sie weisen ein dialektisches Spannungsverhältnis auf, das zwischen Wunsch und Realität, zwischen Stolz und Resignation changiert.

Das in Walsers Oeuvre immer wiederkehrende Motiv des inneren Konflikts und des Scheiterns am Leben ist auch in *Meßmers Reisen* nachdrücklich präsent. Der Autor versammelt ohne Hierarchie psychologische Beobachtungen und Gedanken zu einem Panoptikum des Unbequemen, Unbehaglichen und Zerrissenen aus dem Alltag seines literarischen Alter Ego Meßmer. Walser stellt anhand der Reiseallegorie eine Topologie der eigenen Psyche dar: „Ich bin der Hauptbahnhof der Probleme. Auf Gleis eins fährt ein der Tod, bitte, nicht einsteigen. Vorsicht an Gleis zwei, es fährt durch die Liebe, die hier nicht hält“ (162). Solche existenziellen Grübeleien über das Selbst, die Ausdruck einer relativierenden Nachdenklichkeit sind, dominieren dieses Alterswerk Walsers. Das Unterwegssein Meßmers bringt dessen Ich ständig ins Schwanken: „Ich bin nicht, der ich bin“ (56).

In *Meßmers Reisen* werden Ethik, Moral und Unsicherheit nicht nur auf der Mikro-Ebene des Selbst, sondern auch auf der Makro-Ebene der Nation erörtert. In seiner kaleidoskopischen Notatensammlung setzt sich der Autor mit der Vergangenheit und Gegenwart Deutschlands auseinander. Durch die vielfachen Anspielungen auf die Nazivergangenheit (mit Schlagworten wie Exekution, Tod, Schuld, Erinnerung) wird die Reise zum symbolischen Gedächtnisort der deutschen Zeitgeschichte. Walser thematisiert und problematisiert, wie so oft in seinen Werken, die eigene Nationalgeschichte: „Jede Nacht die Erschießungskommandos, die ihn aus der Zelle zerren und ihn dann auf dem Weg zur Mauer treten und schlagen, weil sie finden, das

Erschossenwerden gehe zu schnell, sei zu wenig Strafe für einen wie ihn" (53).

Kritikwürdig ist, dass die disparaten kontextentzogenen Assoziationen, Sinnsprüche und Bonmots zwangsläufig zu einem undurchsichtigen apodiktischen Minimalismus führen, manchmal auf Kosten der Überschaubarkeit. Manche Abschnitte versinken schnell im Anekdotenhaften und Banalen; sie wirken gelegentlich wie belanglose Gemeinplätze bzw. Lebensweisheiten, die eine bestimmte Neigung zum Widerspruch haben: „Unerträgliche Tage muß man loben, weil man froh sein kann, daß sie vergehen" (67). Oder: „Solange man noch unglücklich sein kann, kann man auch noch glücklich sein" (8).

Meßmers Reisen ist ansonsten ein durchaus lesenswertes und literarisch geglücktes Buch, in dem Walser gekonnt verschiedene Stile und Bedeutungsschichten zusammenführt. Walser formuliert Darstellungen des Privaten und Gesellschaftlichen pointiert und ordnet sie immer wieder zu neuen unerwarteten Mustern. Mit *Meßmers Reisen* hat er ein ausgezeichnetes, facettenreiches Werk geschaffen.

Catholic University of Leuven
Arvi Sepp

FERIDUN ZAIMOGLU. Hamburg: Rotbuch/Sabine Groenewold Verlage, 2003. 159 S. EUR 13,80.

Seyfeddin Karasu, the policeman at the centre of Zaimoglu's *Krimi*-parody, *Leinwand*, is the latest addition to a growing list of 'Turkish-German fictional detectives. He fits many of the stereotypes of the 'hard-boiled' detective familiar from British and American fiction: abrasive, macho, and protective of his independence and solo status. His somewhat extreme approach towards dealing with suspects, honed during a recent stint at the LAPD, is tolerated by his colleagues and superiors who value his linguistic ability: as a native speaker of Turkish, he is invaluable to investigations involving the Turkish population in Kiel. Unsurprisingly, perhaps, he is regarded by offenders from this group as a traitor to the community. These are the sorts of characters – drug dealers, car thieves and petty criminals – who provided much of the source material for Zaimoglu's first literary publication, *Kanak Sprak* (1995). Readers expecting to find a text employing the 'Kanak poesie' developed by Zaimoglu in his earlier book will be disappointed. *Leinwand* is, for the most part, a fairly traditional, cliché-ridden novel written in unremarkable German, displaying little of the linguistic pyrotechnics in evidence in Zaimoglu's earlier works.

One of the more obvious clichés in the book is the pairing of the solo male detective with a sassy, intelligent, attractive and unwelcome female colleague: in this

case, Claudia Preetz, a trainee forensic psychologist. Their first meeting characterizes many of their exchanges and is illustrative of the sparse, heavily dialogue-based style of narration employed by Zaimoglu throughout the text:

“Nach einer kurzen Begrüßung begleitet Seyfeddin sie zu seinem Wagen und hält ihr die Beifahrertür auf.
 Claudia lächelt. »Ein echter Gentleman.«
 Seyfeddin lächelt zurück. »Man bemüht sich.«
 Claudia lächelt dünner. »Sie zeigen Appetenzverhalten. Wann hatten Sie das letzte Mal Geschlechtsverkehr?«
 Seyfeddin lächelt nicht mehr. »Ich bin sicher, das geht Sie nichts an.«
 Claudia lächelt erfreut. »Eine Abwehrreaktion. Wie süß!«” (17-18).

Predictably, Seyfeddin and Claudia’s verbal sparring becomes increasingly flirtatious, and the novel seems to be heading towards the almost inevitable happy ending for the couple. However, any such expectations that the reader might be harbouring are blown away in the final pages in the novel’s one truly original twist. Some readers will find the denouement a clever – if a little cynical – means of undermining their own expectations, an abrupt denial of form and convention. Others may decide that it is a rather lazy ‘cop-out,’ negating any need to solve the mystery, develop the characters, or resolve the plot.

Certainly, Zaimoglu, having provided his detective with a suitably tantalizing mystery – the discovery by biology students of a severed hand in a lake – does not seem overly interested in exploring this plot or in providing a solution to the crime. While further clues and pieces of information are occasionally dropped into the novel (including reproductions within the text of the ‘Leinwand’ of the title), these are rarely followed up in any meaningful way. Seyfeddin and Claudia make little progress in the case, treating it rather as an excuse to enjoy any number of meals. The lakeside setting of the investigation, for example, is taken as the cue to set up a barbecue grill. In the early stages of their working relationship, Claudia protests that enjoying such frivolities within working hours is a betrayal of the taxpayers and their expectations. However, towards the end of the novel, she is won over by Seyfeddin’s working practices and takes the leading role in suggesting new ways of spending the day.

This is a novel full of food. While many of the meals enjoyed by Seyfeddin and Claudia are described in mouth-watering detail, there are other passages that are rather more nauseating, specifically the lengthy description of the eating habits of the tramps and vagrants encountered by Claudia in her undercover role at the railway

station, in what is one of the novel's less comprehensible plot developments. Having read Zaimoglu's vivid descriptions of a tramp gobbling down a left-over plate of mashed potato, I can only concur with Claudia's statement: "Ich werde auf Jahre nichts mehr runterkriegen, wenn als Beilage Kartoffelpüree serviert wird" (74)!

Both Claudia and Seyfeddin's boss, Frau Kripochefin Walburga Wolfssohn, at times express opinions close to those held by the Turkish trouble-makers; that Seyfeddin is, really, one of 'them.' When Claudia and Seyfeddin witness (from the comfort of one of the many restaurants they visit) the police beating up some Turkish youths in the street, Claudia asks "Ist das nicht ein bisschen hart? [...] Das sind doch fast alles Ihre Landsleute. Finden Sie das richtig, was die Polizei hier mit ihnen macht?" (125). She, like the youths themselves, assumes that Seyfeddin's loyalties should lie on ethnic, rather than professional lines. Seyfeddin sets her straight in no uncertain terms: "Erstens mal, ich bin auch die Polizei. Ich will Ihnen mal was sagen. Wenn das zu hart ist, dann sollen die doch mal in der Türkei herausfinden, was passiert, wenn die da so einen Larry machen. Es zwingt sie ja keiner, hier mit Drogen zu handeln, einzubrechen, Lärm zu machen oder rumzurandalieren. Das hat mit Solidarität unter Landsleuten nichts zu tun" (125). While this is by no means a novel primarily about ethnicity or integration, such themes are never far away from the surface.

Overall, the novel moves along at an amiable pace, and has several amusing episodes which are enjoyably written. There is little, however, that engages the reader on a more than superficial level, and the novel is not one that lingers long in the imagination once the final page has been turned.

University of Wales, Swansea
Alexandra Clarke