



BOOK REVIEWS

HEINZ LUDWIG ARNOLD.

Gespräche mit Autoren.

FRANKFURT A. M.: S FISCHER VERLAG, 2012. 723 PP. € 24.99.

Until his death in November 2011, Heinz Ludwig Arnold's prolific career as an academic, journalist, and publisher had spanned the better course of four decades, during which Arnold engaged in some of the most fascinating and significant conversations with a group of highly influential German intellectual men. These conversations took place between the years 1971 and 1984. Until 2012, these extensive conversations remained unpublished, but now they are available in their entirety in a tremendous collection entitled *Gespräche mit Autoren*.

The intellectual scope of this work is a result of the diverse group of intellectuals that it features therein. Revered and often also controversial public intellectuals like Heinrich Böll, Günter Grass, Martin Walser, Han Magnus Enzensberger, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Günter Wallraff, Peter Handke, Rolf Hochhuth, Peter Rühmkorf, Helmut Heißenbüttel, Peter Weiss, Jurek Becker, and Wolfgang Hildesheimer are all represented in this text. Due to the immense scope of this work it is impossible to give each of these conversations the full attention they deserve. Instead, it is more fruitful to discuss these authors collectively, focusing on their commonalities and major divergences. Each of these intellectuals had prolific literary careers, matched only by their engagement in politics. It is the intersection of these authors' intellectual and political lives that comes to the fore in Arnold's compilation.

All of intellectuals featured in Arnold's book are members of the same generational cohort and were born in the early twentieth century. Each also experienced National Socialism in some way, either directly or during its aftermath. To provide one specific example, Jurek Becker was sent to the Ravensbrück concentration camp at the age of five and experienced the loss of his mother during the Holocaust. While in sharp contrast to Becker, Günter Grass was drafted into the Waffen-SS at the age of seventeen and served for just under a year. The diverse experiences of these intellectuals in relation to National Socialism and its aftermath certainly affected them all differently, and it is an experience that each of them discusses with Arnold at length.

Each of these intellectuals describe how their personal experience with National Socialism affected the formation of their political ideology. The majority of these men found themselves sharply on the political left; Martin Walser was even associated with the West German Communist Party. Günter Wallraff was one of the first men to invoke his constitutional right to avoid compulsory military service, despite being forced to serve, nevertheless. However, not all of the intellectuals Arnold interviews were on the left, politically speaking; men such as Rolf Hochhuth clearly leaned to the political right.

In the decades following National Socialism, each of these intellectuals engaged in important discussions concerning German historical memory after the Holocaust. Historical memory was a central issue for Germany in the 1960's and one that deeply intrigued Arnold. Each of these intellectuals were involved in the Frankfurt Auschwitz Trial in 1964. Martin Walser had actually attended the trial, but all of these individuals encompassed in the volume were engaged with the trial to some extent, large or small.

The Frankfurt Auschwitz Trial was the most significant post-war trial after Nuremberg. For the first time a younger generation of Germans were forced to grapple with the memory of the Holocaust. This trial was of importance to the intellectuals featured in Arnold's book because most of their literary works approach World War II and the Holocaust, in an attempt to personally grapple with their own memories. Each of these intellectuals engaged with this trial differently, depending on their particular political position. The political positions of these intellectuals often manifested themselves throughout their literary works and Arnold was extremely curious as to how the political attitudes of these intellectuals influenced their literary work.

Many of the literary works produced by the intellectuals covered in Arnold's book have common themes concerning the Second World War, the Holocaust, and German historical memory. For instance, one of Hochhuth's most famous plays, *Soldaten, Nekrolog auf Genf* (1967) presents a counter-factual history wherein British Prime Minister Winston Churchill was responsible for the death of Polish Prime Minister Wladyslaw Sikorski. Hochhuth expressed to Arnold that he wanted to highlight the immorality of Allied bombings of German cities like Hamburg. Hochhuth, has also been closely associated with the famous Holocaust denier David Irving. This stands in sharp contrast to Günter Grass, who was a lifelong Social Democrat, and his most famous work, *Die Blechtrommel* (1959), which examined Nazi rule in the city of Danzig. Grass' most controversial political stance was that he opposed the reunification of Germany because in his opinion, it certainly would lead to a renewed German militarism. Obviously both of these men grappled with the memory of Nazi Germany in very different ways, but they highlight a divided memory that existed in Germany throughout the Cold War.

Clearly each of these intellectuals had a profound experience with the Second World War, the Holocaust, and National Socialism. Although it sent their political lives in different directions, they all used these experiences as inspirations for their literary works. Arnold's ability to engage each of these authors critically, but fairly, is one of the great strengths of his work.

Gespräche mit Autoren is an important and timely work. It can be added to a broader collection of literature on the history of National Socialism and post-war memory. It will appeal to a wide-ranging academic audience or anyone who is interested in history, literature, or film studies.

Craig Sorvillo, University of Florida

ADELBERT VON CHAMISSO.

Reise um die Welt. Mit 150 Lithographien von Ludwig Choris und einem essayistischen Nachwort von Matthias Glaubrecht.

BERLIN: DIE ANDERE BIBLIOTHEK, 2012. 450 S. € 99.00.

Adelbert von Chamisso (1781-1838) ist bis heute vor allem als Verfasser von *Peter Schlemihls wundersamer Geschichte* (1814) bekannt. Wie Peter Schlemihl dem Teufel seinen Schatten verkauft und dafür einen unerschöpflichen Goldvorrat erhält, am Schluss alles hinter sich lässt und mit einem Paar Siebenmeilenstiefel die Welt bereist, gehört zum Fundus der bekanntesten romantischen Erzählungen. Als Naturessayist und Botaniker hingegen bleibt Chamisso noch zu entdecken. Spuren dieses wissenschaftlichen Interesses finden sich auch in seinem belletristischen Werk. Während die Handlung des *Schlemihl* historisch nicht konkret verortet ist, speist sich das Ende der Geschichte aus einem wichtigen Diskurs des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Peter Schlemihl streift auf der Erde umher, vermisst, herbarisiert und beobachtet die Natur. Einen Hinweis auf das Vorbild für diese Existenz liefert der Text bereits zu Beginn. Schlemihl spricht in einer metaleptischen Wendung den Autor Chamisso an und findet ihn an seinem Schreibtisch, „zwischen einem Skelett und einem Bunde getrockneter Pflanzen sitzend, vor dir waren Haller, Humboldt und Linné aufgeschlagen“ (*Werke Bd. I*, 24). Der Einfluss Alexander von Humboldts, dessen Name an dieser Stelle nicht ohne Grund genannt wird, ist in Chamissos Werk nicht nur literarisch nachweisbar, sondern prägte zudem seinen persönlichen Werdegang. Auf Vorschlag Humboldts wurde Chamisso, der dem französischen Adel entstammte, im Jahr 1835 zum Mitglied der Berliner Akademie der Wissenschaften gewählt. Sein botanisches Engagement wurde damit—Jahre, nachdem er sich in der Literatur bereits einen Namen gemacht hatte—auch wissenschaftlich gewürdigt. Im Anschluss an seinen Dienst als Soldat im preußischen Heer begann Chamisso im Frühjahr 1812 auf Anregung seiner Freunde Louis de la Foye und Auguste de Staël, in Berlin Naturwissenschaften zu studieren. Alexander von Humboldts große Forschungsreise durch das tropische und subtropische Amerika lag zu dieser Zeit etwa zehn Jahre zurück. Die erste Ausgabe der *Ansichten der Natur*, eines Essaybandes, in dem Humboldt seine Erfahrungen dieser Reise verarbeitet, wurde im Jahr 1808 publiziert. Es liegt nahe, dass Humboldt Pate stand für Schlemihls Entdeckungsreisen. Auch Chamissos eigene Weltreise steht im Zeichen von Humboldts Forschungsdrang.

Vom 30. Juli 1815 bis zum 3. August 1818 umsegelte Chamisso als Botaniker an Bord des russischen Kriegsschiffs „Rurik“ unter dem Kommando Otto von Kotzebues für drei Jahre die Welt. Die Route führte über Brasilien und Patagonien zur Osterinsel und den Südseearchipelen, von dort aus weiter nach San Francisco und Hawaii, zu den Marshallinseln Ratak und Ralik, wo Chamisso sein Interesse für die polynesischen Sprache entdeckte und in dem Ureinwohner Radu einem seelenverwandten „anderen Odysseus“ begegnete (304). Von Kamtschatka ging die Reise über die Aleuten und Alaska, vorbei an den Südsee- und philippinischen Archipelen und, das Kap der Guten Hoffnung umrundend, schließlich über London zurück nach St. Petersburg. Während das ökonomisch-militärische Ziel, die Erkundung der Nordwestpassage zwischen Atlantik und Pazifik, aufgegeben werden musste,

hat Chamissos literarisches Tagebuch die Expedition überdauert. In der von Hans Magnus Enzensberger begründeten *Anderen Bibliothek* liegt nun eine neue Edition der im Jahr 1836 erstmals erschienenen *Reise um die Welt* vor. Der Band ist mit hundertfünfzig sonst schwer zugänglichen Lithographien des Malers Ludwig Choris reich illustriert, was insofern folgerichtig ist, als Chamisso in seinen Ausführungen wiederholt auf diese Zeichnungen verweist. Weil in seiner Kajüte nicht genug Lagerraum für große naturkundliche Sammlungen vorgesehen war, hatte Kotzebue Chamisso einen jungen Maler zur Seite gestellt. Choris war beauftragt zu zeichnen, was Chamisso nicht mitnehmen konnte. Die Abbildungen zeigen Landschaften, Pflanzen und Tiere, aber auch Gerätschaften, Instrumente und Menschen. Da die Lithographien den jeweiligen Stationen der Reise chronologisch zugeordnet worden sind, wirken sie illustrierend. Sie stützen zudem den Eindruck eines transdisziplinären Reiseberichts. Obwohl Chamisso die Fahrt als Botaniker begleitete, weisen seine Beobachtungen über den Rahmen eines einzelnen akademischen Fachgebiets hinaus. Er kombiniert ethnographische mit kultur- und sprachwissenschaftlichen Überlegungen, verweist auf Forschungsliteratur und Poesie und verbindet Naturbeschreibungen, ornithologische Bestimmungen und Tierdarstellungen mit „harten Fakten“ wie Ortskoordinaten, Reisedaten und Angaben zur Reiseroute und den Wetterverhältnissen. Diese Hybridisierung ist durchaus charakteristisch für das Genre des Reiseberichts im 19. Jahrhundert (vgl. etwa Charles Darwins *Voyage of the Beagle*, 1839; Walter Henry Bates *The Naturalist on the River Amazonas*, 1863 und Georg Forsters *Reise um die Welt*, 1778/80). In seinem Nachwort zur Neuauflage nimmt der Biologe Matthias Glaubrecht eine Einordnung des Werks innerhalb dieses Paradigmas vor: Chamisso sei einer der letzten Universalisten gewesen, der „Dichtkunst und Wissenschaft als gleichberechtigte Entfaltungsweisen“ (467) gelten ließ und dabei versuchte, die „empirischen Befunde in allgemeine Richtsätze zu fassen“ (464). Das dem Text zugrunde liegende epistemologische Prinzip eines empirischen Positivismus spricht Chamisso bereits zu Beginn des Textes in Form eines Appells aus: „Beobachtet, ihr Freunde, sammelt, speichert ein für die Wissenschaft“ (27). Inventarisierungen und taxonomische Benennungen von Flora und Fauna setzen diesen Zugang zur Natur in eine Schreibweise um, die den gesamten Text prägt. Sein Wissenschaftsverständnis formuliert Chamisso in Abgrenzung zur um 1800 bereits verpönten Naturphilosophie: „Ich habe wohl in meinem Leben Märchen geschrieben, aber ich hüte mich, in der Wissenschaft die Phantasie über das Wahrgenommene hinausschweifen zu lassen“ (406). Er bekennt sich damit zur

*Inventarisierungen
und taxonomische
Benennungen von
Flora und Fauna
setzen diesen Zugang
zur Natur in eine
Schreibweise um,
die den gesamten
Text prägt.*

moderneren, empirisch fundierten Naturwissenschaft, die Literatur und Wissenschaft trennt. Dieser Dualismus wird jedoch, kaum ist er postuliert, auch schon unterlaufen. Chamisso verweist immer wieder auf seine wissenschaftlichen Abhandlungen, die 1821 veröffentlichten *Bemerkungen und Ansichten*, und ergänzt sie um weitere Reflexionen. Unbekanntes wird auf Bekanntes bezogen, Metaphern und Adjektivreihungen verbildlichen die Natur in diesen entlegenen Gebieten. Damit lässt sich am Beispiel der *Reise um die Welt* zeigen, wie wissenschaftliche und literarische Diskurse um 1800 im nichtfiktionalen Schreiben ineinander greifen. In der Topologie seiner Metaphern rekurriert Chamisso häufig auf Beobachtungswissen. London etwa erscheint ihm als „riesenhafter Menschen-Ameisenhaufen, ein unermeßlicher Menschen-Bienenbau, bei dessen Ansätzen ungleiche Kräfte unregelmäßige Zellen hervorgebracht haben“ (421). An anderer Stelle vergleicht er die Entwicklung eines Menschen mit der in umgekehrter Richtung verlaufenden Metamorphose eines Insekts: Der Mensch „hat in seiner Jugendperiode Flügel, die er später ablegt, um als Raupe von dem Blatte zu zehren, auf welches er beschränkt wird“ (423). Naturwissenschaftliches Wissen über biologische Prozesse wird hier poetisch übertragen und so für den Text fruchtbar gemacht.

Literaturwissenschaftlich und epistemologisch besonders interessant sind die Passagen, in denen ein Zusammenhang zwischen Weltbildern und dem Umgang mit Natur sichtbar wird. Als ein Rurik-Matrose auf den Karolinger-Inseln einen Baum fällt, um Platz für Ackerfläche zu schaffen, reagieren die Ureinwohner mit Entsetzen. Ihrem Handeln liegt ein mythologisches Konzept von Natur zu Grunde, das Verhalten des Matrosen indessen verrät ein ökonomisch-säkulares Denken. Dass die Teilnehmer der Rurik-Expedition unter den Bewohnern der von ihnen besuchten Inseln immer wieder Saatgut verteilen und ihnen erklären, wie Gärten anzulegen sind, muss im Kontext eines aufklärerischen Projekts gelesen werden. Den wiederholt als „Wilden“ apostrophierten Inselbewohnern soll im Verständnis der Reisenden durch den veränderten Umgang mit der Natur auch ein Stück Zivilisation vermittelt werden. Dass es sich dabei um ein zwiespältiges Unterfangen handelt, ist auch Chamisso klar. Nachdem sie die Marshall-Inseln hinter sich gelassen haben, bittet er für seinen Freund Kadu, Gott möge „eine Zeit noch die Europäer von euren dürftigen Riffen, die ihnen keine Lockungen darbieten, entfernen“ (369). Die Schönheit der Insel und ihrer Bewohner beruht für Chamisso auf ihrer „einfacheren, nicht verunstalteten Natur“ (362). Unschwer lässt sich hinter dieser Aussage eine intensive Rousseau-Rezeption erkennen. Der Kontakt mit den Europäern würde nicht nur die Eingeborenen, sondern auch die Natur grundlegend verändern. Chamisso wünscht sich deshalb Konstanz, nicht Wandel.

Auch in seiner wissenschaftlichen Arbeit ist diese Tendenz zu verzeichnen. In Kapstadt entdeckt und botanisiert er verschiedene Seepflanzen, die in den Evolutionstheorien seiner Zeit zur Erklärung der Herausbildung neuer Arten und Gattungen herangezogen wurden. Die Vorstellung einer Evolution, wie sie Charles Darwin wenige Jahrzehnte später wissenschaftlich untermauerte, weist Chamisso mit der Begründung zurück, er könne in einer sich wandelnden Natur keine Ruhe finden. „Beständigkeit müssen die Gattungen und Arten haben, oder es gibt keine“ (406). Epistemologisch beruhen diese Überlegungen auf einer vergleichsweise konserva-

tiven Haltung. Während Chamisso sich politisch zeitlebens einem aufklärerischen Liberalismus verpflichtet fühlt, sucht er in der Natur einen Gegenraum zu den Brüchen und Umwälzungen, wie er sie als Kind bei der Flucht seiner Familie vor den französischen Revolutionstruppen nach Deutschland erlebte.

Sind Chamissos wissenschaftliche Ansichten inzwischen zum größten Teil überholt, ist sein Reisetagebuch heute als vielgestaltiger literarischer Text wiederzuentdecken. Für den philologischen Gebrauch mag die 1975 im Münchner Winkler Verlag erschienene Ausgabe der gesammelten Schriften Chamissos die konziseren Textkommentare bereithalten, verdienstvoll an dieser von Christian Döring herausgegebenen Edition ist jedoch die längst überfällige Positionierung Chamissos im Kontext der großen Naturforscher des 19. Jahrhunderts. Dank der *Anderen Bibliothek* steht Chamisso nun neben Alexander von Humboldt und Georg Forster, deren Reiseberichte als wichtige Vorbilder angesehen werden müssen. Wurden die Reiseberichte des 19. Jahrhunderts literaturwissenschaftlich bislang vorwiegend aus postkolonialer Perspektive gelesen, steht eine Auswertung ihrer ökologischen und naturkundlichen Dimension mit Hilfe theoretischer Ansätze wie *Ecocriticism*, *Animal Studies* und *Science Writing* noch aus. Die neue Ausgabe der *Reise um die Welt* verspricht, auch dank des ausführlichen Nachworts von Matthias Glaubrecht, einen ersten Anstoß für eine solche Forschung zu geben, indem sie das historische Paradigma sichtbar macht, in dem Chamisso, Humboldt und ihre Zeitgenossen sich bewegten.

Simone Schröder, Johannes Gutenberg-Universität Mainz

KAREN DUVE.

Grrrimm.

BERLIN: GALIANI, 2012. 152 S. € 19.99.

Gut 200 Jahre ist es her, dass der erste Band der Hausmärchen der Gebrüder Jakob und Wilhelm Grimm erschienen ist. Pünktlich zum Jubiläumsjahr 2012 publizierte der Berliner Galiani Verlag Karen Duves sehr im Heute angekommene und ungewöhnliche Hommage *Grrrimm*.

Insgesamt fünf Grimmsche Märchen hat sich Karen Duve für den aufwändig gestalteten und mit liebevollen Illustrationen von Kat Menschik bestückten Erzählband vorgenommen und sie „überarbeitet, ergänzt, auf den Kopf gestellt, geschliffen und poliert“ (154), denn Duves Märchen erschienen zwischen 2005 und 2010 bereits in verschiedenen deutschen überregionalen Zeitschriften und Zeitungen. Da Duves Erzählhaltung für gewöhnlich eher plan und ernüchtert ist, ließen sich Kritiker der Schriftstellerin vor allem zu der Bemerkung hinreißen, „dass ihr das spielerische Fabulieren eigentlich besser von der Hand geht als die manchmal etwas verhärmte und allzu plane Wirklichkeitsdrastik von Romanen.“ Diese Feststellung, die Frank Schneider in der FAZ vom 7.11.2012 traf, mag auf den ersten Blick richtig sein, sie greift aber zu kurz. Duves Werk ist durchgehend von einer beeindruckenden Klarheit und Weitsicht

geprägt. Und dies ist auch der Grund, warum die Märchen durch Duves Sichtweise so interessant werden: Bekannte Szenarien werden analysiert; in den Märchen der Gebrüder Grimm gibt es nämlich genug Abnormes, das bei genauerem Hinsehen durchaus skurrile Züge aufweist. Und genau dort setzt Duve an. Etwa geht sie spielerisch der Frage nach, ob es nicht komisch sei, wenn ein daherreitender Prinz das Schneewittchen einfach für sich beanspruchen darf, obwohl dieses ja eigentlich bislang mit sieben Zwergen zusammenwohnte. Dadurch nimmt Duve ihren Protagonisten ein wenig Märchenhaftigkeit und macht sie allesamt ein bisschen menschlicher, das alles jedoch ohne die Charaktere jemals vorzuführen. Duves Schneewittchen-Adaption *Zwergenidyll*, die erste Geschichte in diesem Band, kommt somit alles andere als idyllisch daher. So empfindet einer der sieben Zwerge mehr als bloße Bewunderung für Schneewittchen, wenn er befindet: „also wenn eine fällig ist, dann sie“ (13) und auch für Schneewittchen selbst gibt es kein Happy End: Ihr Prinz lässt sich scheiden, denn „er könne nicht bei einer Frau liegen, die wochenlang mit sieben Männern, noch dazu Zwergen, in einer Hütte im Wald zusammengelebt hätte, das müsste jeder einsehen“ (31). Danach ging es dann auch bergab mit Schneewittchen „und sie wurde vom einen zum anderen weitergereicht. Niemand weiß, wo sie gerade steckt“ (31). Obwohl das Happy End auf sich warten lässt, sind die Protagonisten mit all ihren Sorgen und Nöten, den kleinen Zipperlein und großen Gemeinheiten um einiges näher an ihrem heutigen Leser dran und das macht *Grrrimm* alles in allem zu einem wahren Lesevergnügen.

Dass die Schriftstellerin Karen Duve seit jeher ein Faible für die Märchenwelt hat, ist für ihre Leserschaft dabei nichts Neues. Bereits 2005 nahm sie sich mit der umfangreichen und fantastischen Erzählung *Die entführte Prinzessin*, erschienen im Eichborn Verlag, dem Genre des Märchens an. Mit *Grrrimm* kehrt die Autorin nun erneut zu diesem Genre zurück. Während es bei den traditionellen Grimmschen Märchen immer ein glückliches Ende gibt, gehen die Märchengestalten bei Duve zwar auch auf eine gewisse Art erleichtert und erlöst aus ihren Abenteuern hervor, allerdings unterscheiden sich die Geschichten in diesem Band um so einiges von einem klassischen Happy Ending. Bei Duves *Grrrimm*, der titelgebenden Erzählung des Märchenbandes kommt das Rotkäppchen über Umwege zwar mit seinem Liebsten zusammen, allerdings steht dieser dann vor dem Problem, dass Rotkäppchen sich in Vollmondnächten zum Werwolf verwandeln wird. Aber auf unkonventionelle Art wird auch diese Hürde genommen, wenn Rotkäppchens angstloser Partner beherzt beschließt: „Dann brauchen wir später eben getrennte Schlafzimmer. Ich lege nachts den Riegel vor und wenn es scharrt und winselt und eine graue Schnauze sich in dem Spalt unter der Tür zeigt, kriegst du einen drauf“ (152).

Man kann bereits erahnen, dass Duve in ihrer Hommage an die Brüder Grimm so einiges zielsicher und literarisch äußerst gekonnt durcheinanderwirbelt und damit neuen Glanz in die Geschichten bringt: Rotkäppchen wird zum Werwolf und niemand anders als die Großmutter selbst hat sie dazu gemacht. Auch Rotkäppchens Vater und sein Freund sind der alten Hexe zum Opfer gefallen—der Freund rächt dieses Verbrechen jedoch höchstpersönlich, indem er die Großmutter auf blutigste Art zur Strecke bringt. Derweil liegen Rotkäppchens Brüder zu Hause vor den Spielkonsolen. *Grrrimm* wird gegen Ende zu einer ebenso spannenden wie blutigen Splatter-Geschichte.

In der *Froschbraut*, Duves Adaption des Froschkönigs, sucht man das Zauberhafte eines Märchens ebenso vergebens. Stattdessen sieht man sich einem Mafiaboss gegenüber, der von seiner Tochter redundant als „mein Vater, der Verbrecher“ betitelt wird (33) und dieser Bezeichnung auch alle Ehre macht, da er seiner Tochter befiehlt, ihr Bett mit dem Froschkönig zu teilen, der ihr die goldene Kugel aus dem Sumpf geholt hatte. Glücklicherweise erweist sich der Frosch als ein verwunschener Polizist, der dem Verbrecher-Vater letztendlich die Handschellen anlegt und seine Tochter so aus dem Martyrium befreit.

Der geduldige Prinz, Duves Version von Dornröschen, zeigt, dass es gar nicht so einfach ist, als Prinz 100 Jahre auf eine Prinzessin im Tiefschlaf zu warten; schließlich gilt es für den Prinz mit allen Mitteln das Altern zu umgehen und vor allem erstmal 100 Jahre ansehnlich am Leben zu bleiben, um die Angebetete auch nach dem Aufwachen aufs Neue für sich zu gewinnen. Dass auch in der Märchenwelt manchmal guter Rat teuer ist, wenn sich die Angebetete plötzlich doch in jemand anderen verliebt, zeigt diese Adaption ebenso deutlich wie die Tatsache, dass letzten Endes die Motive für eine gute Ehe jenseits solcher Illusionen zu finden sind.

Die vierte Adaption, *Bruder Lustig*, ist ein ebenso gruseliges wie meisterlich erzähltes Märchen, in dem den Lesern sehr eindrücklich vor Augen gehalten wird, wie durch minutiöses Knochenkochen Tote wieder zum Leben erweckt werden können. Das Märchen gelangt durch die detailgetreuen Beschreibungen zu einem wahren Grusel-Szenario.

Als Abschluss schließlich das Titelgebende und bereits zuvor erwähnte *Grrrimm*, Duves Variante von Rotkäppchen, das mit den Worten schließt: „Elsie beugte sich vor und warf endlich die blöde Kappe ins Feuer“ (152).

Ein bisschen weniger Happy End und Fantastik, ein bisschen mehr Menschlichkeit und Fehlbarkeit streut Karen Duve in ihre Charaktere ein und macht ihre Märchen dadurch zu einem echten Lesegenuss. Durch die Reduktion der Zauberhaftigkeit verlieren die Märchen nämlich nichts von ihrem Glanz; im Gegenteil: Sie werden durch die Schwächen und Probleme der Charaktere erst recht lesenswert. Nach diesen fünf Märchen wünscht man sich als Leser noch mehr von dieser tatsächlichen Märchenhaftigkeit.

Nadine Nowroth, Trinity College

HELEN FRONIUS AND ANNA RICHARDS, EDs.

*German Women's Writing of the Eighteenth and Nineteenth Centuries:
Future Directions in Feminist Criticism.*

LONDON: LEGENDA, 2011. 192 pp. \$89.50.

Fronius and Richards have compiled a volume of essays whose authors are concerned with confronting the so-called "critical anorexia" of literary studies of women's writing. Intended to serve as an introduction to feminist criticism of German women writers, many of the contributors also sketch a path for future research in feminist criticism that goes beyond their German focus. In her introduction, Richards notes that these essays trace the historical, methodological, and critical development of feminist criticism, from early efforts to "rescue" women's writing from "oblivion" and highlight emancipatory themes, to contemporary efforts to re-evaluate and re-invigorate the field in light of a post-feminist linguistic turn. All of the contributors are, to some degree, concerned with the revision of the literary canon to accommodate the work of women writers.

The book is divided into two sections, the first contends with new approaches to feminist literary criticism and the second is comprised of case studies illustrating the application of some of the approaches outlined in the first half. Many of the essays in the first section deal with the tension between literary criticism and cultural studies, the latter of which has stemmed from the influence of postmodernism and which has, as several argue here, de-emphasized the female author and her particular literary contributions. Anke Gilleir terms this tension as one between the "formal" and "political" readings of a text, and charges that the privileging of the former has been at the expense of "close reading and formal textual analysis" of women's literature (28). Few of the case studies' authors fully eschew the "political" model or reject the contributions of gender studies, opting, wisely, for a hybridized approach to literary studies that attends to both the aesthetic and the political meanings of the text. Most are successful in their efforts to move beyond the limitations that several theoretical contributors argue have stemmed from a too-close alliance between cultural and literary studies.

Several contributors argue that the collapse of "women's" and "gender" studies has come at the expense of the latter, which they contend still has currency and value in helping to elucidate women's writing and broaden the German literary canon. Anne Fleig argues that the institutionalization of gender studies in the academy has come at the cost of the study of women's literature. Fleig's observations apply not only to German women's writing, but also to western women's literature more broadly, and may thus be of use to scholars with a variety of geographic foci. Anke Gilleir suggests that the influence of cultural studies has led to a neglect of women's aesthetic achievements, both within the works studied and in the very process of choosing source material from which to draw. A propensity for studying authors with heroic biographies has resulted in female writers often coming up short; in comparison to a Goethe or a Schiller, they are, historically, not as likely to have had the privileged opportunities of formal education and cosmopolitan globetrotting.

The study of women's writing has suffered equally from its dearth of source material and its tendency to revisit the same texts rather than explore the implications of new

ones. Helen Fronius suggests that literary scholars should return to the archives and work to establish a broader source base for literary study; such an effort should include an expansion of the types of literature examined. Scholars need to look beyond the novel and examine the contributions women writers were making in drama, poetry, serialized short stories, translation, and non-fiction writing. Susanne Kinnebrock's and Timon B. Schaffer's social scientific analysis of women's participation in various genres sheds light on the possibilities of an expansion of literary source material by highlighting women's work in many of the aforementioned fields and serves as a springboard for an expanded understanding of the social context of early modern women writers.

Rather than abandon the approaches developed within "cultural studies," literary scholars should make use of the best these fields have to offer. Hilary Brown pens a chapter which suggests feminist literary scholars look to the methodologies of comparative literature as inspiration for their own work, arguing that comparative methods are of particular use in understanding the many women writers who worked mainly or occasionally as translators. The comparative approach takes up Fronius' call for a broader source base by exposing a vast library of writings translated by women as a fruitful realm of study. Brown notes that translation is hardly a mimetic, bloodless process, but one much closer to creation than many scholars previously believed; the translators were often responsible for fundamentally re-situating texts in their translated language, often adding new material and adding their own authorial stamp to a considerable extent.

Several of the case studies take up the call to expand the literary source base by turning their attention to texts by so-called "conservative" women, which often met disfavor among progressive scholars focused on highlighting proto-feminist sentiment among the women writers of yesteryear. Charlotte Woodford's study of the concepts of "renunciation" (*Entsagung*) and "sentimentality" reveals that these terms, often used to denigrate women's writing as unworthy of academic study and basically backward in its political stance, obscure the similarities many such writings bore to the realistic tradition in German literature. Linda Kraus-Worley situates her study of the ostensibly conservative writer Marie von Ebner-Eschenbach within the context of the field's debate over women's versus gender studies. Kraus-Worley promotes a broader, richer understanding of all nineteenth-century women's writing—not just the outwardly progressive sort—as a necessary base for a nuanced gender analysis. In her examination of Ebner-Eschenbach's *Lotti, die Uhrmacherin*, she concludes that what might seem to be a traditional tale of an independent woman's

*Scholars need to
look beyond the
novel and examine
the contributions
women writers were
making in drama,
poetry, serialized
short stories,
translation, and
non-fiction writing.*

retreat to subservient wifehood can also be seen as an expansive view of women's options, one that suggests that female happiness and self-worth may indeed exist within the context of marriage and motherhood and need not follow the realistically unlikely paths of the urban bohemian or the marriage-fleeing rebel. Moreover, Kraus-Worley views Ebner-Eschenbach as commenting on the competing needs for individuality and community, a universal theme animating many a German-speaking conversation in Imperial Germany. Woodford and Kraus-Worley both point to a more politically ambivalent reading of themes often taken as retrogressive, simply because they were written by women writers.

The examination of non-liberal women writers also calls for an expansion of the study of neglected genres. Jennifer Askey, also seeking to explore, if not rehabilitate the "conservative" German woman writer, looks at the neglected genre of fiction for girls, which often entailed a nursing or caretaking plot that allowed for the character to develop her feminine virtues, while nonetheless experiencing her own autonomy and value within the family and community. Katharina von Hammerstein presents an analysis of the "travel sketches" of German colonial novelist Frieda von Bülow, whose contributions to women's writing have often been ignored by women's literary scholars because of her uncomfortable entanglement with a racist colonial project. Bülow's non-travel writing has been a subject of literary study for some time, but Hammerstein shows how her travelogues allow us to examine how feminism and racism intersected in the African colonies. European women were able to enjoy unprecedented freedoms while serving as symbols of the level of "civilization" that the Africans themselves did not possess, and therefore participating in the perpetuation of oppressive colonial regimes. Scholars have looked at British and French women in the colonies through this lens, but relatively less work has been done on German women's participation in reinforcing colonial practices and normalizing their brutality.¹

Rather than view "conservative" women writers as mouthpieces for retrogressive values, their ambivalence about emancipation may have been seen as part of the broader tension between individual fulfillment and connection to the community. That "community" has often been read as the concern of women, speaks, perhaps, to the prejudices of Anglo-American scholars who have overlooked the importance of considering society-wide tensions between *Gemeinschaft* and *Gesellschaft* in assessing German literature. Nineteenth-century men and women alike questioned the proper role of the individual in civil society in an industrializing, atomizing world.

Several of the entries also investigate the social circumstances surrounding women writers and their work in the eighteenth and nineteenth centuries in Germany, particularly the extent to which women writers engaged with the larger (male) literary community. Stephanie Hilger uses Henriette Frölich's *Virginia oder die Kolonie von Kentucky: Mehr Wahrheit als Dichtung* (1820) to demonstrate that women participated in broad debates of the time through the practice of "writing back," that is, using their fiction to participate in contemporary discourse. Hilger shows that Frölich weighed in on the revolutionary concepts of liberty and equality with her *Bildungsroman* about a young woman's experience in a quasi-egalitarian colony in the New World. Beyond addressing these themes in her work, Frölich explicitly evokes the broader literary community by referencing the title of Goethe's biography (*Aus meinem Leben: Dich-*

tung und Wahrheit) in her own title. Fronius, too, touches on women “writing back” to the literary establishment, citing a 1782 poem by Johanna Susanna Bohl that directly responded to a poem written and translated by male writers. Bohl’s retort exposed the male authors’ inaccurate and anachronistic views of the female sex. Annette Bühler-Dietrich’s piece on Rosa Mayreder and Laura Marholm—two women from opposite ends of the political spectrum who both weighed in on questions of women and moral philosophy in the nineteenth century—points to female engagement with “universal themes” as well as their oft-overlooked work in the field of philosophy.

Historical distance from the Holocaust and the Second World War may contribute to a new willingness among scholars to engage with German literary texts that evince less-than-progressive themes. Accordingly, a new body of work has been established that is now aimed at complicating the once foregone conclusion of German “evil” and the penchant for authoritarianism. Thus, literary scholars have a much more complex historiographic framework in which to locate their analyses than the once prevalent one that implied that all German roads led to Auschwitz. Armed with a more nuanced approach to recent German history as well as decades of experience in re-conceiving women’s literature in terms of Joan Scott’s and Judith Butler’s gendered approach, scholars of eighteenth- and nineteenth-century German women’s literature are now in a position to fill in the gaps of the first enthusiastic surge of women’s literary studies by expanding their source material, revisiting aesthetic criteria in literary analyses, and partaking in tools and theory developed in other disciplines without necessarily being restricted to complementary fields, such as, gender studies.

The contributors to this volume employ their interdisciplinary toolbox to effective ends, but their work is primarily of use to their own colleagues. The offerings by Fronius and Kinnebrock and Schaffer might be of particular value to literary historians, but most of these monographs provide prescriptive assessments of the state of the field of literary criticism, or examples of new approaches to oft-neglected material. These authors present, by and large, an “Aux armes” to literary scholars, rather than to practitioners of the fields from which they borrow.

END NOTE

1. For the British colonies, see *Burton, Antoinette. Burdens of History: British Feminists, Indian Women, and Imperial Culture, 1865-1915*. Chapel Hill and London: U of North Carolina P, 1994.

Christine Fojtik, University of Wisconsin-Madison

WILHELM GENAZINO.

Aus der Ferne und Auf der Kippe.

MUNICH: CARL HANSER VERLAG, 2012. 136 pp. € 17.90.

When one picks up a photo album, one expects to see a family, people who know one another, and people whom the viewer knows. Furthermore, one expects to see little more than simple captions to the images. The typical photo album is subverted not only in its form (mixed photographs, each with its own fabricated, yet reflective text), but also in its effect, for it ironically brings photos of strangers, unseen places, and un-lived times strikingly close to the viewer as it teaches one about oneself, society, and humanity's inescapable role as producers and absorbers of both culture and history. In this book of photographs, I see two consistent threads of time and space wherein sometimes the photos work to alienate the audience temporally and spatially, while at other times they strike chords of identification within the viewer. The extent to which the photographs distance and proximate the viewer, however, is heavily influenced by the simultaneous action of reading Genazino's musings about each image. This challenges not only the medium of photography, but also the imaginative capacity within the simultaneous viewing and reading of the photographs and texts respectively.

The black and white photographs in *Aus der Ferne und Auf der Kippe* are artifacts of a seemingly distant past. They depict landscapes, people, town centers, and much more. Some are alienating when considering their surrounding history, for example, the picture of an empty market place in an assumedly German town above which hangs a Nazi flag (133). Some photographs are amusing, for example, a women's display of outdated fashion and poses, thus lending themselves to a gendered reading, such as the group photograph of women donning the same outfits with oversized hats (99). Yet other photographs wield a distancing, mysterious effect when at a loss of knowledge of the spatial context of their production. A somewhat blurry photograph relaying the view out of an open window overlooking some body of water prompts such questions in a viewer as to whose room this is and whether the ships on the water may be a disturbance to the otherwise serene view of this lake or ocean (59).

These factors create a gap between then and now, photograph and viewer, there and here that Genazino verbalizes in his accompanying texts. Despite the photography's distancing effects, however, Genazino brings the past surprisingly close in time and space to himself and readers, making these artifacts of the past closer than one could imagine. Imagination, however, is in fact precisely how Genazino does this. He imagines the story, or many stories, behind the photographs, thus bringing the photograph closer to the audience. His ruminations about the photographs bring color to the black and white images, reveal the soul of a seemingly expressionless face, and transform a mysterious, vague image into a reflection of our inner fears and desires. This brings forth the realization that we as viewers shape and are shaped by history and culture and are thus implicated in these ongoing processes.

Genazino's accompanying text for each photograph, however, segues into a further critique of the book. Depending on whether one first views the photograph or reads the text first, various interpretations may emerge. One photograph, for example, in which people gathered with luggage prepare for a departure, may signify the start of

an exciting new journey, as the slight smiles and smirks one observes on most of their faces give some hint of such an interpretation (83). However, in reading Genazino's accompanying text, one gains quite a different perspective that thoroughly clashes, and begins to raise doubts about one's original thoughts, or persuades the viewer to immediately subscribe to his own view. After briefly describing what he sees in this particular photograph, Genazino begins to speculate on the mood revealed within it: "Keiner küßt den anderen, keiner umarmt den Nächsten, keiner trocknet sich Tränen der Rührung, niemand lacht, niemand freut sich" (82). Though what Genazino speculates on lies outside the frame of what the photograph actually portrays, the conjecture that the people in the photograph are not particularly happy is open for interpretation.

Genazino brings photographs to the fore from a temporal and spatial distance (*aus der Ferne*) by means of imbuing them with meaning lest they remain forgotten and unseen among the mounds of photographs he discovers at various flea markets or "memory dumping grounds" (*auf der Kippe*). He reveals the stories, albeit imagined, of otherwise lost moments in history by giving his own thoughts on the depicted people, places, and times. In spite of raising interesting questions and prompting insightful reflection, however, is he not imposing his own meaning onto them? To what extent do these photographs breathe on their own and invite viewers' interpretations as well? After all, these are unfamiliar photographs, some with minimal information such as photographer or name of the person photographed, others completely anonymous. Regardless, the unfamiliarity that the temporal and spatial distance evokes makes each photograph the ideal springboard for viewer imagination and open interpretation.

Aus der Ferne und Auf der Kippe thus leads to a reevaluation of photography's role as a medium in general: who produced the photograph and why; what is the subject of the photograph doing and thinking? These facts are unknown and untouchable to the viewer. The most one can do is imagine, and the photograph is a medium that, at its best, inspires the viewer's imagination. One sees a frozen snapshot in time with limited or no information, yet can engage it in the mind to turn the image from flat to three-dimensional.

One should approach this book first and foremost as a collection of photography that speaks in unique ways to different viewers. Genazino's thoughts should therefore be subsumed under photography as a medium, alongside the viewer's subsequent interpretation thereof. Both remain an integral, insightful element of this book's viewing and reading experience.

Lauren Hansen, University of Illinois at Urbana-Champaign

KATHARINA GERSTENBERGER & JANA EVANS BRAZIEL, EDs.
After the Berlin Wall: Germany and Beyond.
NEW YORK: PALGRAVE MACMILLAN, 2011. 298 pp. \$95.00.

Setting out to examine the aftermath of the Berlin Wall more than two decades after its fall, this interdisciplinary volume looks beyond the Wall, exploring both spatial and temporal dimensions. Thus, the aftermath of 1989 is considered in essays that discuss cultural and political developments in reunified Germany, while other contributions shift outward with analyses of the fall of the Wall both in the context of international politics, and as explored in cultural representations from elsewhere. Introducing the volume, the editors state that the twelve chapters collectively argue that the Wall represents a “conceptual paradox: on the one hand Germans have sought to erase it completely; on the other it haunts the imagination in complex and often surprising ways” (1-2). This rather overstates the coherence of the volume, the strength of which (and of the editors’ otherwise very fine introduction) lies precisely in its opening up of multiple perspectives, pointing to different ways of viewing the Wall and its aftermath.

Most obviously, this aftermath can be understood in terms of physical remains, and this is addressed in the final two chapters of the volume. The architecture of the “New Berlin,” as Carol Anne Costabile-Heming notes, has attracted considerable scholarly attention, and her essay focuses on the treatment of historical remnants at two specific sites—the *Spreebogen* complex and the *Haus am Werderschen Markt*. Examining the processes of design and construction, Costabile-Heming situates these within wider debates about the rebuilding of Berlin. Daniel Purdy’s contribution extends this enquiry by analyzing approaches of urban policy makers in Berlin and Beijing, noting that both cities have been rebuilt extensively post-1989 but that Berlin has privileged a design code while Beijing has a multitude of styles. Purdy also draws attention to German media interest in Chinese construction, reading this as a reflection of anxieties about Berlin’s architecture and the German past.

The psychological aftermath of the Wall is examined by Christine Leuenberger. Like Purdy, she takes a comparative approach, considering the role of the Berlin Wall and the West Bank Barrier in the discourse of psychological professionals on both sides of the divide. Drawing on her own fieldwork and existing written accounts, Leuenberger finds that reference to these barriers as a means of explaining psychological make-up tends to reinforce stereotypes and promote perceptions of cultural difference. Political scientist Paul Kubicek similarly brings a new perspective to the much-discussed “wall in the mind.” Kubicek is interested in the strength and political relevance of *Ostalgie*, defined as “nostalgia for some elements from the GDR” (86). He proceeds primarily through statistical analysis of data collected by the German General Social Survey (ALLBUS), comparing responses to the question on strength of identification with the GDR from the surveys of 1991, 2000, and 2008. His analysis turns up some surprising results—respondents in 2008 were more likely to identify with the GDR than in 1991, and those who identified with the GDR were just as likely as other respondents to identify with unified Germany. However, his conclusion that *Ostalgie* should be considered of minimal political significance hinges on the premise that *Ostalgie* can indeed be measured through responses to this survey question.

Two further contributions shift the focus from domestic to international politics. The Soviet Union's role in the fall of the Wall is examined in a chapter by Robert Snyder and Timothy J. White, who review and critique existing accounts of Gorbachev's foreign policy. Arguing that realist scholars have overemphasized material factors (i.e. the Soviet Union's economic problems and declining military capabilities), Snyder and White claim that Gorbachev's reformulation of Soviet foreign policy served the goal of a domestic reform agenda aimed at creating a new Soviet regime. Their detailed engagement with competing accounts intrudes at times on their argument but underscores their opening point (which is also the essay's main link to the volume's thematic focus on the aftermath of 1989) that the fall of the Wall necessitated a reevaluation of approaches to international relations. For Jonathan Murphy, the high level of scholarly interest in Soviet foreign policy has led to insufficient attention being paid to the active role of Central and Eastern European states in the events of 1989-1990. Murphy's chapter considers German-Polish diplomatic relations, focusing in particular on the Oder-Neisse border dispute. Murphy views the resolution of the border controversy as a precondition for German unification, and highlights Poland's diplomatic effort both in support of unification and in the fixing of the existing border. After outlining the dispute's history and negotiations to resolve it, Murphy briefly examines strengthened German-Polish diplomatic cooperation following unification.

The remaining chapters discuss the aftermath of the Wall in relation to cultural representations. For Hunter Bivens, the fall of the Wall represents the demise of wage labor as a structuring principle of social and economic life, and his contribution analyzes Volker Braun's 2008 novel *Machwerk oder Das Schichtbuch des Flick von Lauchhammer* as an engagement with this. Focusing on ghostly images of labor, Bivens argues that Braun's novel presents labor as the "necessary third term" (158) that creates meaningful connections between people and provides coherence to human life. Bivens highlights the unanswered question in the novel, "which labor?" (168), to suggest that *Machwerk* shows the search for this meaningful third term to have reached an impasse in the post-Wall world. Although his analysis is obscured by a tendency toward overcomplicated phrasing, his contribution could be read productively with Karen Leeder's recent studies of spectrality, esthetics and lost labor in texts by Braun and other writers from the former GDR.¹

Benjamin Robinson's chapter also discusses a novel first published in 2008—Uwe Tellkamp's *Der Turm*. Robinson compares Tellkamp's treatment of the GDR to the intellectual engagement with socialism in Uwe Johnson's *Mutmaßungen über Jakob* (1959) to argue that Tellkamp's novel brings aesthetic closure to the project of socialism. Central to this analysis is the intriguing contention that the fall of the Wall constitutes not an event, but rather the end of an event—more precisely, the end of the socialist event beginning with the October Revolution—and that the passing of the Wall offers "no new perspectives on structuring human affairs" (181). The aesthetic legacy of the GDR is further examined by Anna M. Dempsey in relation to contemporary visual art. Through interpretations of select paintings by Neo Rauch, Matthias Weischer, and Tim Eitel, the chapter traces the continued role of the GDR's socialist-realist tradition in their artwork and examines how these conventions are combined with other references and forms. For Dempsey, the work of these painters

invites the viewer to reflect on Germany's past and the values associated with German cultural traditions.

The treatment of German cultural traditions in reunified Germany is evaluated more negatively by Sander L. Gilman, who discusses three high-profile cultural products—Schlink's novel *Der Vorleser* (1995), Charlotte Roche's bestseller *Feuchtgebiete* (2008), and Gunther von Hagens' exhibitions—to argue that culture in normalized Germany is constituted by globally popular themes and a re-interpretation of *Bildung* as moneymaking and sex. Unfortunately, Gilman's essay reads like a compressed version of a longer piece, and the cogency of the argument is not improved by the misattribution of a key quote to Durs Grünbein (20 n.4) when it comes from a critical essay by Jörg Magenau not listed in the bibliography.² The chapter also lacks the nuanced approach to normalization, globalization, and commodification that can be found in studies such as Taberner and Cooke's 2006 edited volume, *German Culture, Politics, and Literature into the Twenty-First Century: Beyond Normalization* (Rochester: Camden House).

Taken as a whole, *After the Berlin Wall: Germany and Beyond* cannot be said to provide an overview of the Wall and its aftermath. Instead, and fittingly for the study of fallen walls, the diverse contributions gesture towards the openness of the subject matter, and the collection pushes at thematic and disciplinary boundaries. This is perhaps best exemplified by the inclusion of a contribution by Shannon Granville on the treatment of the Berlin Wall in the Japanese manga series *Master Keaton* and a chapter by writer and academic Douglas Cowie comprising an extract from a novel in progress about a group of terrorists, all children at the time of the fall of the Wall. Readers will doubtless rate the interest and quality of the individual contributions according to their own expertise, finding different strengths and weaknesses in the collection as a whole. For some, the volume's understanding of the Wall's aftermath may seem too broad, but the chapters do open up new perspectives and make an interesting addition to current scholarship on reunified Germany and the legacy of the GDR.

END NOTES

1. See, for example, Leeder, Karen. "Nachleben': Volker Braun and the Death and Afterlife of the GDR." *German Life and Letters* 63: 3 (July 2010): 265-279.
2. Morgenau, Jörg. "Der Körper als Schnittfläche: Bemerkungen zur Literatur der neuesten 'Neuen Innerlichkeit.'" *Baustelle Gegenwartsliteratur: Die neunziger Jahre*. Ed. Andreas Erb et al. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998. 107-121.

Sally-Ann Spencer, Victoria University of Wellington

DURS GRÜNBEIN.

Koloß im Nebel.

GEDICHTE. BERLIN: SUHRKAMP, 2012. 226 PP. € 25.00.

It may well be somewhat overstating the point to say that the poet and essayist Durs Grünbein is slowly becoming one of the most controversial figures in contemporary German literature. However, it does appear that the days when his works were lauded in unison by leading German, Austrian, and Swiss critics are now a thing of the past. Most recently, Fritz J. Raddatz—alongside the Austrian writer Franz Josef Czernin, one of Grünbein's more prominent detractors—took issue with the Büchner Prize winner's artistic development in an article printed in *Die Zeit* (18 August 2012), asking laconically what has 'gone wrong' with Durs Grünbein. Grünbein's work does, indeed, have its weaknesses. *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen* (2001), for example, marketed by its publisher as a kind of journal intime, turned out to be a monotonous account of a particularly uneventful year. Considerably more damaging for the lyricist Grünbein, however, was the publication of *Aroma. Ein römisches Zeichenbuch* (2010), a collection based on his year-long stay at the Villa Massimo in Rome, which seemed to pander at times to a clichéd, kitsch-ridden *Italienromantik*. Following this unfortunate collection of poems, which was roundly criticized, most notably by Ernst Osterkamp in the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, one almost perceives a collective sigh of relief at the quality of his latest offering, *Koloß im Nebel*. In short, this substantial volume of poems does a great deal to reassert Grünbein's lyric credentials, while at the same time tracing his artistic development yet further away from his earliest collections, *Grauzone morgens* (1988) and *Schädelbasislektion* (1991).

Koloß im Nebel, a collection of Grünbein's work in recent years, comprises some 116 poems, divided into seven parts, which show no apparent prevailing subject matter. Thus, the reader is left somewhat in dark regarding the book's structure. Are the poems grouped chronologically, say, or for aesthetic reasons? Or were they even conceived as cycles and, more to the point, are we then expected to read them as such? This distraction is, however, a purely superficial one, since *Koloß im Nebel* bears Grünbein's unmistakable poetic handprint. For those acquainted with his earlier works, in particular *Fallen und Falten* (1994), *Nach den Satiren* (1999) and *Strophen für übermorgen* (2007), it will come as no surprise that the present collection weaves an intricate web of oblique references to a variety of classical and (early) modern authors: Ovid, Juvenal, Descartes, Hölderlin, Novalis, Nietzsche, Pound, and Mandelstam to name but a few. As in his previous offerings, Grünbein fashions poems in which 'high' culture is allowed to encounter and, indeed, engage with the irreverent and mundane. Furthermore, we encounter once again places central to his lyric production such as Berlin, Rome, and America. In his poems, Grünbein appears in the guise of a—one might say, self-proclaimed—Benjaminian *flâneur*. The almost programmatic nature of "Im engeren Radius" states as much: "Der verpißte Stromkasten, das Krüppelgebüsch, / Von frischen Gittern umgeben, eine Ecke / Der Stadt, zum Erbarmen vertraut: Das ist es, / Woran du dich halten kannst, Hund im Revier" (154).

What makes Grünbein's poetry so compelling is the manner in which he incorporates the burden of literary legacy into his own verse, in order to create something genuinely

new. Whilst it is true to say that being well-read is hardly a prerequisite for a successful career in literature, Grünbein's learned and informed approach to his craft is certainly intriguing. Contrary to those critics chastising Grünbein for ostensibly attempting to 'educate' his readers and for his perceived *Bildungstourismus*, references to literary predecessors in his poems are by no means gratuitous; it is perhaps helpful to call to mind the almost contrite appeal to the memory of Seneca in *Der Misanthrop auf Capri* (2005). The *ars combinatoria* of Grünbein's lyric production is constructed not in an historical void, but rather it aims at a better understanding of the world in which we live. This sentiment also holds true for *Koloß im Nebel*, which convincingly "macht / Aus jeder Moderne eine Antike der Zukunft, / Aus jeder Antike die versunkenste aller Modernen" (103). Much to the chagrin of some recent critics, Grünbein's poetry has moved successively away from the autobiographical verse, which characterized *Grauzone morgens* and, arguably to a slightly lesser extent, *Schädelbasislektion*, to an increasingly introverted, more reflected and, indeed, reflective tone. The *lyrisches Ich* of earlier collections has thus been replaced by a *lyrisches Man*, as it were.

Koloß im Nebel evinces fresh aspects of Grünbein's poetry. Most notably, the elegiac quality of Grünbein's previously grey-scale verse is contrasted here with a metaphysical blue, which runs in the manner of a leitmotif through the volume: "... Ein Blau / Kann den Blick lange fesseln" (213). The poems "Studien in Aquamarin," "Insel ohne Sirenen," and "Atlantische Ankunft" are not only more innovative and ambitious in their aesthetic intentions than Grünbein's recent works, rather they are, put simply, some of his best work in the last ten years. The dialogical nature of Grünbein's poetry, upon which he expounded in his Frankfurt *Poetikvorlesung* (held in 2009 and published the following year under the title *Vom Stellenwert der Worte*), is demonstrated in the *tour de force* "Transparenz in Blau," in which a nameless city becomes "[d]er Ort, wo die Toten die Lebenden streifen, / Nicht nur in Friedhofsnähe, nein überall, / Wo Mieter sich folgen in wohnlicher Enge. // ... Üb dich / In Abwesenheit. Dieser physischen Welt / Wird nichts fehlen, wenn du bis zum letzten Atom / Luft bezeugt, was du immer schon warst: Luft" (37). Throughout the volume Grünbein plays continually on the dialectics of presence and absence, familiarity and alterity. The sheer physicality of the streets in their symbolic form as the aforementioned "verpißte Stromkasten" of "Im engeren Radius" stands in direct contrast to the almost ghostly, uncanny qualities of the sea. Both the streets and the seas, however, act in Grünbein's poetry as *Resonanzräume*, in which myth and history are evoked against the backdrop of human consciousness, for, as the collection's opening poem, "Interieur mit Eule I," states: "... Nichts ist real. / Jeder Augenblick unergründlich, die Welt / Kolossales Echo im Labyrinth der Sinne" (15).

There are, inevitably, aspects of the book that are less convincing. The vast majority of Grünbein's poetry resists end rhymes, and perhaps rightly so, judging by poems such as "Amerikanisches Hotel," which rhymes "Abhh..." with "sah" (126), or "Theodektes von Phaselis," whose final stanza reads: "Miez, miez, miez.—Den Geist, der da gähnt oder pennt, / Weckt eine Frauenstimme, zerrt ihn zärtlich ans Licht. / Einen Sohn der Stadt gab es auch, Tragödiendichter: / Theodektes von Phaselis, den kein Mensch mehr kennt" (186). Regardless of the fact that the two words "zerrt" and "zärtlich" form—both semantically and structurally—a quite uneven pairing, the

reader is left to ponder the lyrical qualities of the rhyme “pennt” / “kennt.” Unfortunately, these examples are by no means the exception to the rule. When end rhyme is used it invariably has the wrong effect on the reader; the twenty-line poem “Tiergarten” in the book’s fourth part is a case in point. Here, the reader is left wholly irritated by the following pairings: “Schreibtischpult” / “Geduld”; “Karree” / “Spree”; “Unverwandt” / “Disneyland”; “Au-pair” / “Verkehr”; “Asphalt” / “Gewalt”; “nach” / “brach”; “mehr” / “Häusermeer”; “Ei” / “Reichskanzlei” (157). The artificiality of such rhymes—“Unverwandt” / “Disneyland” with its implied *Auslautverhärtung* is a salient example—leads the reader to conclude that rhyme, described by Grünbein himself in his Frankfurt *Poetikvorlesung* of 2009 as an ill-mannered goblin having his way with the poem’s metre, should in future be restrained before he can wreak havoc. Here, regrettably, the mischievous imp belies the admirably fashioned nature of the collection as a whole.

That said, *Koloß im Nebel* is, despite the occasional flaw, a dense, intricate collection of poems and a thoroughly welcome addition to Grünbein’s already extensive body of work. Whilst it may be advantageous for the reader to have at least some knowledge of Grünbein’s previous works, this latest volume undoubtedly possesses the artistic merits to stand alone. The poems, carefully crafted, on the whole are certainly worthy of a captivating author who is likely to continue to be the subject of vigorous debate for years to come.

Paul Whitehead, Johannes Gutenberg-Universität Mainz

DIETER KÜHN.

Den Musil spreng ich in die Luft - Gefälschte Geschichten?

FRANKFURT A. M.: S. FISCHER VERLAG, 2011. 302 S. € 19.95.

Um Missverständnissen gleich vorzubeugen: das neueste Werk von Dieter Kühn handelt nicht von einem Attentat auf den Schriftsteller Robert Musil. Stattdessen legt Kühn, oder besser gesagt der Drehbuchautor Hanns Karl Erckmann, diesen Ausspruch Lawrence von Arabien in den Mund, der sich damit auf den Orientalisten Alois Musil bezieht. Ein gefälschter Musil also? Nicht wirklich. Den Orientalisten Alois Musil, ein Cousin des Romancier, hat es tatsächlich gegeben. Von Kühn frei erfunden ist dagegen die Figur des Erckmann, der Lawrence von Arabien und Alois Musil zu Gegenspielern eines Nazi-Propaganda Films aufbauen will.

Jede der Kühns insgesamt sechs kurzen Erzählungen in diesem Band ist deshalb eine nicht ganz gefälschte Geschichte: ein erdichteter Charakter schildert seine außergewöhnlichen, aber theoretisch möglichen Erlebnisse mit realen, historischen Persönlichkeiten in autobiographischen Formaten. Das Ergebnis ist eine meist kurzweilige und unterhaltsame Welt- und Zeitreise der besonderen Art. Erste Station ist das 19. Jahrhundert mit dem verkannten Allround-Genie Johan Peter Lyser, der sich nicht nur mit Goethe betrinkt und von Beethoven geküsst wird, sondern auch tief im Urwald von Sri Lanka neue Orchideen entdeckt. Danach geht es weiter auf die HMS Beagle mit ihrem Kapitän Fitz-Roy, der sich eine Kabine mit Charles Darwin teilt und

Mängel in der Evolutionstheorie aufzeigt, bevor die erste Folge an Geschichten 1929 auf Grönland in vier verschiedenen Versionen der Schöpfungsgeschichte vom Großen Raben endet.

Im zweiten Teil des Buches weichen dann allerdings die friedlich-exotischen Schauplätze der Kriegsbühne des Dritten Reiches. Nach der Geschichte von Erckmann und seinem arabisch-arischen Filmprojekt hört der Leser vom belgischen Maler Norbert Verdonck, der zuerst Stillleben als Form des Widerstandes und Pendant zum Kriegsgeschrei malt, dann aber dazu übergeht, alte Meister zu fälschen, womit er dem Dritten Reich Devisen entziehen und so letztlich den Krieg verkürzen will. Der Höhe- und Endpunkt der Reise befindet sich dann direkt vor der Ur-deutschen Haustür in Aachen, wo Erckmann—der sich in der Stunde Null von Hanns in Carlo umbenannt hat—nach Kriegsende ein Filmprojekt zur Vergangenheitsbewältigung plant: ein übereifriger Gestapobeamter deportiert eine Jüdin kurz vor Einmarsch der Alliierten noch schnell mit seinem privaten Fahrrad, hat aber unterwegs genügend Zeit, mit ihr eine Runde Mikado zu spielen. Laut Erckmann würde eine andere Darstellung der Judenvernichtung „nicht an damalige Realität heranreichen“ (228) und die Konzentration auf Einzelschicksale entspräche sowieso eher der menschlichen Seh- und Betrachtungsweise.

Muss man deshalb also wie Dieter Kühn in seinen Erzählungen drastisch akzentuieren, übertreiben und entstellen, um insgesamt von Geschichte lernen zu können? Der Autor scheint dieser Meinung zu sein und beabsichtigt auf diese Weise mit all seinen Episoden „Unfassbares fassbar zu gestalten“ und „das Publikum zum Denken zu bringen“ (228). Dabei ist es eben manchmal notwendig, von der Realität ins fiktionale Exil zu fliehen, denn „erfundene Bilder führen näher an die sogenannte Wirklichkeit heran als gewisse Realitätsimitate, die nur mit dem Kopierstift geschrieben sein dürften“ (220). Darüberhinaus kennt Kühn, als Autor zahlreicher seriöser Biographien, die Grenzen historischer Rekonstruktion selbst nur zu gut. Der Schriftsteller setzt in seinem neuesten Werk daher lieber auf eine Handvoll opportunistischer, gescheiterter Nicht-Existenzen und hält sich anstatt an die Wahrheit lieber an gut gemachte Fälschungen, denn „Eine Fälschung setzt genaue Beobachtung voraus, ständigen Vergleich“ (88), was es dem Leser unmöglich macht, sich auf eine bequeme, passive Augen zu—Ohren zu—Mund zu—Position zurück zu ziehen. Außerdem lädt eine Fälschung mehr als alles andere zur Auseinandersetzung und Reflexion ein, in dem sie quasi schreit „Komm doch her und untersuch mich! Sag mir, was ich bin!“ (109).

An dieser Stelle sei gesagt, dass sich der Leser selbst aber keinen Gefallen tut, wenn er versucht, den Inhalt des Buches Satz für Satz nach Schein und Sein zu sezieren. In allen sechs Geschichten kombiniert Kühn eine Fülle von wohl recherchierten Fakten und Fiktion so geschickt miteinander, dass eine Trennung der beiden schließlich fast unmöglich wird und selbst eindeutig *Gefälschte Geschichten* durchaus glaubhaft erscheinen. Dies macht denn auch, trotz der zeitweise etwas langatmigen, mit Details überquellenden Passagen, den besonderen Reiz des Werkes aus und bringt uns zum echten Musil zurück.

Denn unter der leichtfüßigen Verpackung der Geschichten im Stil eines Baron Münchhausens, greift eben auch Kühn die gleichen schwerwiegenden Verwerfungen zwischen Individuum und Gesellschaft auf, die auch Musil in seinem Hauptwerk

Der Mann ohne Eigenschaften thematisiert—über das Kühn promoviert hat. Anders als Musil inszeniert Kühn diese gesellschaftlichen Störungen als erzählerische Fragmente in einem wahrhaft unglaublichen Spannungsverhältnis zwischen Phantasie und Wirklichkeit, ganz im Sinne von Jean-François Lyotard's These, in der Postmoderne gäbe es keine allgemeingültige Wahrheit mehr und man könne Meta-Erzählungen keinen Glauben mehr schenken. Der Leser sollte sich also trotz der märchenhaft angelegten und stilistisch anmutigen Erzählungen des Sprachvirtuosen Kühn nicht blauäugig auf dessen *Gefälschte Geschichten* einlassen. Stattdessen sollte er dem Leitmotiv der Fälschung kritisch und bis ins kleinste Detail in „eine parallele Wirklichkeit“ folgen (89), um letztendlich das gesamte Prinzip der gesellschaftlichen Evolution in Frage zu stellen, in dem es statt Helden nur noch eigenschaftlose Fälscher gibt und Gott der größte Fälscher von allen ist.

Cindy Walter-Gensler, University of Texas at Austin

DAGMAR LORENZ/ INGRID SPÖRK. Hg.

Konzept Osteuropa. Der „Osten“ als Konstrukt der Fremd- und Eigenbestimmung in deutschsprachigen Texten des 19. und 20. Jahrhunderts.

WÜRZBURG: KÖNIGSHAUSEN & NEUMANN, 2011. 282 S. € 39,80.

Die Veränderung der politischen Landkarte Europas Anfang der 1990er Jahre führte zu einem Aufleben des Osteuropadiskurses im deutschsprachigen Raum, wie es ihn seit der Zwischenkriegszeit nicht mehr gegeben hatte. Vor dem Hintergrund der durch postkoloniale Kritik hervorgehobenen Phänomene des Orientalismus und der Alterität wurde nun auch die Imagination des europäischen Ostens durch den Westens kritisch hinterfragt. Dieser Entwicklung will der vorliegende Sammelband Rechnung tragen, hebt sich allerdings von früheren Veröffentlichungen wie *Kakanien revisited: Das Eigene und das Fremde in der österreichischen Kultur*, Hg. Wolfgang Müller-Funk, Peter Plener, Clemens Ruthner (2001) oder *Habsburg Postcolonial: Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis*, Hg. Johannes Feichtinger, Ursula Prutsch, Moritz Csáky (2003) ab, da er gesamtdeutsch ausgerichtet ist und sich nicht ausschließlich mit dem postkolonialen Erbe der Habsburger Monarchie auseinandersetzt. Etwas irreführend ist jedoch der Titel *Konzept Osteuropa*, welcher laut Klappentext den Anspruch hat, Konstrukte des geographischen bzw. kulturellen „Ostens“ in der deutschsprachigen Literatur der letzten zwei Jahrhunderte zu reflektieren. Tatsächlich sind die enthaltenen Beiträge bis auf drei Ausnahmen (Primus Heinz-Kuchers Aufsatz zu Herman Bahr und Robert Müller, Helga Krafts Aufsatz über Christa Wolf, sowie Anne Fuchs' Beitrag zu Horst Bienek) allerdings allesamt im Bereich der Jewish Studies zu verorten. Zwar kann Dagmar Lorenz' einleitende Anmerkung, die Identitätsproblematik der osteuropäischen bzw. ashkenazischen Juden sei „von hervorragender Bedeutung“ für den Osteuropadiskurs, zugestimmt werden (8). Seit den späten 80er Jahren haben Kritiker wie der Salzburger Literaturwissenschaftler Karl-Markus Gauß, sowie der Historiker Karl Schlögel jedoch die jüdische Präsenz in Osteuropa stets als ein Element unter

anderen, vor allem innerhalb der Grenzen des früheren Habsburgerreichs bzw. des wilhelminischen Deutschlands besprochen.

Von dreizehn Beiträgen sind sechs der literarischen Lebenswelt des untergegangenen Ostjudentums gewidmet: Joseph W. Moser eröffnet den Band mit einem Aufsatz zu Czernowitz als deutsch-jüdischen Erinnerungsort, der sowohl historisch als auch geographisch als östlichstes Kronland der Habsburger Monarchie einerseits, als Kulturmetropole des assimilierten Judentums andererseits, und 1918 zudem als Schauplatz der ersten Jiddischkonferenz zwischen Ost und West anzusiedeln ist. Dagmar C.G. Lorenz zeigt in ihrem Aufsatz auf, wie die Kultur des Shtetls und des osteuropäischen „Anderen“ abwechselnd von Eingeweihten und Außenstehenden beschrieben wurde. Besonders erfreulich ist hierbei ihr Schwerpunkt auf Genderaspekte und ihre Analyse der jüdischen Frau als einer latent „anderen,“ marginalisierten Figur. Ihr folgt Ingrid Spörk mit einem Beitrag zur Situierung der Ghettoesgeschichte zwischen „niedriger Kulturzone“ und „Idylle“ (61). Spörk beleuchtet die Exotisierung des Ostens durch assimilierte jüdische Autoren wie den seinerzeit sehr populären Karl Emil Franzos und die Idealisierung des Shtetls durch Martin Buber, Franz Kafka und Nelly Sachs; vor allem aber offenbart sie Stereotype des ostjüdischen Frauen- und Familienbildes. Einen kurzen Abriss zur jiddischen Literatur bietet Egon Schwarz, mit Abschnitten zu Mendele Mojcher Sforim, Scholem Alejchem, Isaac Bashevis Singer und Manés Sperber. Christoph Dolgan analysiert schließlich die literarische Erinnerungsarbeit des galizischen Schriftstellers Soma Morgenstern anhand des Motivs der „Judenseife“ im Roman *Die Blutsäule*. Laut Dolgan bringt Morgenstern den antisemitischen Hygienesdiskurs vom „unsauberen Juden“ in Bezug zum Gedächtnismord, der dem Menschenmord während der Shoah folgte,—die literarische Bezugnahme zur Legende der „Juden-seife“ mahnt somit an die Pflicht, sich zu erinnern. Indirekt schließt auch Klaus Scherpes Beitrag an dieses Themengebiet an, da er Parallelen zwischen dem Motiv des Fremden in Franz Kafkas ethnographischem Schreiben der „teilnehmenden Beobachtung“ und seiner Vermittlerrolle zwischen dem bürgerlichen Judentum Prags und den als exotisch empfundenen Schauspielern des Lemberger jiddischen Theaters zieht. In seiner *Rede zur jiddischen Sprache* zeigt sich Kafka fasziniert von der Vitalität des „Jargons“ und den/dem ostjüdischen ‚Anderen‘ (151). Die Bedrohung des Fremden, Barbarischen, Unerklärlichen, die sich allerdings gleichzeitig durch Kafkas gesamtes Werk zieht, so Scherpe, lässt sich nicht zuletzt auf die eigene Position des ‚dazwischen‘ zurückführen. Anhand der genauen Analyse

*Die Bedrohung
des Fremden,
Barbarischen,
Unerklärlichen,
die sich allerdings
gleichzeitig
durch Kafkas
gesamtes Werk
zieht, so Scherpe,
lässt sich nicht
zuletzt auf die
eigene Position
des ‚dazwischen‘
zurückführen.*

graphischem Schreiben der „teilnehmenden Beobachtung“ und seiner Vermittlerrolle zwischen dem bürgerlichen Judentum Prags und den als exotisch empfundenen Schauspielern des Lemberger jiddischen Theaters zieht. In seiner *Rede zur jiddischen Sprache* zeigt sich Kafka fasziniert von der Vitalität des „Jargons“ und den/dem ostjüdischen ‚Anderen‘ (151). Die Bedrohung des Fremden, Barbarischen, Unerklärlichen, die sich allerdings gleichzeitig durch Kafkas gesamtes Werk zieht, so Scherpe, lässt sich nicht zuletzt auf die eigene Position des ‚dazwischen‘ zurückführen. Anhand der genauen Analyse

neuerer russisch-jüdischer Autoren in Österreich und Deutschland stellt Sander L. Gilman schließlich die provokante Frage, ob es einen gegenwärtigen Typus des „Ostjuden“ in der deutschen Literatur gäbe, oder ob dieser nur ein bereits bekanntes Phänomen im postmodernen globalen Multikulturalismus sei.

Direkt an die ostjüdische Kultur sind auch zwei Aufsätze gebunden, die sich mit der Verteidigung der jiddischen Sprache und Kultur beschäftigen. Thomas Soxberger untersucht die kulturpolitischen Polemiken des jiddischen Schriftsteller und Sozialisten Moshe Silburg im Spannungsfeld von Ost- und (assimiliertem) Westjudentum, seine Skepsis gegenüber dem Zionismus und sein Kampf gegen die Entfremdung vom authentischen ostjüdischen Milieu, die nur durch einen konsequenten „jiddischen Sprachnationalismus“ rückgängig gemacht werden kann (170). Elizabeth Loentz' Beitrag will die Forschungslücke schließen, die sie in der bislang kaum untersuchten Rolle von modern-orthodoxen Juden als Unterstützer des Jiddischen gegeben sieht. Anhand eines 1916 verfassten Essays des prominenten orthodoxen Rabbiners Joseph Wohlgemuth zeigt Loentz auf, wie das Jiddische in Russland und Galizien in den Dienst einer germanophilen jüdischen Tradition gestellt werden sollte. Mit dem Bekenntnis zum deutschen Patriotismus wäre auch ein Schritt zur Lösung der Ostjudenfrage getan gewesen, der sich gegen den von neo-orthodoxer Seite abgelehnten Kulturzionismus abgrenzte.

Um die wandelbare Wahrnehmung des Östlichen bzw. Slawischen aus westlicher Perspektive geht es in den verbleibenden drei Aufsätzen: Als wichtigen Beitrag zur deutschen Erinnerungsliteratur über die verlorenen Ostgebiete bespricht Anne Fuchs Horst Bieniks Gleitwitz-Tetralogie, welche sich gegen eine sentimentale und revisionistische Geschichtsdarstellung stellt und die einstige oberschlesische Heimat als einen historisch konfliktbeladenen Raum präsentiert. Helga Kraft analysiert Christa Wolfs „Himmelsrichtungen“ (241), d.h. ihre wechselnde Wahrnehmung des Ostens: in ihrer literarisch verarbeiteten Jugend während der Nazizeit an der Warthe, in ihrer späteren Lebensphase als vorsichtig kritische Schriftstellerin in der DDR, und schließlich anhand ihrer auch nach dem Fall der Mauer verbleibenden Verbundenheit zu marxistisch-sozialistischem Gedankengut. Von der Dämonisierung und Überhöhung des Ostens im Kontext der Wiener Moderne schreibt Heinz Primus Kucher, indem er zunächst Herman Bahrs negativ besetztes Slawenbild und darauffolgend Robert Müllers utopisch-verklärte, russophile Essays untersucht, die im bolschewistischen Russen den messianischen Gegentypus zum leblosen, westlichen Kapitalismus sehen.

Insgesamt bietet der Sammelband trotz seines eindeutigen Schwerpunkts auf ostjüdische Fragen einen guten Überblick über den Diskurs des Ostens in der deutschsprachigen Literatur und schließt auf begrüßenswerte Weise an die in den USA, Großbritannien und Frankreich viel früher begonnene Literaturkritik postkolonialer Aspekte an.

Yvonne Zivkovic, Columbia University

SUSANNE MILDNER.

L'Amour à la Werther. Liebeskonzeptionen bei Goethe, Villers, de Staël und Stendhal—Blickwechsel auf einen deutsch-französischen Mythos.

GÖTTINGEN: WALLSTEIN VERLAG, 2012. 360 S. € 34.90.

Susanne Mildner bearbeitet in ihrem 2012 erschienenen Buch *L'Amour à la Werther. Liebeskonzeptionen bei Goethe, Villers, de Staël und Stendhal—Blickwechsel auf einen deutsch-französischen Mythos* ein überaus komplexes Feld. Ihre komparatistische Studie ist in mehrerlei Hinsicht vielschichtig. Ausgangs- und Angelpunkt ist Goethes 1774 erschienenes Werk *Die Leiden des jungen Werthers*. Es handelt sich jedoch nicht um eine reine Textinterpretation oder eine Einordnung in die Tradition des Briefromans. Mildner spannt vielmehr, ausgehend vom *Werther*, geschickt ein Netz aus politischen, historischen und literarischen Bezügen. Es werden Rezeption und Wirkung des Romans, vor allem in Frankreich um 1800, aufgezeigt. Ein einführendes Kapitel behandelt unter anderem die Liebeskonzeptionen von Roland Barthes und Niklas Luhmann, die fünf Kapitel des Hauptteils befassen sich mit Charles de Villers, Madame de Staël, Stendhal und Johann Wolfgang von Goethe.

Zu Beginn wird die „Amour à la Werther“ näher bestimmt und definiert. Werthers unermessliche Liebe zu Lotte, seine Leidenschaft, die sich von Brief zu Brief steigert, gipfelt darin, dass sich jeder Gedanke und jeder Augenblick nur um die Geliebte dreht. „Dieses Gefühl, dieses Anpassen der Wirklichkeit an die eigene leidenschaftliche Welt, der Absolutismus des verliebten Herzens, der ‚nicht ... innerhalb einer Gesellschaft möglich [ist], denn das wäre eine Partikularisierung des Ganzen dieser Liebe,‘¹ machen die Amour à la Werther aus“ (31). Es handelt sich nach Mildner um ein radikales, alternativloses Lieben, das kein Ende kennt und sich auch nicht verändert. Diese Liebe ist „auf Gegenseitigkeit angelegt“ und mündet, wird sie nicht erwidert, in der Katastrophe (53). Mit Hilfe von Roland Barthes' *Fragments d'un discours amoureux* und Niklas Luhmanns *Liebe als Passion* wird die Definition verfeinert. Die Autorin stellt diese theoretischen Texte allerdings nebeneinander, ohne groß auf deren unterschiedliches theoretisches Gerüst einzugehen, weshalb sie auch anführt, dass dieser Vergleich methodisch gesehen kaum vertretbar sei. Beide Texte geben der Analyse Impulse, jedoch ohne dem Buch eine bindende Struktur zu verleihen.

Entscheidend für Mildners Blickwechsel scheint vielmehr Goethes Konzept der Weltliteratur, wie es von Anne Bohnenkamp formuliert wird. Diese zieht eine Parallele zwischen Wirkungsgeschichte und Weltliteratur, in der selbst gespiegelte Aufnahme- prozesse zum Ausdruck kämen. Die Entstehung von Goethes Weltliteratur-Idee sei unmittelbar von der Rezeption seiner Werke im Ausland beeinflusst (276). Diese Spiegelungen ergäben sich nicht nur zwischen Goethes Ausgangstext und seinen Rezipienten, sondern auch zwischen den Werken der französischen Autoren. Mildner zieht dafür nicht nur die Schriften Goethes, Villers', de Staëls und Stendhals heran, sondern auch deren Korrespondenzen, Tagebücher und biographische Details. Zwar ist das verbindende Element das Thema der Liebeskonzeptionen, diese werden jedoch immer auch in einem deutsch-französischen Kontext betrachtet.

Charles de Villers, der in der literaturwissenschaftlichen Forschung bisher eher unbeachtet blieb, floh im Zuge der Französischen Revolution nach Deutschland und

ließ sich dort nieder. Er widmete sich fortan zwei Aufgaben: der Kritik seines Heimatlandes sowie der Idealisierung Deutschlands. Mildner zufolge muss sein positives Deutschlandbild, beispielsweise in seiner *Erotique comparée*, immer in Bezug auf das verhasste Frankreich bewertet werden. Dies zeigt sich auch in seinem vergleichenden Liebeskonzept, das stark in Stereotypen verhaftet ist. Darin stellt er den „frivolen Franzosen“ dem „tiefgründig liebenden Deutschen“ gegenüber.

Während sich Villers von Frankreich vollständig abwendet, bleibt Madame de Staël trotz ihrer Verbannung durch Napoleon der Heimat (und den dortigen Geschmacksparadigmen) verbunden. Ihr Werk *De l'Allemagne*, in dem sie die deutsche Literatur als Nationalliteratur darstellt, „beeinflusst das Deutschlandbild weltweit und setzt folgenreiche kulturelle Wechselwirkungen in Gang“ (143). De Staël ist eine glühende Verehrerin des *Werthers*, den sie aufgrund seiner Tugendhaftigkeit sogar über Jean-Jaques Rousseaus 1761 erschienenen Briefroman *Nouvelle Héloïse* stellt. Mildner arbeitet, auch mit Blick auf de Staëls Romane, heraus, dass ihr „Ideal in jedem Werk die amour vertueux [ist], die vor äußeren Gefahren durch Anstand geschützt wird und deren Reinheit vor dem moralischen Gesetz erhalten bleibt“ (158).

Stendhal schließlich kommt nicht als Exilsuchender nach Deutschland, sondern in militärischer Funktion, wodurch sich sein abweichendes Deutschlandbild erklärt. Für ihn ist die „Amour à la Werther“ die reinste Liebe. In seinem Essay *De l'amour* entwickelt er die *amour passion*, deren Identifikationsfigur Werther ist, der wiederum der *amour propre* Don Juans gegenübergestellt wird. Allerdings reicht die „Amour à la Werther“ nie an die feurige italienische Liebe heran, Stendhals persönliches Ideal. Mildner macht deutlich, dass sich die drei Liebeskonzepte von den biographischen Ereignissen kaum trennen lassen. „Stendhal, de Staël und Villers eint die Absicht, Frankreich ein Modell der Ergänzung oder gar, wie Villers, des Ersatzes vorführen zu wollen. Gemeinsamer Bezugspunkt ist Werther, dessen ‚romantisches‘ Liebeskonzept sie auf seinen Schöpfer übertragen“ (10).

Die allgemeine Identifikation mit Werther bereitet Goethe zunächst Unbehagen, und es dauert mehr als ein Jahrzehnt bis er sich seinem Roman wieder nähert und ihn 1787 in einer überarbeiteten Form erneut veröffentlicht. Das abschließende Kapitel widmet sich Goethes Reaktion auf den Erfolg des *Werthers* und seiner Idee der Weltliteratur. Dabei wird abermals deutlich, dass sich Mildners Argument nicht nur aus den literarischen Werken der Autoren speist, sondern aus einer Vielzahl von Quellen. Das Buch ist somit nicht nur eine interessante Analyse zu Liebeskonzeptionen um 1800, sondern auch eine großartige Studie über Weltliteratur.

END NOTES

1. Mildner zitiert hier aus: Hans-Edwin Friedrich (2004) „Autonomie der Liebe—Autonomie des Romans. Zur Funktion von Liebe im Roman der 1770er Jahre: Goethes *Werther* und Millers *Siegwart*,“ in: *Goethezeitportal*.

HERTA MÜLLER.

Vater telefoniert mit den Fliegen.

MÜNCHEN: CARL HANSER VERLAG, 2012. 207 pp. € 19.90.

From Nobel laureate Herta Müller comes a new collection of collages. After *Der Teufel sitzt im Spiegel* (1991), *Der Wächter nimmt seinen Kamm* (1993), *Im Haarknoten wohnt eine Dame* (2000), *Die blassen Herren mit den Mokkatassen* (2005), and *Este sau nu este Ion* (2005)—Müller's first and only work written in Romanian—*Vater telefoniert mit den Fliegen* is Müller's sixth publication to combine montages of texts and images and was published by Carl Hanser Verlag in August 2012. Advertised on the book jacket as "ein poetisches Puzzle aus Zeitungspapier" that opens up "eine neue Form des Umgangs mit Wörtern," Müller's style and narrative technique are thus actually not new, but remain central to her work. What distinguishes her most recent collection from previous works, however, is that Müller's new book is even more colorful and varied, drawing from a larger variety of clipping material such as newspaper articles, magazines, and advertisements, and employing a wider range of formats, fonts, shapes, and pictures.

Müller, who holds countless literary prizes, was born in 1953 in the German-speaking Banat region of Romania. Given the increased media attention after she was awarded the Nobel Prize in Literature in 2009, readers will most likely be familiar with her biography. Her father served in Hitler's Waffen SS, and her mother spent five years in a labor camp in the Soviet Union, a topic Müller confronts in her 2009 *Atemschaukel*. Müller's own life in Romania was marked by surveillance and frequent interrogations, culminating in a ban on traveling and publishing. In 1987 the author fled to West Germany. Müller's biography, however, is crucial for an understanding of her works. The Nobel committee described her as a writer who depicts the landscape of the dispossessed. Since her first collection of short stories, *Niederungen*, which she wrote in 1982, but was first published in its uncensored version in 1984, she has written over twenty works, all of which unswervingly deal with oppression, dictatorship, surveillance, fear, persecution, escape, and emigration.

Vater telefoniert mit den Fliegen is not an exception. In the style of Müller's previous publications, such as *Im Haarknoten wohnt eine Dame* or *Die blassen Herren mit den Mokkatassen*, the collection comprises numerous individual collages or poems, yet this time they are accompanied by page numbers and five section headings. At first glance, the clippings are a reminder of the early collages and photomontages of the European avant-garde and Dada, for instance of a Raoul Hausmann or Kurt Schwitters. But Müller's pieces are less eccentric and more poetic, the colors muted and harmonic, and the words and letters neatly arranged. Another comparison that inevitably comes to mind are ransom notes, and although Müller employs poetic devices (occasional meter and rhyme, enjambment, repetitions, and parallelism) as well as visual effects (capital letters, italics, color schemes, and pictures) that call attention to the texts as artifacts and make them visually enjoyable, the underlying message is equally haunting. Underneath the beautifully conceived pieces of poetry hides an unspeakable truth that may be too horrid to be expressed by words but can perhaps be captured by Müller's unique technique that disregards syntax and

punctuation, emphasizes gaps and absurd juxtapositions, and plays with verbal and visual effects.

The book cover foreshadows the collection's style and subject matter. The collection is preoccupied with issues at once intimate and ordinary: familiar people engaged in seemingly everyday and banal activities like making a phone call, eating an apple, or going for a walk, inserted into a strange landscape where different rules apply and where the lines between the imagination and reality blur. The noun "Vater," printed in beige characters on black background, followed by the verb "TELEFONIERT," written in black capital letters as if it were shouted out to the reader, suggests imminent peril or some other kind of unsettling message concealed beneath the outwardly innocent words and letters. The prepositional phrase, the flies the father is talking to, is similarly disturbing and raises the question of how to make sense of this illogical title.

There is certainly no straightforward formula for how to read Müller's collages. The section headings printed in white capital letters on red orange background do not give any clues either, but merely hint at potential themes the reader might encounter. "EINE NACHRICHT DIE KLAR WIE EIN MESSER WAR" (5) or "EIN SPIELLOSER FALL IST DER SCHNEE" (45) are lines taken from the first collage in each respective section, but other than instructing the reader to look for certain words or messages, there appears to be no noticeable purpose or connection. The colors throughout the collection are similarly random. Cool purples, blues, and greys join washed-out beiges, yellows, and oranges, as well as bright greens and subdued pastels. They conjure up images of grey skies, lifting morning fog, bright green grass after heavy rains, or yellow cornfields, associations that are often evoked by the words on the pages. Certain words and colors, however, stand out, such as the threatening bold black letters of "IST," "VERRÄT," and "BETET" on a garishly pink background in: "der große HUND / ein Laufal-ent / IST Wutprobe und / ANGSTTREUE im Pelzkostüm / der POLIZIST steht HINTER IHM / VATER VERRÄT was ER / nicht will, und der / Wind dreht hinter IHM die / ganz normale Staubspirale / Mutter BETET 30 Jahre" (92). Every collage is further complemented by an image or an assemblage of images not always related to the words on the page. In this case, for instance, there is a picture of a larger-than-average-sized red bird superimposed over a black-and-white newspaper cut-out of a man wearing a hat.

The landscapes that emerge throughout the book depict a world that is at the same time familiar and defamiliarized. The scenes have something volkstümlich about them and are populated by ordinary people, neighbors, friends, family members, and residents of an unnamed village or town. But intermingled with the innocuous *Stall, Heu, Mond, Äcker, Maisfelder, Dorf, Stadt, Schaf,* and *Reh*, are other words, ominous

*The landscapes
that emerge
throughout the
book depict a
world that is at
the same time
familiar and
defamiliarized.*

and politically charged, the traces of which are palpable on every page: *Geheimamt, Verrat, Flucht, Koffer, Tod, Angst, Militär, Mord, Verhör, Grenzland, Blut, Gefängnis, Landsleute im Exil, Soldat, Polizist*, and finally *Heimat* and *Heimueh*. Combined with the bizarre pictures—body parts, animals, and other objects such as ladders, hats, or shoes, cut out, torn apart, and rearranged—those words tell of war and oppression, persecution and exile. They produce landscapes that are indifferent, functional, uncanny, hostile, and anti-idyllic, and they are places where it is impossible to experience a sense of home.

Sometimes the reader is inclined to believe the opposite. Certain fonts and formats seem to be drawn from familiar logos, such as from *Der Spiegel* or the women's magazine *Für Sie*. In other instances, Müller creates beautiful and evocative neologisms and meanings for them, for example, "Schlafsamem" (12) or "LippenSchnee" (56) thereby possibly relying on the sensual and more expressive Romanian language as opposed to the cool and detached German, an opinion Müller has expressed many times in interviews and a technique that is also evident in her preceding works. Compare, for instance, the titles of the novels *Herztier* (1994) and *Atemschaukel* (2009). Other phrases seem to be taken from Romanian proverbs such as "WENN der / Kuckuck / ANDERS ruft und EINER AUF / DER Flucht durchs Tabakfeld / GEJAGT sein Stück / Himmel schluckt sagt man / bei uns DAS Tabakfeld/ riecht schwer oder / DER WIND BELLT" (79).

Yet it seems that Müller's message manifests precisely in those strange and often absurd juxtapositions—the tension between word/image, familiar/unfamiliar, comforting/disturbing, and peaceful/hostile. Scholarship predominantly describes Müller's technique as a strategy to express the dissociation, disembodiment, and depersonalization resulting from trauma. But the *non sequiturs* also generate new meanings beyond words, or somewhere between words, language, and signs, perhaps compensating for the restraints of totalitarianism and, hence, creating a new kind of freedom. Still, no matter what the reader takes away from the collection, Müller's collages are as poetic, moving, and visually pleasurable as they are haunting, and, most certainly, they are political. In the collage's own words: "Wolken / zeigen das Zerteilen des / Fisches IN Hellblau ES / HAT WO man NICHT / reden darf GLEICH etwas / POLITISCHES" (137).

Christiane Steckenbiller, University of South Carolina

MARY-ELIZABETH O'BRIEN.

Post-Wall German Cinema and National History: Utopianism and Dissent.

ROCHESTER: CAMDEN HOUSE, 2012. 338 pp. \$85.00.

Mary-Elizabeth O'Brien's *Post-Wall German Cinema and National History* discusses German national identity in the post-wall environment by analyzing German films produced since the *Wende* (turning point). O'Brien argues that German cinema is a forum for discussing the ways in which the construction of the German national narrative of the post-war period emerged as the model for post-wall German identity. Throughout the course of her book, she considers a variety of films including "box office hits, modest films with small audiences, and television films that attracted millions of viewers" (13). Central to O'Brien's choice of films are those that represent certain aspects of the history of Germany's division. She argues that her goal is to establish if there is a dominant way in which films have approached the various contested histories of both West and East Germany. Finally, she is concerned with the cinematic representations that "contribute to the master narrative that legitimates the existence of the German nation-state" (14). All of the films O'Brien analyzes were produced after reunification in 1990. O'Brien also concentrates much of her study on notions of utopianism and dissent, in order to understand how these films express certain interpretations of Germany's tumultuous past.

O'Brien begins her introduction by discussing the immediate post-Cold War climate in divided Germany. She suggests that 1945 was a shifting point for German national identity much in the same way that 1989 was yet another occasion for Germans to consider what role divided Germany should play in their national identity. O'Brien argues that much like the post-Second World War period and Germany's endeavor to sustain a national narrative in the shadow of National Socialism, Germany worked to incorporate both East and West Germany into their cohesive national history following the *Wende*. As O'Brien claims, both countries have successfully navigated their histories past the tumultuous years as a divided Germany, but have now returned to try and create an identity for a reunited Germany.

The history genre films that have been produced since the fall of the wall have been successful in creating notions of German identity. O'Brien discusses the significance of the history genre film, which she considers to be the primary classification of films used in her analysis. This is an effective technique that allows O'Brien to succeed in proving her argument, and it is also essential to her analysis because it allows her to exclude certain types of film in her analysis such as documentaries, while also providing the correlation between historical events and the identities of the characters in films she is using to confirm her thesis. Central to the film analysis, O'Brien claims that she examines "the genre of history film as a set of texts and a discursive network that can tell us something about the German nation, past and present" (13). She devotes each of the four chapters to a particular theme that has made a profound impact on the construction of Germany's national identity in the post-wall era. Chapter one approaches the *Wende*, or the transformation of the divided East and West Germany into united Germany in 1990. As suggested by the chapter title, the concepts of "amnesia, nostalgia, and anamnesis" have come to dominate the construction of German

identity during this period (23). The three films O'Brien analyzes in this chapter are *Berlin is in Germany*, *Führer Ex*, and *Good Bye, Lenin!*. O'Brien concludes that through these films, it is clear that amnesia and anamnesis were essential to the German narrative during this period because they emphasized "dissatisfaction with the past and the present" (81). Part of O'Brien's argument is to examine the loss of utopian ideals and the disillusionment that came from the oppressed state of existence under the authoritarian state in East Germany. The characters in these films were all made aware that they were prisoners to the government and they were forced to try and escape in order to give meaning to their lives beyond the prison walls that had been created by the East German government.

In the next chapter, O'Brien discusses representations of German identity in GDR history through the films *Die Architekten* (The Architects), *Das Versprechen* (The Promise), and *Das Leben der Anderen* (The Lives of Others). The dominant theme that connects these films for O'Brien is that each film presents a hero who, while still possessing hope, is faced with an emotional struggle caused by the dilemma of their own conscience and the pressures to conform to the authority of the state. While chapter two involves the negative history of East Germany's surveillance and oppression, chapter three explores problematic narratives of dissent and fear driven by terrorism in West German history. O'Brien investigates the films *Baader*, *Die Stille nach dem Schuss* (The Legend of Rita), *Raus aus der Haut* (Changing Skins), and *Der Baader Meinhof Komplex* (The Baader Meinhof Complex), in order to "deal with the trauma of homegrown terrorism in the sixties and seventies" (178). She concludes that these films create idealistic characters that benefit Germany's national history because those individuals were willing to risk their lives for their beliefs in social justice. Finally, chapter four discusses films that work to internalize lessons from history as a way to navigate through the present. In order to consider this representation and how the process translates through film, O'Brien evaluates *Die fetten Jahre sind vorbei* (The Edukators) and *Muxmäuschenstill* (Quiet as a Mouse) because they "present creative chaos as a strategy to protest against the loss of utopian dreams" (254). This conclusion is successful only because O'Brien limited the scope of films included in her analysis to history genre films. These conclusions might be slightly altered if other genres of films had been included in her analysis. O'Brien is quite astute in her connection of the history genre films and their relevancy to today's culture of mass communication and globalized societies. She concludes that there is a constant struggle to maintain individualized identities.

Successfully, O'Brien argues that films are a medium in which they function as a forum for the public to convene and evaluate the complexities of history and identity. She does not suggest that this is a universal quality of films, but rather that this forum through film is unique to Germany, specifically because of the developments in its national history over the course of the previous century. The majority of each chapter is spent analyzing the film particularities, while the rest of the text is comprised of introductory and concluding summations of the larger historical significance for themes that she argues have contributed to post-wall German identity. This hinders the argument somewhat because the abundance of film analysis detracts from her points about the historical implications of film on German identity and history. A better balance

between the film analysis and historical significance would have helped to reinforce her conclusion of the importance of film as a forum for discussing German history and identity. However, there is also an element of caution suggested by O'Brien when she admits that films often have a certain implied utopia which enables characters to transcend differences and boundaries that are normally considered to be barriers to success. In order to overcome this dichotomy between utopia and reality, there must be a more balanced analysis of historical fact and its place within the artistic expression of film. O'Brien suggests that these German post-wall films are a way for Germany to reconcile with the past century of German history, in order to form a German identity that would bring purpose for future generations.

O'Brien is successful in proving her argument based on the analysis of the films included in her book, and she makes interesting points of observation about each of the films that she analyzes. *Post-Wall German Cinema and National History* makes an important contribution to recent research on national identity, film studies, and German national history, and O'Brien's book can be seen as a chronological continuation of the works by Stephen Brockmann, Sabine Hake, and Marc Silberman, all of whom have worked to define Germany history and its cultural location in national cinema. While there are many books that focus on the history of German film, O'Brien's book successfully navigates post-wall cinematic contributions and discusses how such films have contributed to the current discourse of German identity in the post-wall world.

The clear and concise writing style allows for readers to understand exactly what and how O'Brien constructs her arguments. This text is delightfully enchanting, filled with thought provoking questions that contribute to today's discussions on the role of popular culture and media consumption on the creation and interpretation of national history and identity. The wide variety of films examined in this book, makes it enticing for an audience familiar with contemporary German films. For those films less familiar to the reader, O'Brien provides detailed synopses, also ensuring that those already familiar with the films recall the pertinent points, before delving into her analysis.

While many of the films O'Brien includes in her analysis are also found in other scholarly works involving discussions of German identity, history, and national character, her greatest contribution is the integration of films that are not necessarily popular or mainstream. Finally, while O'Brien discusses the films categorically first, then moves into a broader discussion of the historical implications, it is, nevertheless, a successful tactic, bolstering her argument in evaluating the dominant themes in German post-wall cinema, including disillusionment, and individuality versus collectivity. *Postwall German Cinema* has poignant conclusions that suggest that although Germany continues to struggle with its historical legacies, there is a possibility for future generations to move beyond their complex history.

MaryAnn Subl, Texas Tech University

EDWARD T. POTTER.

Marriage, Gender, and Desire in Early Enlightenment German Comedy.

ROCHESTER: CAMDEN HOUSE, 2012. 198 pp. \$75.00.

Edward T. Potter's monograph investigates—as its title suggests—conceptualizations of marriage, gender, and desire in German enlightenment comedy of the 1740s. In close readings of select comedies by Johann Christoph Gottsched, Christian Fürchtegott Gellert, Johann Elias Schlegel, Gotthold Ephraim Lessing, and Theodor Johann Quistorp, Potter demonstrates that the early Enlightenment comedy modestly resisted the emerging concept of sentimental marriage by incorporating notions of “unmarried independence, cross-dressing, and same-sex desire” into its narrative repertoire (2). In undertaking this project, Potter identifies and addresses a lacuna in current scholarship on eighteenth-century German drama that heretofore failed to recognize the extent to which “the construction and dissemination of the new normative concept of marriage based on love” consequently engendered a venue to introduce alternative and marginalized concepts of human sexual desire (2). Potter's scholarship in this monograph is marked by an insistence to understand the comedies he investigates in detail, first and foremost, as products of a particular social and cultural setting, namely the early German Enlightenment, and to investigate the true potential that comedy had in participating in and, consequently, shaping the public discourse on marriage, gender roles, and sexual desire. While it can be observed that his inquiry could benefit overall from a stronger engagement with current interdisciplinary work being done in sexology, gender studies, and queer theory, it is commendable that Potter prefers to investigate the dramatic pieces through the lens of a theoretical discourse surrounding the subject matter that is contemporary to the texts he investigates.

The monograph is comprised of an introduction, six chapters devoted to close readings of individual comedies, and a conclusion. The first chapter, entitled “Promoting the Sentimental Marriage in Theory and in Practice” investigates a disconnect between the theoretical claim that German Enlightenment comedy put forth in advocating for sentimental marriage and the historic facts that in their private lives, Gottsched and Gellert were forced to subscribe to strategic marriage dictated by economic status. In chapters two and three, entitled “The Virgin Huntress Tamed: J.C. Gottsched's *Atalanta*” and “Marriage Brokering at the Expense of Economics: C.F. Gellert's *Die zärtlichen Schwestern*,” respectively, Potter investigates the image of the autonomous and unmarried woman. The concept of sentimental marriage introduced in early Enlightenment is subverted by the image of the woman who rejects all facets of wifehood. Though these sort of female characters in Gottsched's and Gellert's drama are eventually tamed by the promises of sentimental marriage, Potter maintains that their image prior to marriage is powerful enough to sustain a subversion of the social norm. Chapters four and five, entitled “The Clothes Make the Man: J.E. Schlege's *Der Triumph der guten Frauen*” and “Cross-Dressing and Gender Performance in G.E. Lessing's *Der Misogyne*,” respectively, investigate the function of women disguised as men on stage as a didactic tool intended to promote sentimental marriage. Potter argues that the potentially subversive moment of cross-dressing is co-opted because the women utilize their gender performance

to educate men about the proper treatment of women. While referencing Thomas Laqueur's one-sex and two-sex theory, and engaging with existing scholarship on the topic of cross-dressing in eighteenth-century German literature (most prominently Elisabeth Krimmer's work), Potter's discussion of gender performance in both of these chapters could benefit from engaging with Judith Butler's recognized work on this subject matter. Despite the strategic selection to rely on historical research that would help elucidate the topic of cross-dressing in these comedies, it would have been more appropriate to note that theoretical lines of inquiry that exist in this regard. The final chapter, entitled "Sickness Masks Desire in Th.J. Quistorp's *Der Hypochondrist*," reads the hypochondria of the lead character Ernst as symptomatic of male same-sex desire. While hypochondria is understood as a means to suppress same-sex desire, because in this text it leads to sentimental marriage, Potter demonstrates that the protagonist is by no means happy in the end, suggesting that the concept of sentimental marriage begins "to show cracks" by the time Quistorp's work is staged and read in the mid-to late-1740s (13).

Despite utilizing an academic writing style that at times seems ineloquent, this monograph is a marvelous resource for both students and scholars of eighteenth-century drama. The quotations in German and French are accompanied by English translations and consequently allow a broader audience access to some of the most remarkable German language comedies. The publisher, Camden House, prides itself in its editorial commitment to all the monographs and edited volumes they publish, and so it remains an understatement to note that the editorial work on the monograph is remarkable.

Ervin Malakaj, Washington University in St. Louis

CHRISTOPH RANSMAYR.

Atlas eines ängstlichen Mannes.

FRANKFURT A. M.: S. FISCHER VERLAG, 2012. 456 pp. € 24.99.

From his debut *Die Schrecken des Eises und der Fisteris* (1984) to *Der fliegende Berg* (2006), travel narratives and journeying protagonists have been ubiquitous in the work of Christoph Ransmayr, who himself traveled extensively after the success of his novel *Die Letzte Welt* in 1988. The Austrian author's most recent book, *Atlas eines ängstlichen Mannes* (2012), again takes up the subject of travel, but differs from the rest of Ransmayr's work in two respects. As the title already indicates, the text expands the spatial scope significantly when compared to Ransmayr's earlier works, which mostly focused on only a few countries. *Atlas*, on the other hand, includes sites in, above all, Asia and the Americas, but also in Europe, Oceania, and occasionally in Africa. Discernible is an emphasis on regions and countries that have been prominent in Western alternative tourism in the last decades, such as Southeast Asia and Nepal. But Austria, where Ransmayr grew up and currently lives, dominates as well. As Ransmayr remarks in a note preceding the text: in "*Atlas ist ausschließlich von Orten die Rede, an denen ich gelebt, die ich bereist*

oder durchwandert habe, und ausschließlich von Menschen, denen ich begegnet bin [...]” (5). The text may thus be read as a blend of the author’s biography and a more general contemporary Western imagination of the globe to which the former speaks. It also moves toward a somewhat more referential, or realist poetics than Ransmayr’s earlier works, which tend to alienate, or play with, historical reality.

The second way *Atlas* differs from the author’s preceding works concerns the relationship between travel and narrative organization. While the plots of novels such as *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* and *Die Letzte Welt* are structured by the travels of journeying protagonists, *Atlas* is organized into 70 different narrative episodes that do not represent one continuous journey, but rather shine spotlights on different travels. At times, associative connections are established between episodes—for example, when stories in India, Nepal, and Bolivia are linked by political violence, or when the motif of the stream connects episodes in Canada and Cambodia. But the text eschews chronological and spatial ordering throughout: several episodes from Chile (and this goes for many other countries as well) are spread over the entire text instead of following each other. The history of the Easter Island is told twice in entirely different parts of the book, and the text jumps constantly between such distant places as Costa Rica, Indonesia, and Ireland. *Atlas*, therefore, does not subject its episodes to any superordinate principle. Rather, the diversity, independence, and plurality of the events, human beings, and sites of which it tells, stand out. The aesthetic structure’s effect is that none of the episodes appears only as an exemplification of a more general statement about the world.

Each episode however begins with “Ich sah,” announcing the gaze and the voice of the first person narrator, whom the preface identifies with the traveler Christoph Ransmayr, yet his voice is not the only one in the text. The first person narrator re-tells what the people he encounters tell him about their lives, beliefs, and the places where they dwell. Often their stories make use of mythology and oral history, excavating alternative histories and local knowledge. The first person narrator mixes these stories with his own observations and experiences as well as with a wide array of scientific knowledge such as nautical, geographical, ethnographic, and historical knowledge, among others. Each episode produces a layering of voices and gazes. In other words, each episode represents alternative imaginations of points on the map that elude cartography. Such commitment is made explicit in the book’s first episode: “Aus kartographischer Sicht war die vulkanische Felsformation vor uns nur der kahle, umtoste Gipfel eines dreitausendfünfhundert Meter aus der Tiefsee hochragenden Berges, der auf den Seekarten als Salas y Gómez verzeichnet war und so an zwei, am Ende doch vergessene, spanische Kapitäne erinnern sollte [...] Aber die *Rapa Nui*, sagte ein erschreckend dünner Mann, der sich neben mir an der Reling festhielt [...], seien schon Jahrhunderte vor diesen vermeintlichen Entdeckern mit Binsenflößen über eine Distanz von fast viertausend Kilometern immer wieder hierher gesegelt und gerudert und hatten diesem Ort einen schöneren, viel schöneren Namen gegeben: *Manu Motu Motiro Hiva*” (12).

Yet Ransmayr’s book is barely engaged in a critique of Eurocentric meaning-making, something one might deduce from the passage above. Despite the title *Atlas eines ängstlichen Mannes*, his narrative voice remains sovereign when encountering new spaces, never breaks down, and does not attempt to give all the space available to

other voices (there is, for example, no direct speech). It is a multilayered, but not a polyphonic text in the Bakhtinian sense, as all voices and stories are mediated through the highly evocative and atmospheric prose, for which Ransmayr's writing is more generally known. Nevertheless, Ransmayr is sensitive to and curious about other peoples' stories, and he records and integrates them into his own text with recognizable respect for their different perspectives and experiences.

Ultimately, the text is less a political statement than a statement about the status of poetics in world-making. Like most of Ransmayr's writings, *Atlas* is concerned with the relationship between fact and fiction and elaborates on the insight that the world cannot simply be documented, but is always already narrated: "Geschichten ereignen sich nicht, Geschichten werden erzählt" (5). These stories can always be—and are in fact always—narrated differently. The multiplicity of voices and stories in *Atlas* makes this point, while also highlighting, "daß wir vieles, was wir von *unserer* Welt zu wissen glauben, nur aus Erzählungen kennen" (5).

If alternative tourism, which in part enabled Ransmayr's book, can be said to be a consequence of globalization, *Atlas* should be seen in the context of globalization as well, but nevertheless, it is emphatically not a book about globalization. *Atlas* neither talks about time-space contractions and the cultural and economic integration of world regions, which have come to be understood as synonymous with globalization, nor about phenomena that are seen as paradigmatic for globalization processes. For example, acceleration, new technologies and media, transnational corporations, and transcultural metropolitanism play hardly any role in the text. Instead, *Atlas* focuses on places that appear to be removed from globalization processes—Pitcairn, the island where the Bounty once landed, is only the most obvious site of this emphasis: "eine[r] Insel, die nicht am Ende der Welt lag, sondern das Ende der Welt *war*" (218). While some of the people who the first person narrator encounters are migrants or fellow travelers, Ransmayr does not trace how the places he represents are connected to or integrated with each other; *Atlas* is not interested in how such linkages produce homogenization or new localized difference. Only related to each other through the travels and the voice of the first person narrator, the sites of Ransmayr's earth stand next to each other like the episodes into which the text is organized—they are not presented as being integrated by any overarching transnational and transcultural processes.

Amidst all the talk about globalization in the humanities, the literary world, and the general public, *Atlas eines ängstlichen Mannes* tells about the planet in the age of an increasingly globalized world without talking about globalization itself. In this way it provides a representation of the world stunningly different from most contemporary imagination. However, from a political perspective, *Atlas* ultimately provokes the following questions: What are the consequences of speaking about the planet in our age without speaking about globalization, its discontents, and its opportunities? Do we understand the book as the expression of a revisionist desire for disintegration and depoliticization? Or is it rather a kind of poetic plea for diversity and difference? Does it even represent a counter-imaginary to the alleged homogeneity of a globalized world?

Christoph Schaub, Columbia University

LARS RENSMANN & SAMIR GANDESHA, Eds.

Arendt & Adorno: Political and Philosophical Investigations.

STANFORD: STANFORD UP, 2012. 368 pp. \$24.95.

The story has been often told of Hannah Arendt's refusal in Frankfurt in the early 1930s to allow Theodor Adorno to enter the apartment she shared with her then-husband Günther Stern. Adorno, so the story goes, had played a part in the Frankfurt faculty's rejection of Stern's *Habilitationschrift* on the philosophy of music. Presumably, Adorno found the work at odds with his own Marxist sociology of music, and Stern's training in phenomenology under Martin Heidegger, to whom Adorno was hostile, may have triggered suspicions as well. Whatever the cause, the decision ended her husband's hopes for an academic career and prompted Arendt, who was faced shortly thereafter with the prospect of Adorno coming to dinner, to issue the edict: "Der kommt uns nicht ins Haus!" (4). This initial dislike would only intensify in later years, in part due to what Arendt believed was Adorno's role as a "string-puller" in campaigns to blacken Heidegger's reputation. In a 1966 letter in which she defended Heidegger, Arendt proclaimed Adorno as "one of the most disgusting people that I know" (5).

These anecdotes illustrate not just a personal antipathy, but also a rift within twentieth-century German philosophy. Whereas Adorno's brand of "critical theory" represented a Hegelian-Marxist commitment to unmasking forms of domination in society, Arendt, a student of Heidegger and Karl Jaspers, was a product of the same existentialist tradition that Adorno damned as ideological mystification and a woolly-headed abandonment of critical reason. In the relationship between Arendt and Adorno, in short, a larger conflict between critical theory and *Existenzphilosophie* took shape. That neither of these giants of the German intellectual scene paid much attention to the other's work is hardly surprising. No less shocking is that such hostility has been reproduced by Arendt's and Adorno's respective partisans over the years. An example of suspicions from the critical theory camp can be found in Richard Wolin's charge that Arendt's thought was polluted by a "remarkably antidemocratic" political vitalism that celebrated the "authentic" deeds of an elite few and devalued the utilitarian ends of actual politics.¹ Arendt's followers, by contrast, have faulted Adorno for a snobbish disdain for mass culture, a lack of political realism, and a Procrustean dialecticism.

Until now, Lars Rensmann and Samir Gandesha point out, this gulf has largely kept Arendt and Adorno from being considered together. Rensmann and Gandesha's effort in the present volume to put these two thinkers into dialogue with one another is thus a promising and ambitious one. They argue that moving beyond Arendt and Adorno's personal antagonism to ask about overlapping concerns and complementary positions can revive a kind of theory "that is critically organized by a notion of totality and seeks to understand the constitutive features of society as a whole" (10). More specifically, they suggest that reading Arendt and Adorno together can help us remain true to modernity's cosmopolitan promises while avoiding both an uncritical celebration of liberalism's formal equality, and a no less problematic embrace of communitarian politics, with its often chauvinistic stress on collective identity.

There is much that argues for the fruitfulness of this approach. Arendt and Adorno were both supremely sensitive to the dangers of capitalist domination, of bureaucracy

and the “administered world,” and of culture’s decay into mass entertainment. Probably no two thinkers did more in the last century to help us understand the origins and nature of totalitarian violence. Crucially for the aims of this volume, both were also given to visions of solidarity-within-difference as an answer to modernity’s abstract universals and blind particularisms. Biographically, too, they had much in common: German-Jewish backgrounds, Weimar educations, friendship with Walter Benjamin, and the experience of exile during the Nazi years. It is hard to disagree with Rensmann and Gandesha that a comparative take on their works is long overdue.

This collection has three kinds of contributions. Strictly speaking, however, only the first serves the project for a rejuvenation of critical theory laid out in the introduction. These articles situate Arendt and Adorno in relation to crisply defined problems external to the literatures on each figure. Among the best is Jay Bernstein’s effort to formulate a concept of “political modernism.” Bernstein begins with Adorno’s view that artistic modernism’s search for novelty represents a longing for nonidentity, for a break with the old, whose utopian promise Adorno never managed to translate into political practice. Only in Arendt’s understanding of civil disobedience, Bernstein maintains, did modernism find political expression and a political philosophy corresponding to the modernist agenda of early critical theory first appear. This is because civil disobedience, by challenging norms and renewing the social contract, realizes nonidentity thinking within the practice of democracy itself. As Bernstein puts it, “the orienting concepts of political modernity (freedom, equality, justice, etc.)” function exactly “as the term ‘art’ operates in the context of modernist practices: each visible act of rebellion... both reauthorizing the claim of freedom... and in so doing refashioning what freedom means” (76-77).

Another valuable contribution is provided by Rensmann, who shows how Arendt and Adorno came to believe that the Holocaust created a new “political responsibility—a reconstructed categorical imperative after Kant—to prevent future crimes against humanity” (130). Rensmann argues that Arendt and Adorno provide critiques of sovereignty and international law, as well as visions of global solidarity, which can inform the politics needed to meet his challenge. Likewise compelling is Dirk Auer’s piece, which demonstrates how both thinkers saw exile as “an epistemological-political position” for “responsible thinking and judgment” (243). By placing Arendt and Adorno into conversation with recent theorists like Michael Walzer, Auer articulates an ideal of the intellectual that combines the outsider’s critical perspective with a recognition that all knowledge is perspectival and thus prone to error. The exile, Auer suggests, offers a metaphor for the critic detached from society, yet able to resist the potential dangers of claims to an Archimedean point.

A second set of essays includes those that are illuminating, but which do not stray beyond interpretive questions internal to the figures in question. Exemplary in this respect is Seyla Benhabib’s essay, which argues that what she calls the “Benjaminian moment’... best reveals the subterranean affinities between Arendt and Adorno” (33). This is a shared sense, traceable to Benjamin’s influence, that one must learn to think the particular beyond the false universals found in all totalizing philosophical systems. Yet Benhabib stakes little on this idea, concluding with the assertion that exploring such “intellectual affinities and dissonances” allows us to glimpse “a vast

horizon of philosophical moves and countermoves, which are breathtaking in their configurations” (55).

In several of these pieces, however, the dual treatment is artificial and yields few larger insights. An example is Dieter Thomä’s contribution, which finds paradox in the fact that Arendt, who considered love an “unworldly” emotion, used *Amor mundi* (love of the world) as the working title for her 1958 book *The Human Condition*. Thomä fails to convince that this riddle is as weighty as he claims, and his effort to show how it “intersects” (120) with Adorno’s thoughts on subjectivity feels contrived. (Indeed, the idea of an intersection—of two lines of thought crossing briefly before departing again—seems to warn against extended comparison.) Thomä ends by proclaiming that, “the convergence between Arendt and Adorno lies in areas where their attempts remain tentative and fragmentary” (126). If this were true, then this volume would be either impossible or unneeded. Somewhat better is Robert Fine’s treatment of Adorno and Arendt on the subject of rights. While Fine introduces a useful distinction between the “critique” and “trashing” of rights—both thinkers, he argues, were critics, and thus ultimately defenders, of rights doctrines—he, nonetheless, ends by proclaiming their limits on this subject and urging the reader to return to Kant and Hegel.

Not all of these essays will prove beacons for the future of critical of critical theory, but even if the comparison at the heart of this collection is at times labored—and the large number of typos (over two dozen by my count) suggests hastiness, too—, its best pieces point the way to future attempts to read Adorno and Arendt together in response to enduring problems in social and political theory.

END NOTES

1. Richard Wolin. *Heidegger’s Children*. Princeton: Princeton UP, 2001. 68-69.

Elijah Bures, UC Berkeley

HUGH RIDLEY.

*Wagner and the Novel: Wagner's Operas and the European Realist Novel:
An Exploration of Genre.*

AMSTERDAM: RODOPI, 2012. 235 pp. \$67.50.

With the possible exception of Robert Schumann, no composer has become as well known for his prose writings as for his musical compositions than Richard Wagner. Given the breadth of Wagner's non-musical interests and close associations with many of Europe's leading literary figures, it seems altogether fitting to explore in greater detail the ways in which the nineteenth-century realist novel worked its way into Wagner's musical creations in both implicit and explicit ways. In *Wagner and the Novel*, Hugh Ridley sets himself the task of tracing this influence within Wagner's music dramas. That no major study in this vein exists to date, Ridley attributes to the endless and often politically charged quarreling over the composer's legacy and problematic relationship to Nazism, as well as the general low esteem in which the realist novel was held for much of the nineteenth century.

In the central chapters of the book, Ridley sets out to delineate just where these correspondences can be found. *Rienzi* serves as a logical starting point for the study as it was one of only two pieces by Wagner explicitly based on a modern prose work, in this case a work of the same name written by Edward Lytton. In Ridley's reading, Wagner eschewed the kind of trivial concerns which held Lytton's interests—and realist novelists more generally—and instead injected political drama into his staging of the work. Other operas, notably *Die Meistersinger* and Wagner's monumental *Ring der Niebelungen*, similarly adopted, in Ridley's view, stylistic techniques and plot devices that bore more than a passing resemblance to the realist literary genre. Ridley does an admirable job of underscoring key historical events throughout the text—the 1848 Revolutions, to take only one example—which nicely show how Wagner's inheritances were not simply worked out in a historical vacuum, but rather shaped by wider historical forces beyond his control. Here, as elsewhere, Ridley at times too casually takes for granted the reader's knowledge, as for example when he writes “everyone knows of Wagner's short-lived participation in the uprising in Dresden and his fleeting friendship with revolutionary giants such as Bakunin” (116). Indeed, given Bakunin and Wagner's shared interest in early Romantic philosophers like Schelling, Fichte and Hegel, Ridley's occasional tendency to quickly gloss over such details seem like missed opportunities.

For Ridley, Wagner's music dramas bear unmistakable resemblances to the realist novel in still other ways, even if the potential inherent in the composer's own art form threw open more possibilities than the kind offered in literary realism. In a stimulating discussion of Wagner's use of dialogue, Ridley's astute analyses of iconic moments in operas such as *Das Rheingold*, *Die Walküre* and *Tannhäuser* show how the Master could and often did go beyond the text itself in particularly dramatic cases by using subtle orchestrations and stage acting to push the tension forward. This is perhaps not all that surprising given Wagner's well-known, obsessive desire to control—even micro-manage—the producing, staging, and performance of his operas, which served as the *raison d'être* behind the establishment of Bayreuth itself. Here, as elsewhere throughout the text, Ridley offers generous, if sometimes unevenly distributed, helpings from

Wagner's own voluminous output of prose writings to illustrate his points, from *Opera and Drama* to *The Artwork of the Future*.

In an interesting chapter on Wagner's relationship to Freudian psychoanalysis, Ridley attempts to show how and where Wagner's operas evince a clear interest in the role of the unconscious as key for understanding his characters' ambitions, motivations, and feuds. This would seem to be a case where the similarities between Wagner and the realist novelists would appear to diverge. As Ridley points out, with due allowance to exceptions as well as the clear differences between them, the realist novelists Zola, Balzac, Flaubert, and still others were primarily preoccupied above all with tangible social questions and the exterior lives of their protagonists rather than the psychic and unspoken tensions behind their actions. By contrast, Wagner's use of dream sequences and Oedipal relationships in scenes from *Der fliegende Holländer* and *Siegfried*, respectively, reveal as much about the composer's own attitudes toward love and the family as the fictitious characters' lives that they portray.

In the end, the Italo-German obsession with opera—deemed 'less modern' and more 'archaic' than the novel, in Ridley's estimation—reflects nothing more than those countries' "slow[ness] to participate in modernization" (205).

In a final chapter, Ridley broadly turns to the issue of the composer in his relation to nationalism and nation-building in the second half of the nineteenth century. He opens with an ambitious question: why did the opera become the touchstone of national culture in Germany and Italy, a position in the case of England and France that is held by the novel? Ridley finds possible answers in Germany and Italy's late political development that stunted not only the growth of democratic institutions, but also the public sphere of a Paris or London that so often both fired the realists' imaginations and supplied them with a burgeoning readership. However, this liability became transformed into a virtue in the case of music in Germany, where a wealth of small to medium-sized towns fostered the growth of a plethora of opera houses and concert halls, which stimulated musical production in ways not found in France and England. In the end, the Italo-German obsession with opera—deemed 'less modern' and more 'archaic' than the novel, in Ridley's estimation—reflects nothing

more than those countries' "slow[ness] to participate in modernization" (205).

This is not an entirely original view, but rather one first offered by some nineteenth-century intellectuals and music critics like Hermann Kretzschmar. Historians will find the depiction somewhat puzzling given the flood of research that has in some cases complicated and in others overturned entirely the so-called German *Sonderweg* (special path). In addition to this, one wonders if it was not the opera, but the symphony—and

instrumental music more generally—that was characteristic of the Germans. It is, of course, worth raising a few other criticisms. Although tackling dense material and Wagner's unwieldy prose, Ridley's own writing is cumbersome at certain points throughout, as are frequent metaphors and analogies that occasionally burden the text. In addition, whilst recognizing that a full discussion of Wagner's well-known anti-Semitism lies outside Ridley's interest with this book, it, nonetheless, remains curiously under-discussed. Given both the support and condemnation it received from a range of nineteenth-century realists from Zola to Dickens, one would have thought it worthwhile to compare the depiction of Jews in the novel with the kind of vile anti-Semitic tropes given musical expression in Wagnerian characters, such as the likes of Mime and Hagen, in order to measure whether Wagner's characters for the stage owed something to those found in the realist tradition. In some cases, Ridley's definition of certain important concepts appear surprisingly late in the text (his definition of the 'realist novel' does not appear until Chapter 5, for example), while at other times his provisos take up an inordinate amount of space, with the result that rather than fully probe and explicate his own positions, Ridley supplies page after page of disclaimers addressed to every conceivable objection that might be raised by some imagined reader, and which distract from the pace of his own observations. These criticisms aside, Ridley's interdisciplinary study is a welcome addition to the existing literature on this topic and will undoubtedly force us to reexamine the composer in relation to the tumultuous century of which he formed a part.

Brendan Fay, Indiana University Bloomington

KATHRIN SCHMIDT.

Finito. Schwamm drüber.

KÖLN: KIEPENHAUER & WITSCH, 2011. 237 S. € 17.95.

Kathrin Schmidts sperrig-poetische Sprache bestimmt auch ihr neuestes Werk *Finito. Schwamm drüber* und entfaltet dort ihre ganze Kraft. Bereits ihre Romane zeichnen sich durch alltägliche Kuriositäten aus, durch eine fast zufällige Einbettung des Kleinen und magischer Einfälle im durchschnittlichen Leben. Sie erzählen Geschichten über Familie und sozialen Zusammenhalt nach dem Fall der Mauer. Diese Motive finden sich ebenfalls in ihren hier rezensierten Kurzgeschichten. Die 31 Geschichten und Miniaturen präsentieren Aktionsausschnitte, hinter denen zwar eine gerichtete Bewegung zu erkennen ist, doch wird ein großes Ganzes stets negiert. Trotzdem scheint in fast allen Geschichten die DDR Vergangenheit durch, wodurch die Geschichten zu einem Kommentar einer historischen Bewältigung der DDR Vergangenheit werden. Indem fast alle Protagonisten einen Teil ihres Lebens vor der Wende in Ostdeutschland verbracht haben, ist allen Lebensläufen der Protagonisten diese Zäsur, die sie bewusst oder unbewusst zur Stellungnahme fordert. Die Figuren von Kathrin Schmidt versuchen entweder Kontinuität herzustellen und so die persönlichen und sozio-politischen Umbrüche sinnhaft in ihr Leben zu integrieren, oder sie versuchen, endgültig mit ihrer Vergangenheit abzuschließen und neu anzufangen. Das schwierige Verhältnis zur Vergangenheit wird in der Geschichte „Zwielichte Zeiten“ in eine

weitreichende Metapher gekleidet: Einer der Protagonisten akzeptiert die Ablösung seiner Netzhaut und die folgende Erblindung als Strafe und Buße dafür, dem falschen System blind gefolgt zu sein.

Die Geschichten verbindet, dass sie keine allgemeingültigen Antworten darauf geben, wie auf die Vergangenheit zurückgegriffen werden sollte. Keine Miniatur führt exemplarisch eine „richtige“ Entscheidung vor, die durch ein gelungenes Leben verifiziert werden würde. Bei der Lektüre wird man mit einer abschließenden Bewertung alleingelassen. Man bleibt manchmal ratlos, manchmal träumend und manchmal verstört zurück, stets ist man gefordert, sich zu positionieren und sich mit den Texten auseinanderzusetzen.

Die Protagonisten scheinen kaum Anknüpfungspunkte zu ihrem vorherigen Leben in der DDR zu haben, auch wenn dieses latent präsent ist. Es handelt sich um Wendeverlierer, von denen die meisten keine feste Arbeit haben, oder deren Einkommen kaum reicht, um zu überleben. Die meisten Charaktere leben am Rande der Gesellschaft. Beispielsweise hat der durch seine Behinderung sich gesellschaftlich ausgegrenzt fühlende Arnulf Mattasch manchmal „schon daran gedacht, sich einfach fallen zu lassen, da hinein, das [soziale] Netz würde ihn bestimmt auffangen für immer“ (200).

Die Bezugs- und Orientierungslosigkeit im Umgang mit der eigenen brüchigen Geschichte zeigt sich ebenfalls an den familiären Strukturen. Die Familien scheinen keinerlei Halt zu bieten oder es werden Verhaltensmuster der Gewalt vorgelebt: Zum Beispiel dient der saure Königsberger Klops in der gleichnamigen Erzählung als Erziehungsmaßnahme und wird immer weiter an das Kind gefüttert, auch wenn es dabei bricht. Dies vergisst die Erfahrung, um sie dann trotz des vorher empfundenen Ekels an ihre Tochter weitergeben zu können. In der Geschichte „Norwegische Formel“ sieht die Mutter ihr Kind als Hindernis vor dem erlösenden Tod, den sie ersehnt, seitdem ihr Mann umgekommen ist. Die Mutter nimmt ihr Kind nicht als Möglichkeit der Fortführung und Fortschreibung der eigenen Geschichte und Genealogie wahr.

Die fragilen und häufig gestörten familiären Strukturen werden auch bei dem Missbrauch zwischen Oma und Enkelkind in „Schönes Land, unter Wasser“ thematisiert. Dort wird zudem geschildert, dass die demente Oma ihr ehemaliges Grundstück wieder zurückfordern will, wozu sie sieben Bürgen braucht. Die Enkeltochter versucht diesem Wunsch zu entsprechen und lädt dazu sieben Kinder ein. Eine Beanspruchung gelingt trotzdem nicht, da die Oma diese Bürgen nicht anerkennt. Das Land bleibt unerreichbar und die Großmutter in ihrer Ort- und Heimatlosigkeit zurück. Dies wird im Verlauf der Geschichte dadurch unterstrichen, dass die Familie sie in ein Altenheim abschiebt.

Trotz der Mehrstimmigkeit, die durch die unterschiedlichen Handlungsstränge evoziert wird, sind alle Geschichten auf merkwürdige Art vollendet und abgeschlossen in sich. Der Eindruck der Vollständigkeit wird durch die traumwandlerischer Sicherheit und Selbstverständlichkeit, mit der die Protagonisten agieren, erzeugt. Dies fällt besonders bei den Erzählungen „Heißer Brei“ oder „Frau Ypsi und Herr Lon“ auf: Frau Ypsi findet eine aktuelle Zeitung im Müll, sieht dort die Kontaktanzeige des Herrn Lon und dieser zieht aufgrund ihrer Antwort sofort bei ihr ein. Alles scheint sich ineinanderzufügen, ohne dass die Protagonisten ihre Situation eigens thematisieren.

Einen bewussten Höhepunkt gibt es selten, und wenn er als solcher erscheint, wird er gleich wieder in den einförmigen Alltag eingebettet. So etwa betrügt die Ich-Erzählerin in „Learnin‘ The Blues“ ihren Mann, gleichzeitig werden der Tod ihrer Mutter und der weitere Fortgang ihres Lebens geschildert.

Kathrin Schmidts lakonische Sprache wirkt manchmal zu gewollt, zu kunstvoll. Sie könnte sich an einigen Stellen mehr auf den Gehalt der Geschichten verlassen. Nicht immer wird eine Widerständigkeit der Sprache genutzt, um eine Widerständigkeit der Begegnungen zu illustrieren, sondern nur als reines Stilmittel. Dadurch wirken manche Geschichten überladen, indem zu den verschiedenen Handlungssträngen und Metaphern eine sperrige und künstliche Schreibweise hinzukommt. So würden bei „Spiel, Satz, Schlappensieg“ die Anspielungen auf Maria und Jesus als Subtext ausreichen, doch verheddert Schmidt sich weiter in einer artifiziell verknüpften Schilderung der Lebensumstände. Gelungen ist die sprachliche Darstellung dort, wo sich die Protagonisten über die Skurrilität des Sprachsystems und dessen scheinbar natürlichen Übereinkünfte wundern. Dies zeigt, dass sie sich nicht mehr als Teil des (Sprach-) Systems und der Gemeinschaft fühlen. Diese Aufmerksamkeit auf die Sprache und die Kommunikationsstörungen werden sehr gelungen dargestellt. Die einzelnen Bilder und Metaphern, die Kathrin Schmidt dabei benutzt, sind sowohl schön monströs als auch monströs schön.

Es fällt immer wieder schwer, den Figuren in ihren absurden, einsamen und gescheiterten Leben zu folgen. Es sind Menschen, deren Welt immer kleiner wird und denen dadurch das Ungewöhnliche und Abnorme alltäglich erscheint. Sie haben keine Ziele für die Zukunft, sondern sind im Moment gefangen und ihre Handlungsmöglichkeiten scheinen eingeschränkt. Ihnen passiert dabei eher das Leben, als dass sie dieses steuern. Sie haben sich angewöhnt, Zaungäste zu bleiben, hinter Gardinen zu beobachten, aus dem Fenster zu gucken oder den Gartenzaun genau zu betrachten. Ihre Möglichkeiten sind häufig durch Geldmangel begrenzt. Ereignisse passieren draußen und können nur durch die gelegentlich gekauften Zeitungen in die kleine Welt geholt werden. Dort werden sie dann ausgeschnitten und katalogisiert; eine Auseinandersetzung bleibt jedoch aus. Wenn eine Möglichkeit der Veränderung vorhanden ist,—sei es ein Tagesausflug, ein Geburtstagsfest, die Kirschernte oder wenn Frauen verlassen werden, in die Irrenanstalt gebracht werden, Leute zusammen ziehen, Männer Fischmesser ins Auge bekommen, oder sich aufhängen –, ergreifen die Protagonisten diese Handlungsoptionen, ohne eine konkrete Vorstellung zu haben, was ihr Verhalten bewirken könnte. Sie handeln so, als ob sie nicht anders könnten.

Diese großen und kleinen Einbrüche, Fluchten und Auswege zeigen zwar Effekte,—immer bleiben die Protagonisten verändert zurück –, aber eine komplette Neuausrichtung erfolgt nie. Sobald gehandelt wurde, fällt jeder in seine geänderte und doch alltägliche Rolle zurück. Die Höhepunkte, überraschenden Wendungen und Aktionen werden scheinbar widerspruchslos in das Leben eingefügt und man kommt nicht umhin sich zu wundern, ob die Protagonisten nun glücklicher sind, oder sich Ihnen diese Frage erst gar nicht stellt.

BIRGIT VANDERBEKE.

Die Frau mit dem Hund.

MÜNCHEN: PIPER, 2012. 149 pp. € 16.99.

In her most recent novel, Birgit Vanderbeke creates a dystopian future society controlled by the omnipresent, but not omniscient, *Stiftung*. Vanderbeke only briefly alludes to the time before the *Stiftung* and provides a minimum backstory for the eleven districts. Similar to the future Juli Zeh imagines in *Corpus Delicti* (2009), Vanderbeke fashions a society obsessed with a sanitized life; germs, disease, and dirt have been removed from everyday existence. However, unlike dystopian novels that stage the rebellion of the individual against the state, Pola Nogueira's arrival with her dog Zsazsa triggers neither a revolutionary moment, nor a reaction from the governing body. In fact, she is noticed only by two residents in the seventh district—Jule Tenbrock and Timon Abramowski. Furthermore, she travels multiple times with impunity between the district and the outside, which is referred to unreflectively by the narrative as Detroit. There is a conspicuous absence of authority in Vanderbeke's dystopia; there are no security cameras or police to circumvent. The system functions on conformity rather than violent suppression. In using Detroit as a cipher for life beyond the districts, Vanderbeke appropriates the aura of struggle and collapse surrounding the American city, while circumventing its racial and socio-economic reality. The reader is left without a clear sense of the dystopia's past, present, or future.

Even though the novel in many ways fails as a dystopian narrative, it is a strong representative of Vanderbeke's oeuvre in that it thematizes the individual, individual change within society, and the reconstitution of the heterosexual nuclear family. Pola Nogueira's arrival in the seventh district—pregnant and with her dog—does not register at the level of society, but deeply affects and changes Jule and Timon's lives. In this regard Pola functions in the same way that Adam Czupek does in Vanderbeke's earlier novel *Das lässt sich ändern* (2011). Both are presented as outsiders who convince their partners to leave the city in favor of a Marxist, unalienated life in the country.

Pola ventures into the district in order to give birth in a hospital and provide her child with the advantages of civilization (electricity, running water, etc.). However, it does not take her long to realize that either what she is looking for does not exist, or, as an unregistered person, she does not have access to it. The citizens in the district are provided with everything they need on a daily basis. Clothes are worn once and then recycled. Citizens receive precooked meals, which they then microwave at home, having no access to refrigerators, stoves, or ovens. Crucial to understanding Pola's role in the narrative is an understanding of her decision to remain in the district after her disillusionment with so-called civilized life. Unwilling to fully commit to the district or to return to the outside, Pola constructs a temporary home on the roof of Timon and Jule's apartment building. She purchases Jule's silence with porcelain that she rescues from the outside and eventually teaches Jule to cook. Cooking is the only overtly subversive act in the narrative, and it is presented as a Marxist act. Pola's stance on cooking evokes a nostalgic relationship between the past and the present. Grandmothers were cooks; they had access to raw, unprocessed ingredients, toiled in the kitchen, and created culinary works of art. They were the producers of what their families consumed, and Pola recreates that relationship with Jule and for her own unborn daughter.

Pola's relationship with Jule, mediated through cooking, appears to favor a Marxist interpretation above all others, including a feminist one. This is not entirely the case. *Die Frau mit dem Hund* signals both a return and rupture for Vanderbeke. On the one hand, in writing about the relationships between women within society, Vanderbeke returns to the feminism of her early 1990s narratives, though the author herself hesitates to identify as a feminist. With *Feblende Teile* (1992) and *Gut genug* (1993), Vanderbeke granted the reader access to her female characters' subjective lives through first person narrators and a fragmented narrative style. The third person narrator in *Die Frau mit dem Hund*, however, keeps Pola and Jule at a distance. On the other hand, unlike Vanderbeke's previous reconstructions of the heterosexual nuclear family, Pola, her newborn, and Timon leave someone behind (Jule) when they walk towards their life outside the district. Vanderbeke's family dramas traditionally end with the mother-father-child constellation.

Despite what the title implies, it is not the woman with the dog who is the most important woman in the narrative. The story quite literally begins and ends with Jule, and the majority of the narrative is focalized through her. At the beginning, Jule is content with her organized, solitary, and sanitary life. By the end, she has amassed a significant collection of eighteenth century porcelain that is out of sync with her apartment. She has become the embodiment of potential change for the district. The novel's ending promises a sustainable movement towards the outside, yet as a narrative it remains unconvincing.

Ariana Orozco, University of Michigan

NORBERT ZÄHRINGER.

Bis zum Ende der Welt.

REINBEK: ROWOHLT VERLAG, 2012. 271 S. € 19.95.

Eine osteuropäische Heiratsagentur, Alkoholismus, Gastarbeiter, illegale Immigrant:innen, schwere Erkrankung, Menschenhandel, Kriminal-, Liebesgeschichte und europäisch-zeitgenössisches Drama. Norbert Zähringer verwebt in *Bis zum Ende der Welt* die angerissenen Themen in einfacher, doch kunstfertiger Sprache, die nicht immer frei von Klischees ist.

Anna Tschertschenko, eine junge Ukrainerin, die ihre Großmutter und Mutter verloren hat, flieht vor ihrem alkoholabhängigen Vater nach Deutschland. Ihr gelingt die Flucht mit Hilfe einer Partnerschaftsagentur, die sie an Gerhard Laska, älterer Herr, geschieden, ohne Kontakt zum Sohn, vermittelt. Laska erscheint mysteriös, bis sich herausstellt, dass er an einer unheilbaren Krankheit leidet und seine letzten Tage in Annas Begleitung in Portugal verbringen möchte. Die Beziehung bleibt platonisch, dennoch fürchtet Anna Laska und betont, dass sie nur des Geldes wegen bei ihm sei. Bevor beide nach Portugal reisen, beschließt Anna Laska zu verlassen. Sie wird jedoch von ukrainischen Freunden ihres Vater aufgegriffen, die ihr ihren Pass abnehmen und sie in die Prostitution zwingen wollen. Anna ergreift die Gelegenheit, sich der Situation zu entziehen und kehrt zu Laska zurück.

Der soeben erwähnte Teil des Romans des ukrainischen Menschenhändler-Prostitutionsrings ist eine der Stellen, die unnötig erscheinen. Inhaltlich enthält dieser Teil keine Bereicherung, er treibt die Geschichte nicht voran. Kulturell greift Zähringer ein Vorurteil gegenüber Osteuropäern auf, ohne es zu hinterfragen. Die Ukrainer, die dem Leser im Roman begegnen, sind der alkoholisierte Vater, dessen Freunde, die versuchen, Anna zu missbrauchen, und die Menschenhändler. Kulturelle Sensibilität fehlt in der Darstellung dieser Gruppe.

Anders sieht es im zweiten Teil des Buches aus. Im fünften Kapitel verändert sich plötzlich die Schreib- und Sichtweise. Ein Ich-Erzähler, der dem Leser vorher nicht bekannt war, erzählt im Wechsel zu der in der dritten Person geschilderten Perspektive Annas. Dieses sprachliche Mittel verändert den Ton der Geschichte und fügt der Erzählung eine weitere europäische Stimme hinzu. Der Ich-Erzähler stellt sich als Yuri Gouveia heraus, Sohn des 1,000,000. Gastarbeiters in Deutschland. Yuri lebt nun wieder in Portugal und arbeitet dort als Kriminalbeamter. Von diesem Zeitpunkt an wandelt sich der Roman von der einfachen Handlung, osteuropäisches Mädchen entflieht heimischen Verhältnissen, zu einer Kriminalgeschichte. Recht schnell ist offensichtlich, dass sich die Wege der drei Hauptcharaktere kreuzen werden, doch erst im letzten Kapitel kommt es zum Kontakt. Angedeutet wird die Begegnung jedoch schon vorher, als Yuri in seine Ich-Erzählung zunächst kontextlos eine Anrede einflucht. Er spricht mit oder schreibt an Valentina. Erst im letzten Kapitel definiert er Valentina als seine und Annas Tochter. Die Liebesgeschichte wird nicht geschildert, doch kann Valentina als Indiz dafür gelten, dass sich eine Liebesbeziehung zwischen Anna und Yuri entwickeln wird.

Der zweite, in Portugal spielende Teil ist nicht nur wegen des Perspektivenwechsels interessanter konstruiert als der erste, sondern auch wegen der verschiedenen zeitlichen Handlungsstränge. Annas Geschichte verläuft weiter linear, Yuri erzählt dagegen von der Vergangenheit, erst von seiner eigenen Gastarbeitergeschichte und dann von den Ereignissen, die zum Zusammentreffen mit Anna und letztendlich zu Valentina führen. Gegenwart und Vergangenheit treffen sich am 11. März 2011. An diesem Tag ereignet sich die Atomkatastrophe in Japan, es wird die Parallele zu Tschernobyl gezogen, wo Annas Vater sein Bein und möglicherweise auch Verstand verloren hat, und es kommt zum Schusswechsel in einer Apotheke, dem Laska zum Opfer fällt, der gleichzeitig aber Yuri und Anna zueinander bringt. Hier demonstriert der Roman weltumspannende Relevanz: von Japan in die Ukraine nach Portugal, bedeutende Ereignisse sind in einer globalisierten Epoche weltweit zu spüren.

Die drei Protagonisten teilen das Interesse an Astronomie, welches sich als roter Faden durch den Roman zieht. Die zentrale Stellung von Sternen ließe ein weiteres Klischee befürchten. Dies ist jedoch nicht der Fall; Zähringer geht nüchtern und sachlich mit dem klischeebehafteten Topos um und zeichnet die Figuren als ernsthaft an den Sternen, im besonderen an Kometen interessiert. Zwar entdeckt Anna am Ende tatsächlich einen neuen Kometen und lässt ihn nach Laska benennen, doch dienen die Sterne zuvor eher der Beruhigung in einer hektischen Welt und der Selbstfindung. Anna beobachtet die Sterne nächtelang und findet so eine innere Ruhe, die sie seit dem Tod ihrer Großmutter nicht mehr hatte.

Die Sterne beziehungsweise die Umlaufbahnen der Sterne können jedoch auch als Metapher gelesen werden. Ein Großthema des Romans sind Heimat und Identität.

Keine der Figuren ist sich bewusst, wo genau sie hingehört. Sie kreisen um sich und umeinander, ohne einen Platz zu finden, an dem sie sich niederlassen können oder wollen. Anna kehrt so zum Beispiel nach Berlin zurück, wo ihr Großvater nach dem Krieg in einem Gefängnis für Kriegsverbrecher gearbeitet hat. Ein Berliner Planetarium bezeichnet Kometen als „Vagabunden im All“ (74). Die Definition von Vagabund, die ein Mann im Roman gibt, „Das [...] sind Menschen, die nirgendwo hingehören“ (75) ließe sich auf alle drei Hauptfiguren anwenden. Anna verlässt Laska in Berlin nur, damit sie „nicht ebenso hier hängen bleib[t]“ (66). Hier wird deutlich, dass Anna Stillstand negativ beurteilt. Yuri fühlt sich weder als Deutscher noch als Portugiese und tritt nur deshalb der Polizei bei, weil er meint, so seine portugiesische Nationalität beweisen zu können. Laska wiederum sucht Zuflucht bei den Sternen, weil er seine Familie verloren hat. Ohne Kontakt zu seinem Sohn bietet ihm die Suche nach einem neuen Komenten Halt. Erst als sich die Umlaufbahnen der drei Protagonisten kreuzen, kommt es zu einer Verlangsamung der Suche nach einer Heimat, die Yuri und Anna möglicherweise miteinander finden.

Sterne zu betrachten, bedeutet Licht zu sehen, welches vor Jahren entstanden ist. Oder wie Anna formuliert: „Wir schauen immer zurück“ (172). Die Vergangenheit ist allgegenwärtig und betrifft nicht nur die drei Hauptfiguren des Romans, sondern alle. Der Holocaust, Tschernobyl, die japanische Atomreaktorkatastrophe sind Ereignisse, die weiterwirken, die vielleicht erst aus der Rückperspektive, wie die Sterne, wirklich gesehen werden können.

Nicole White, University of Connecticut

JULI ZEH.

Nullzeit.

FRANKFURT A. M.: SCHÖFFLING & CO., 2012. 256 pp. € 19.95.

In ihrem jüngsten Roman *Nullzeit* entführt Juli Zeh ihre Leser in eine Inselwelt, deren paradiesischen Schein sie genüsslich dekonstruiert. Um den Psychothrill des Plots zu entfalten, greift sie auf eines ihrer grundlegenden Themen zurück: die vermeintliche Wahrheit als rein sprachliches Konstrukt. Das Eintauchen in den Text und das wortwörtliche Abtauchen der Figuren bilden eine vielversprechende Analogie. Wer die starken, wellengleichen Sätze liest, spürt die Sogkraft des flüssigen Mediums. Und einen kalten Schauer.

Juli Zeh geht auf Tauchstation. Wer mit dem Titel nichts anfangen kann, erfährt auf Seite 42, was es damit auf sich hat. *Nullzeit*, das ist die unbedenkliche Zeitspanne, in der Taucher ohne Dekompressionsstopp aufsteigen können. Die Unterwasserwelt –das wird nicht nur in dieser Erklärung deutlich—ist genauso schön wie gefährlich, und das tödliche Potential dieses entrückten maritimen Paradieses schwingt in *Nullzeit* auf jeder Seite mit. Zeh, zweifelsohne eine der klügsten zeitgenössischen Autorinnen Deutschlands, erzählt die Geschichte eines gescheiterten Aussteigertraums, davon, wie das Böse das Gute infiltrieren und von innen heraus

langsam zerstören kann. Der Abgrund des Meeres und das Abgründige der Seele sind in *Nullzeit* eng miteinander verbunden.

Im Roman findet die Hauptfigur Sven Fiedler im entlegenen lanzarotischen Dorf Lahora, einem „Ende der Welt“, Ruhe und Frieden (15). Der Tauchlehrer hat Deutschland den Rücken gekehrt, weil ihm die Spießigkeit und verurteilende Mentalität in seiner Heimat missfällt und er nicht länger Teil dieses Anderen sein möchte. Mit seiner Partnerin Antje, deren Liebe ihm selbstverständlich geworden ist, führt er nun auf den Kanaren eine Tauschschule. Antje und Sven, das ist kein leidenschaftliches Paar, sondern ein funktionierendes Team. Antje, die Sven schon seit ihrer Kindheit anhimmt und ihm folgt wie ein treuer Hund seinem Herrchen, ist eine Figur, die dem Leser permanent leidtut. Wenngleich sie letztlich das bodenständigste und gesundeste Mitglied des Romanpersonals ist, kommt sie dennoch schlecht weg. Mitleid hervorgerufen, hat schließlich noch nie attraktiv gemacht. Die sachliche Harmonie der beiden wird durch die Ankunft neuer Gäste gestört, die Sven gegen hohe Bezahlung für zwei Wochen exklusiv betreuen soll. Jolanthe Augusta Sophie von der Pahlen und Theodor Hast, kurz Jola und Theo, sind nicht nur Fremde auf der Insel, sondern auch fremdartig. Sie, die wenig erfolgreiche Serienschaukünstlerin, und er, das ewig verkannte Schriftstellergenie, bilden ein Künstlerduo, das mit seiner Exzentrizität und morbiden Sexualität exhibitionistisch kokettiert. Während ihr Kommunikationsverhalten merkwürdig, jedoch harmlos ist—sie schicken sich SMS, obwohl der andere sich im selben Raum befindet—, umweht ihre Liebe ein Hauch des Fatalen. Jola ist auf der Insel, um sich auf die Rolle der Taucherin Lotte Hass vorzubereiten, die sie unbedingt ergattern möchte. Nebenbei soll die Beziehung zu dem „alten Mann“, wie sie Theo nennt, gekittet werden. Wie viel bei den beiden im Argen liegt, wird schnell klar, doch die Beziehung speist sich gerade aus ihrem kranken und kaputten Nimbus. Theo demütigt seine schöne Freundin, hält ihr unmissverständlich ihr körperliches und künstlerisches Verfallsdatum vor Augen; Der Sexualakt wird nur reizvoll, wenn er die grausame Ästhetik einer Vergewaltigung annimmt. In sadomasochistischer Hassliebe vereint, fallen sie in die unschuldige Welt des naiven Svens ein, der in dieser Konstellation nur Verlierer sein kann.

Zeh entspinnt einen gelungenen Plot, dessen Psychothrill sich vor allem aus der Erzähltechnik ergibt. Svens Bericht wird mit Jolas Tagebucheinträgen gemischt, und Zeh beweist wieder einmal, dass sie das schriftstellerische Handwerkszeug beherrscht. Der Reiz des unzuverlässigen Erzählens ergibt sich aus der leisen Skepsis, die sich bei der Lektüre einschleicht. Zeh greift auf diese Technik zurück und entfaltet so eine Poesie des Zweifels, die beim Leser einen kalten Schauer hinterlässt. Die promovierte Juristin Zeh verknüpft in *Nullzeit* ihre Passion für Recht und Literatur, indem sie das, was wir Wahrheit nennen, als rein sprachliches Konstrukt problematisiert. Am Ende der Geschichte erhält Sven den Rat einer Anwältin, das Vorgefallene niederzuschreiben, bevor die Erinnerung verblasst. Er tut es, wir lesen es, sind geneigt seine Worte als Wahrheit anzuerkennen, und doch bleibt ein Rest an Unsicherheit, der das Buch attraktiv macht. Wem soll man hier glauben?

Svens und Jolas Versionen der Geschichte ähneln sich in manchem Detail, stehen sich im Kern jedoch diametral entgegen: Sven stellt sich als Opfer, Jola ihn als Täter dar. Für Sven werden Jolas Tagebucheinträge zum Beweis ihres eiskalten, berechnenden Geistes. Jola schreibt, um inszeniertes Beweismaterial für Svens Killerinstinkt zu

liefern. Für den nichtsahnenden Sven, mit dem Jola und Theo ein böses Spiel mit tödlichen Absichten beginnen, ist Verteidigung in jedem Falle angebracht. Viel zu schnell erliegt Sven der Exotik der Schauspielerin, die das Gegenteil der braven Antje darstellt, und ist gefangen in der bizarr-erotisch aufgeladenen Atmosphäre, die Jola und Theo umgibt. „Ich habe kein Problem damit, wenn du scharf auf Jola bist. Ich rate dir nur, vorsichtig zu sein,“ sagt Theo zu Sven, als die *ménage à trois* ins Rollen kommt (77). Weil Liebe aber bekanntlich blind macht, klappt das mit der Vorsicht nicht so ganz. Unter Wasser verdreht Jola ihrem Lehrer vollends den Kopf. „Ich wollte sie nicht mehr loslassen,“ beschreibt er den Moment der Symbiose. „Ich wollte mit ihr dort unten bleiben und gemeinsam Seetiere betrachten, bis zum Jüngsten Tag“ (72). Als sie sich lösen, fühlt es sich für ihn an „wie eine Amputation“ (72).

Die Ästhetik des Bösen ist eine omniprésente Protagonistin des Romans. Die Episoden, in denen sich Jola und Theo gefährliche Scherze leisten—wenn sie beispielsweise unter Wasser sein Sauerstoffventil zudreht oder er sie von der Klippe zu werfen droht –, sind nur das Warm-Up-Programm für den finalen Coup. Warum sie mit solch gnadenloser Lust mit ihrem Leben spielen, ist eine Frage, die unweigerlich mitschwingt. Die einzig befriedigende Antwort mag lauten, dass sie es für die Kunst tun. Auf der Suche nach ästhetischer Selbstverwirklichung wird die Demontage des Partners zum idealen Nährboden für die künstlerische Inspiration. In der elitären Kunst war noch niemals Platz für das Moralische, das Böse hatte stets eine Existenzberechtigung. Und so liefert Jolas Existenz, die immer am Rande des Scheiterns steht, Theo den potentiellen Stoff für einen „Jahrhundertroman,“ eine „tausendseitige Metapher auf eine würdelose Epoche“ (221). Für Jola hingegen, deren Karriere ins Stocken geraten ist, wird der Urlaub zur Rolle ihres Lebens. Sie spielt für sich, ihre Beziehung, und mit Sven, der sich in ihrem Komplott verfängt wie eine Fliege im Spinnennetz. In ihrem Tagebuch vermerkt sie, wie sie Sven die intimen Grausamkeiten ihres Partners schilderte und der daraufhin Sätze sagte wie: „Das Schwein bring ich um“ (185).

Sven, der Mörder, oder Sven, der Erreter? Am Ende, wenn er den ins Wasser gestürzten Theo in seine Arme schließt, kommt es noch einmal zu einem Moment der Intimität, der diesmal homoerotisch konnotiert ist. Einander ausgeliefert zu sein, das gilt unter Wasser genauso wie im Bett. Die Grenzen zwischen Liebe und Tod, Verdammnis und Erlösung verschwimmen. Wenngleich auch ohne penetrant religiösen Tenor, ist *Nullzeit* doch eine postmoderne Variante der biblischen Vertreibung aus dem Paradies. Schlangengleich wird Jola zur Verführerin, Sven verlässt schließlich seinen Garten Eden, die Insel. Wir wissen: Der Sündenfall geht mit Erkenntnis einher, und auch für Sven bewirkt das Einfallen des Bösen einen gewaltigen Reflexionsschub. Am Ende kann Sven nicht mehr einfach nur träumen. Er mag das Geräusch der Brandung nicht mehr ertragen, nicht den schmerzhaften Verlust der Harmonie spüren. Er ist nun doch in den Sog eines Anderen geraten. Sven wacht auf. Ob das wirklich schlecht ist? Wohl kaum. Das Böse, es kann manchmal so kathartisch sein.

Daniela Otto, Ludwig-Maximilians-Universität München

ULF ERDMANN ZIEGLER.

Nichts Weißes.

BERLIN: SUHRKAMP, 2012. 259 PP. € 19.95.

Marleen Schuller dreams of creating the perfect typeface—a typeface that would make “*Futura* look like LEGO bricks and *Helvetica* look like fear” (12). She wants to construct a typographical white noise so absolutely normal in appearance that the reader would not contemplate the shapes and contours of the individual characters for even a nanosecond.

Typography is more than just a passion. Just as scent defines Jean-Baptiste Grenouille’s environment in Süskind’s *Parfum*, typography actively shapes the way Marleen interacts with the ever-evolving world around her. Train windows, for example, are

*Logos and typesets
constantly catch
her penetrating
stare as she
contemplates
their lines and
balance.*

described in terms of their curves and proportions. Marleen categorizes the different personalities of the people she encounters with words like *intaglio* and *offset printing*. This unique way of experiencing and comprehending the world finds its roots in Marleen’s severe dyslexia. While this alphabetic quirk forces her to read the few books she picks up at a labored pace, it also grants her an intimate awareness of individual letters. Logos and typesets constantly catch her penetrating stare as she contemplates their lines and balance.

Just as the moveable types in a typographer’s type case forgo standard alphabetical arrangement to better facilitate the act of page setting, segments of Marleen’s life, both large and small, are arranged anachronistically. This illuminates her growth and highlights her encounters with the different stages that make up the history of typographical technology.

Young Marleen’s world includes black-and-white Western television series and books like *1984*, where the main character constantly hunts for signs of the past. She has a deep appreciation for old buildings, old scripts, and old presses. By the end of the novel, however, Marleen’s quest has moved her from these trenches of nostalgia into the forward-facing present among the skyscrapers and computer-powered corporations of New York City. Her path includes typesetting with nineteenth-century hot lead techniques during her apprenticeship with an old-fashioned press in Nördlingen, phototypesetting in Paris, and, finally, working with personal computers in New York.

This journey through technology’s progression is accompanied by historical milestones and a movement through language. Marleen’s supporting characters initially speak various German dialects, phonetically and artfully rendered in the text. As Marleen’s world becomes more cosmopolitan, regionally-colored German is replaced by the sounds and printed forms of French and finally by the current *lingua franca*, English.

Two particular relationships punctuate Marleen’s life, acting like commas interrupting Marleen’s typographical quest. The first tumultuous relationship is with

her father, Petrus, an advertising executive whose major successes include a campaign introducing o. b. tampons into West German households. In order to further his career and find himself, he abandoned his family and moved to India. The second relationship holds a mirror to the first. Marleen falls in love with Franz, a pretentious fellow graphic design student who favors method over praxis and is the only person of Marleen's own age who ever listens to her. He appears and disappears from her life with some frequency, making his final appearance in Paris. He leaves her for good then, alone and pregnant with his child, to find himself by entering the Catholic Church.

Marleen is finally able to find a home by turning her eye to the future. She finds a new family for herself and her son in the company of an untraditional household in the land of opportunity. Embracing analphabetism and symbology, she achieves independence from nostalgia with the creation of a modern hieroglyphic script for use on the computer.

Ulf Erdmann Ziegler renders the world of typography and graphic design expertly, thanks in no small part to his background in art. His previous novels, *Hamburger Hochbahn*, *Wild Wiesen*, *Autogeographie*, and the essay collection *Der Gegenspieler der Sonne* were published by Wallstein. A former art editor for the tageszeitung and the 2008 recipient of the Hebbel Prize, Ziegler has also written extensively about photography. *Nichts Weißes*, his first work with Suhrkamp, was shortlisted for the 2012 Deutscher Buchpreis and for the 2012 Wilhelm-Raabe-Literaturpreis.

Brandi Besalke, Washington University in St. Louis



