

Book Reviews

Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos.
Herausgegeben von Martina Wagner-Egelhaaf. Bielefeld: Aisthesis, 2009. 347 Seiten + 6 Abbildungen. €34,80.

Die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Repräsentationen der Hermannsschlacht besitzt eine über hundertjährige Tradition. Der vorliegende Sammelband, pünktlich zum Schlachtenjubiläum im Jahre 2009 erschienen, geht zurück auf eine Tagung, die die Wissenschaftliche Kommission des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe in Zusammenarbeit mit der Universität Münster vom 26.–29. Juni 2008 veranstaltete. Die vier Sektionen des in der Schriftenreihe der Literaturkommission von Westfalen erschienenen Sammelbandes widmen sich zunächst der Frage nach Genealogien und Gender (“Helden-Figuren. Helden-Geschlechter”), dann dem Thema Raum (“Schlacht-Orte. Topographien”), drittens der Repräsentation (“Schlacht-Zeichen. Orakel und Medien”) und schließlich politischen Aspekten und Nachwirkungen (“Schlacht-Felder. Politik”).

Die Herausgeberin stellt in der Einleitung unter der Überschrift “2000 Jahre Hermann” heraus, dass wir “das, was wir über die Schlacht und ihre Akteure zu wissen glauben, in erster Linie durch die Literatur” (7) überliefert bekommen haben. Es waren bekanntlich die Schriftsteller, die über Jahrhunderte—bezogen auf soziale, geschichtliche und individuelle Problemlagen in unterschiedlicher Weise—“ihre Version der Geschehnisse ausgestaltet und in Szene gesetzt und so zu einer Entstehung eines wirkmächtigen Nationalmythos beigebracht” (ebd.) haben. Das Anliegen des Sammelbandes geht vor diesem Hintergrund darüber hinaus, den Debatten um den tatsächlichen Schlachtort eine weitere Facette hinzuzufügen.

Zwei Beiträge fokussieren auf die Inbesitznahme und Gestaltung von Raum, und darauf, dass mit der Nation immer eine (optisch abgesicherte) Verortung einhergeht. Hendrik Blumentrath kann in seinem Aufsatz “Politische Meteorologie. Zu Kleists und Grabbes Hermanns-Dramen” zeigen, dass bereits eine der frühesten Erwähnungen der Varusschlacht, das erste Buch der *Astronomica* von Manilius, einen Deutungskontext eröffnet, der den Schlachtverlauf im Zusammenhang von Himmelsbewegungen, Wettergeschehen und daraus abgeleiteten politischen Zukunftsprognosen verortet. Claudia Röser thematisiert mit Roland Barthes die von den Hermannsdenkmälern ausgehenden Blicke in die Landschaft als nationale Selbstverortungsmuster.

Den Genderaspekten in den Hermannsdramen von Johann Elias Schlegel, Friedrich Gottlieb Klopstock, Heinrich von Kleist und Christian Dietrich Grabbe widmet sich Caren Heuer, während Christian Schmitt Geschlechterkonstellationen in Gedichten Ernst Moritz Arndts im Zusammenhang von Pathosformeln der Nation nachgeht.

Lesenswerte Einzelinterpretation von in ihrem historischen Kontext bedeutsa-

men Werken, die bislang selten oder nur unzureichend in der Forschung Berücksichtigung gefunden haben, liefern die Beiträge von Volker Honemann (Johannes Cincinnati' Flugschrift *Van der niderlage drijer Legionen*), Thomas Borgstedt (Daniel Casper von Lohensteins Barockroman Die Hermannsschlacht) sowie Kai Brodersen (Josef Victor Scheffel und das 'Volkslied' "Als die Römer frech geworden"). Iris Hermann fokussiert auf die Bühneninszenierungen von Kleists *Hermannsschlacht*, angefangen von der erst 1860 zustande gekommenen Erstaufführung in Breslau bis hin zu Claus Peymanns vieldiskutierter Inszenierung 1982 in Bochum.

Gesa von Essen geht im zweiten Beitrag des Bandes vor dem Hintergrund der Debatte um die Hermannsschlacht als deutsches Nationalepos auf den sogenannten Zürcher Literaturstreit zwischen Christoph Gottsched und Johann Jacob Bodmer ein. Der engagierte Streit sei, so von Essen, ein Zeugnis für die herausragende Bedeutung des Sujets, das durch die Inszenierung als Epos gleichsam eine poetische Adelung erfahren habe. Allerdings gehört es, wie eingangs bemerkt, zu den Besonderheiten dieses Stoffes, dass er nicht als ein Epos erstarrt ist, sondern fast mit jeder Neuverarbeitung andere Aspekte der Nation beschwor, thematisierte oder von ihrer problematischen Seite her zeigte (so unlängst Klaus-Detlef Müller).

Winfried Woesler sieht in seinem Beitrag "Das Römerbild in deutschen Hermann-Dramen" Ulrich von Hutten als Schöpfer des Arminius-Mythos, der nicht nur bis zum Ende des 19. Jahrhunderts zur deutschen Identitätsfindung, sondern auch zur Beschwörung eines Feindbildes der Römer diente. Bereits der Germanistik des 19. Jahrhunderts war das im 16. Jahrhundert einsetzende Phänomen des "Hermannscultus in der Poesie der Deutschen" (Wilhelm Scherer) aufgefallen, allerdings blieb er bis in die Zeit um 1800 einem kleinen Kreis Lateinkundiger vorbehalten. Eine Zäsur setzt für Woesler mit Kleist ein, der den Hermannsstoff unübersehbar auf den aktuellen Befreiungskampf gegen die napoleonische Besatzung bezog.

Martina Wagner-Egelhaaf eröffnet mit ihrem Aufsatz das Kapitel "Schlacht-Zeichen. Orakel und Medien" und erläutert, wie Klopstock sich bei seiner Thematisierung der Hermannsschlacht selbst als Sänger des Vaterlands entworfen habe, der gegenüber Kaiser Joseph II die Schaffung einer nationalen Akademie der Künste und Wissenschaften einfordere. Unter Verweis auf Slavoj Žižek und Lacans Bestimmung des Imaginären arbeitet sie ein "Modell nationaler Identifizierung" heraus, bei dem sich der Blick auf die bedrohlichen Anderen als hasserfüllter, narzisstischer Blick der Nation auf sich selbst erweist.

Raimar Zons deutet Kleists *Hermannsschlacht* mit Carl Schmitt als "Dichtung der 'Theorie des Partisanen'" (237), wobei dem Protagonisten antibürgerliche Züge zu eigen sind. Das gesamte Drama liest Zons als Aufklärungsschrift über einen imperialen Humanismus. Auch Wolfgang Braungart greift die Partisanen-Thematik auf und beschreibt selbstreferentiell komische und parodistische Züge in Grabbes schwer aufführbarem Gedankendrama *Hermannsschlacht*. Anstatt den nationalen Gründungsmythos ästhetisch zu zelebrieren, desavouiere es vielmehr den prahlerischen Selbstentwurf der Moderne.

Robert Suter legt in seinem Aufsatz über Kleists Hermanns-Drama das Augenmerk auf den Auftritt der Bärin, die er als Karikatur des Konzepts des "schrecklich Erhabenen" (314) in Edmund Burkes *Vom Erhabenen und Schönen* begreift. Kleist lasse die Bärin als "Tötungsinstrument" (308) auftreten, platziere sie aber zugleich, da

es sich um ein Zitat aus dem Geschichtswerk von Cassius Dio handelt, als schillernde Figur in ein komplexes Netz an Verweisen. Die Römer fallen den von ihnen selbst als Schreckensbild erfundenen Barbaren in Gestalt der Bärenbestie zum Opfer, und auch der ansonsten souverän agierende Hermann hat dieses wilde Tier nicht in seiner Gewalt. So wird die Bärin zur letzten “Überträgerin der Gewalt” (309), die das “Andere der absolutistischen Monarchie” (317) verkörpert und nicht in das Figurenrepertoire des absolutistischen Feindbild-Theaters passt.

In Hinrich C. Seebas Aufsatz geht es um Hass und Dehumanisierung des Anderen. In Kleists Hermanns-Drama, ja sogar in dessen 1809 publiziertem “Katechismus der Deutschen” kann Seeba eine “ironische Transparenz” (335) ausmachen, die Mittel zur “Diagnose des Hasses und der dadurch ausgelösten und damit gerechtfertigten Gewalt” (324f.) ist. Diese ironische Transparenz kam im Zuge totalitärer Vereinnahmungen des Stückes (besonders im Nationalsozialismus) vollkommen abhanden.

Insgesamt betrachtet gelingt es den meisten Beiträgen dieser Aufsatzsammlung, trotz der Vielzahl der bereits vorliegenden Materialien zum Hermanns-Stoff, neue Kontexte aufzuzeigen, bislang wenig beachtete Primärtexte ins Gespräch zu bringen und neue Schlaglichter auf die historischen Problemlagen der deutschen Nation und ihrer Repräsentationen zu werfen.

Universität Trier

—Iulia-Karin Patrut

History of Islam in German Thought: From Leibniz to Nietzsche.

By Ian Almond. New York: Routledge, 2009. vii + 199 pages. \$95.00.

The number of studies about the history of Islam in Europe is legion, most of them promising balanced approaches. However, seldom has this reader encountered a writer who has not fallen into the same monolithic trap. Ian Almond voices a similar concern and promises to attempt “neither to judge, nor to defend, but merely to dissect” (5). Contrary to all expectations he opens up “discursive spaces” that resound with a polyphony of voices that refuse to reduce a thinker to a monolithic approach to Islam.

Almond discusses eight key German thinkers, beginning with Leibniz’s plan to invade Egypt (1671) and ending with Nietzsche’s praise of Islam in *The Antichrist* (1888). Each chapter title encapsulates the ambiguities resulting from the sexual, political, territorial, and philosophical constraints of the time. Almond compellingly argues for the need to recognize the multiple porous identities complicating the thought processes of each thinker. He asks: “[W]hat voices did Herder use when he wrote about the Muslim Orient?” (56), a question that captures the essence of his methodology. For example, depending on whether we see Leibniz the political thinker, or Leibniz the Christian thinker, or perhaps Leibniz the seeker of causes, we encounter differentiated accounts of Islam. Through meticulously close reading, Almond provides a wealth of textual evidence to show that although Leibniz ultimately uses Islam to further his own search for origins, he never ceases to traverse the entire spectrum between grudging respect for and hatred of Islam.

From seeing the Arab as “the noblest man in the Orient” to someone who “has no concept of the morally beautiful,” Kant similarly runs the gamut of ambivalences regarding Islam. Almond shows how political expediency conditions Kant’s approach to Islam. For example, Russian imperial advances make him conflate the Russian and

the Turk, “both of largely Asiatic stock.” Interestingly, Kant’s *non-representation*, not misrepresentation, of Islam, is what allows him to dismiss Islam most effectively, as Almond very perceptively notes. Whereas Leibniz footnotes Islam, Kant erases even this trace.

Almond’s inclusion of Herder in a discussion of how Islam is both demonized and praised seems at first to be problematic since scholarship has documented Herder’s abhorrence of “all forms of chauvinism.” However, Almond shows how even in Herder’s case the range of references to Islam is not unequivocal. Herder the Anti-Papist sees Islam against the backdrop of Catholicism and his own Christian faith (59). Then again, when Herder the Poet takes over, “the Arabs lose the rings in their noses and begin to speak in couplets” (62). Finally, Herder the Nationalist sees Islam as both a model for German identity and a threat to it. Almond’s account thus creates a fascinatingly multifaceted figure of Herder, in no way belittling the latter’s open expressions of contempt for European imperialism, but making sure that the reader does not ignore the ambiguity that underlies his discourse.

Almond now directs our attention to Goethe’s distinction between an “‘evil,’ actual, threatening Ottoman-Islam and the safe, aesthetic, idealized Arab-Persian Islam of the *Divan*” (72). This is in tune with the thinking of the times, especially Friedrich Schlegel’s insistence on an ‘Aryan’ kinship of blood that united Persia and Germany. Like Herder, Goethe seems to stand above any accusation of Orientalist arrogance. But his separation of the real threat that the Turk represented from the more aesthetically distanced Persian of his *Divan* introduces, as Almond explains, an element of uncertainty into what is widely believed to be Goethe’s unambiguous praise of the Muslim world.

Almond continues his project of unsettling beliefs about stable identities, persuasively arguing that the Schlegel who worshipped the Orient as redemptive and vital constructed his Orient “at the expense of the adjacent one” (89). We are shown how Friedrich Schlegel keeps his linguistic sphere of inquiry distinct from a political one. In other words, language affinity does not necessarily imply membership in the West-European club! Refreshingly new in this reading of Schlegel is also Almond’s mention of Schlegel’s use of the Islamic calendar to find the beginning of the new Christian epoch. This use of the Hegiran calendar is central to comprehending Schlegel’s problematic empathy with the Muslim world (103). Perceiving Islam as a world force, Almond’s Schlegel consequently sees the necessity of emptying it of all value (105).

Islam disappears in Almond’s account of Hegel’s many identities. Almond convincingly shows “how Hegel’s attitude towards the Muslim world was neither textually nor epistemologically inevitable” (114). For Hegel the Bourgeois Townsman, Islam is a social vacuum, without regard for the hierarchical differences that are essential to his definition of progress. However, Hegel the Romantic cannot ban Islam from the symbolic. In this respect, as Almond points out, he follows Goethe. And Hegel the Caucasian includes Islam, but an Islam made up of Persians—he excludes Turks and Arabs from this consanguinity, much as Schlegel does.

Most scholars might find Almond’s skepticism about Marx’s anti-imperialist stance unwarranted. However, Almond proffers solid textual evidence revealing the fissure in a Marx who felt morally obligated to defend the colonized Muslim, and Marx the political pragmatist.

Almond ends with the dilemma of a Nietzsche who employs the same vocabulary that generations of European Orientalists have used to demonize Islam, but affirms these prejudices instead of lamenting them. Nietzsche's medieval Islam resonates with the attributes that he seeks: feudalism, patriarchy, and a space and time outside of Europe that satisfied his rejection of progress or history.

Almond has admirably succeeded in providing an idea of how a history of German thought might look to a Muslim observer "who was only interested in how their own culture and faith influenced, featured in and interacted with the German philosophical tradition" (165). The book is an important contribution to German Studies. The clarity of its language accompanying scrupulously detailed research makes it a valuable resource for graduate studies as well.

Middlebury College

—Kamakshi P. Murti

Friedrich Schiller.

Von Dirk Oschmann. Köln: Böhlau, 2009. 126 Seiten. €9,90.

Goethe & Schiller. Geschichte einer Freundschaft.

Von Rüdiger Safranski. München: Hanser, 2009. 344 Seiten. €21,50.

"Meine Absicht bei diesem Versuch ist mehr als erreicht, wenn er einen Theil des lesenden Publikums von der Möglichkeit überführt, daß eine Geschichte treu geschrieben seyn kann, ohne darum eine Geduldprobe für den Leser zu seyn." So Schiller, der immer um seine Leser warb, in seiner *Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung* (NA 17, 9). Gleicherweise ließe sich auch von den vorliegenden Monographien zum Schiller-Jahr 2009 sagen: Bei Oschmann werden Schillers Werke kurz und bündig kommentiert, bei Safranski werden Schillers und Goethes Persönlichkeiten und ihre Freundschaft weit ausholend und gelehrt charakterisiert.

Dirk Oschmanns Büchlein gehört zu einer neuen UTB-Reihe, "Profile" deutscher Dichter, und entsprechend präsentiert er sozusagen einen Schattenriss Schillers. Die Biographie Schillers wird nicht weiter erzählt, sondern als bekannt vorausgesetzt und beschränkt sich auf eine knappe Seite "Eckdaten" (123); desgleichen werden Schillers dramatische Fragmente, seine Bearbeitungen und Übersetzungen europäischer Dramatiker nicht berücksichtigt, ganz zu schweigen von Schillers umfangreicher Korrespondenz und seinen Interventionen ins literarische Leben der Zeit. Das sind für Oschmann die "diskursiven Ränder" (119) von Schillers Werken, auf die er sich wegen der Umfangsbeschränkung der Reihe nicht einlassen kann. Das ist umso bedauerlicher, da Oschmann die Werke Schillers, die er behandelt, kenntnisreich und pointiert zu kommentieren weiß, was das Bändchen zu einer leserfreundlichen Einführung macht. Dass dabei die umfangreiche Schiller-Forschung nur hinweisend zur "Minimalorientierung" (9) genutzt wird, erhöht noch das Lesevergnügen. In der Kürze von Oschmanns jargonfreiem, pointierten Stil liegt die Würze seines Opusculum.

Der rote Faden von Oschmanns Darstellung ist Schillers Anthropologie, die er durch seinen Lehrer Jakob Friedrich Abel auf der Hohen Karlsschule kennen lernte und sich in nicht weniger als drei medizinischen Dissertationen mühsam erarbeitete. Diese aufklärerische Anthropologie, die nach der *Bestimmung des Menschen* und dem *ganzen Menschen* fragt, findet in Schillers frühen Dramen und seiner Ästhetik ihren

Niederschlag. Der philosophierende Mediziner will, laut Vorrede der *Räuber*, „die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen“ beobachten: Franz Moor möchte durch seine „Strategie des Psychoterrors“ (Wolfgang Riedel) den Vater und den Bruder aus dem Wege schaffen; die höfischen Intrigen des Präsidenten und seiner Kreaturen wollen die Liebe zwischen Ferdinand und Luise von innen durch Eifersucht aushöhlen; und die alles kontrollierende Inquisition weiss, wie sie Don Carlos und Posa unschädlich machen kann.

Sicher lassen sich die Jugenddramen bis hin zum *Don Carlos* auch als Protest der Söhne gegen die „Welt der Väter,“ als „Maßlosigkeit“ und „Größenwahn“ (29) der Söhne interpretieren. Doch verlieren das „republikanische Trauerspiel“ *Fiesco*, die bürgerliche Tragödie *Kabale und Liebe* und das historische Drama *Don Carlos* ihr gesellschaftskritisches und politisches Profil, wenn man sie ausschließlich über den anthropologischen Leisten zieht. Gleichtes gilt auch für Oschmanns Beobachtungen zum Historiker Schiller, wenn er die von Kant inspirierte teleologische Sicht der Geschichte (Universalgeschichte) zu kurz behandelt und das von Schiller betonte Freiheitspathos der Niederländer, das Schiller sich sogar für die eigene deutsche Gegenwart wünscht, vernachlässigt.

Für Oschmann ist Schillers Lyrik ebenso „berühmt“ wie „berüchtigt“; berühmt wegen ihrer Popularität, berüchtigt wegen ihrer Plättitüden, wie im „Lied von der Glocke“ und „Würde der Frauen,“ die zu Parodien einluden. Schiller empfand das lyrische Fach als „Exilium,“ es war für ihn gleichsam eine Nebenbeschäftigung. Dennoch wurde seine Lyrik ungeheuer populär, vor allem seine Balladen und die Ode „An die Freude,“ die durch Beethovens Vertonung deutsches Kulturgut wurde. Schillers Gedichte sind weder Erlebnis- noch Stimmungslyrik, dafür aber als Gedankenlyrik auf philosophisch höchstem Niveau, wie etwa „Die Künstler,“ „Die Götter Griechenlands“ und „Der Spaziergang.“ In ihnen wird alles Individuelle verallgemeinert, und der „Mensch als Gattungswesen“ steht im Mittelpunkt (50).

Oschmanns anthropologische Perspektive bewährt sich ebenfalls in seiner Analyse von Schillers Ästhetik. Zwar geht er auch hier auf den historischen Anlass der Briefe an den Augustenburger Prinzen (Französische Revolution) zu wenig ein; doch die kulturkritischen Passagen, also der Anfang der *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, dienen ihm als Startrampe, um Schillers ästhetische Lösung des Widerspruchs zwischen Sinnlichkeit und Vernunft, Stoff- und Formtrieb im Spieltrieb und in einem „mittleren Zustand,“ den Schiller den „ästhetischen“ nennt, aufzuheben und durch Kunst den „ganzen Menschen“ wieder herzustellen.

Bei der Analyse der klassischen Dramen hätte man sich ausführlichere dramaturgische Kommentare gewünscht, vor allem zu Schillers Ökonomie der Affekte, wodurch er das Interesse der Zuschauer weckt und lenkt, um vorschnelle moralische Urteile zu vermeiden und das Spiel in der Schwebe zu halten. Diese Vernachlässigung mag auch daran liegen, dass Oschmann die dramentheoretischen Schriften zu wenig beachtet. Doch allen möglichen Einwänden zum Trotz bietet dieses „Profil“ Schillers eine in vieler Hinsicht anregende Lektüre.

Was bei Oschmann fehlt (fehlen musste), nämlich Schillers umfangreiche Korrespondenz, vor allem mit Goethe, wird durch Rüdiger Safranskis Geschichte der klassischen Freundschaft biographisch und literarisch mehr als ergänzt. Dieser philosophische Schriftsteller weiß dieses schon so oft behandelte Thema spannend zu

erzählen, philosophisch und poetologisch zu kommentieren, kurz: dieser produktiven Freundschaft neuen Glanz zu verleihen. Hatte Safranski zum Schiller-Jahr 2005 schon ein lesenswertes und auch erfolgreiches Schiller-Buch veröffentlicht, *Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus*, so wird seine These von Schillers „Erfindung“ des Idealismus, die damals noch problematisch war, in der Auseinandersetzung mit dem Realisten Goethe nun philosophisch und poetologisch untermauert.

Was diesen Briefwechsel so interessant macht, sind die Werkstattgespräche der beiden Dichter. Sicher gibt es auch private Momente in dieser Korrespondenz, wie der bekenntnishaft Geburtstagsbrief, mit dem Schiller, nachdem sie sich endlich 1794 näher kamen, um Goethe warb; und es gibt auch zahlreiche Mitteilungen familiärer Sorgen, Sorgen um den kranken Freund und freundliche Grüße von Haus zu Haus, aber als ihre Beziehung auf der festen Grundlage der Freundschaft etabliert ist, bieten ihre Briefe fast ausschließlich einen Gedankenaustausch über ihre Werke, was die Forschung immer wieder inspirierte. Für Safranski ist dieser Briefwechsel die „wichtigste Quelle“ (13) für sein Buch. Doch wie macht man aus diesem sperrigen Stoff eine interessante Monographie, die den Leser fesselt?

Das gelingt Sanfranski, indem er chronologisch, wenn auch selektiv, die Lebensgeschichte der beiden Dichter bis zu Schillers Tod erzählt. Safranskis schriftstellerisches Talent besteht gerade darin, dass er es versteht, historische Hintergründe, persönliche Begegnungen und poetologische Reflexionen so gekonnt zu verbinden, dass sich die Geschichte dieser Freundschaft fast wie ein spannender Roman liest. Wie er die beiden so unterschiedlichen Dichter seit ihrer ersten Begegnung im Jahre 1779 langsam aufeinander zuführt, bis zu jenem berühmten Jenaer Gespräch von 1794; wie sich diese zwei schöpferischen Menschen über ihre Gegensätze hinweg verbinden und sich gegenseitig inspirieren: Das ist die Summe dieser ungewöhnlichen Freundschaft. Denn entgegen allem inflationären Gerede von Freundschaft bemüht sich Safranski, gerade das in jeder Weise Gegensätzliche und Einmalige dieser Dichterfreundschaft zu entziffern, die Goethe viele Jahre später „ein glückliches Ereignis“ nannte.

Sie mieden sich lange. Für Goethe, der 1787 aus Italien zurückkehrte, war Schiller noch immer der ungestüme Sturm-und-Drang-Dichter, und für Schiller war der wohlbestallte Goethe ein Dorn im Auge. Goethe fiel scheinbar alles leicht zu, worum Schiller sich plagen musste. Auch die Nachbarschaft in Weimar und Jena ändert nicht viel daran, bis sie sich 1794 endlich gegenseitig erkannten und für zehn Jahre nachhaltig das literarische Leben beeinflussten. Für beide war es die produktivste Phase ihres Lebens.

Der rote Faden von Safranskis Erzählung ist der Gegensatz zwischen dem Idealisten Schiller und dem Realisten Goethe, der in ihrer engen Beziehung und Zusammenarbeit immer wieder durchschimmert: sei es in ihrem ersten Gespräch über die Urpflanze, in ihrem so unterschiedlichen Verständnis der Symbolkunst oder in ihrer Beurteilung der Antike. Nur hätte Safranski diesen Unterschied anhand von Schillers Programmschrift *Über naïve und sentimentalische Dichtung* noch stärker akzentuiieren können. Denn in ihr geht es Schiller ja gerade darum, den Unterschied zwischen dem naiven Dichter (Goethe) und seiner eigenen sentimentalischen Schaffensweise herauszuarbeiten, ja am Ende der Abhandlung fasst er diesen Gegensatz ihrer Geisteshaltung nochmals als Kontrast zwischen dem Idealisten und Realisten zusammen. Dort hat er für den Realisten, „der durch die Notwendigkeit der Natur sich bestimmen lässt,“ fast

mehr Verständnis als für den Idealisten, „der durch die Nothwendigkeit der Vernunft sich bestimmt“ (NA 20, 493). Immer wieder ist Schiller bestrebt, „den psychologischen Antagonism“ auszugleichen, indem er dem naiven Dichter ein sentimentalisches Verhältnis zu seinen Gegenständen einräumt und den modernen, sentimentalischen Dichter an die Natur zu binden sucht. Das „erfüllte Ideal“ wäre das Resultat einer Synthese, „auch unter den Bedingungen der Reflexion die naïve Empfindung, dem Inhalt nach, wieder herzustellen“ (NA 20, 473). Dieser immer wieder versuchte Ausgleich durchzieht die Korrespondenz, in der die Freunde immer wieder herauszufinden suchen, was sie poetisch dennoch verbindet.

Doch genug davon. Man kommt als Rezensent dieses Buches zu leicht in Versuchung, in einen Erzählton zu fallen statt zu kritisieren. Dass Safranski seinen Goethe und Schiller genau gelesen hat, dafür stehen die in den Text eingestreuten Zitate; dass er die umfangreiche Forschungsliteratur kennt und geschickt nutzt, dafür spricht seine kluge Auswahl; dass er all dies nicht in Fußnoten ausbreitet, macht das Buch leserfreundlich. Es ist gelehrt, ohne bloße Fachliteratur zu sein; und zu anspruchsvoll, um nur der Unterhaltung zu dienen.

University of Wisconsin–Madison

—Klaus L. Berghahn

Narcissism and Paranoia in the Age of Goethe.

By Alexander Mathäs. Newark: University of Delaware Press, 2008. 255 pages.
\$56.50.

In this excellent book, Alexander Mathäs examines narcissism as a paradigm of bourgeois aesthetics in the Age of Goethe. His insightful readings of Moritz, Goethe, Schiller, Lavater, Leisewitz, Tieck, Kleist, Hoffmann, and others probe tensions in the expectations of individual self-fulfillment that accompanied the ascent of the middle class in late eighteenth- and early nineteenth-century Germany. Mathäs views narcissism “as an aesthetic model for literature of this time because it is capable of capturing the contradictions of bourgeois identity politics: the desire for self-recognition and a yearning for an elusive ideal Self” (22). Instead of examining these contradictions primarily through a psychoanalytical lens, Mathäs “considers Freud’s and Lacan’s ego philosophies as deeply anchored in all those cultural and social practices from which the concepts of the bourgeois individual emerged” (17). His work is thus not conceived as an application of twentieth-century theories to eighteenth- and nineteenth-century texts; although he frequently refers to Freud, Lacan, Kohut, and others, he does so primarily to show how modern notions of identity and selfhood are socio-historically conditioned by eighteenth- and nineteenth-century conceptions of the self—conceptions shaped by the contradictory values emerging from bourgeois emancipation. This approach yields theoretically informed, but not straitjacketed, analyses, and it is one of the many strengths of the book.

Mathäs’s emphasis on an historical perspective distinguishes his work from other studies of narcissism in literature, including Lynne Layton and Barbara Schapiro’s edited essay collection *Narcissism and the Text* (1986), Jeffrey Berman’s *Narcissism and the Novel* (1990), and Jeffrey Adams and Eric Williams’s edited essay collection *Mimetic Desire: Essays on Narcissism in German Literature from Romanticism to Post*

Modernism (1995). Whereas these works open with overviews of twentieth-century theories of self-formation that are applied to literary texts in subsequent chapters, Mathäs's introductory chapter "Aesthetic Narcissism and the Bourgeois Self" sets forth key themes and contradictions in late eighteenth-century literary conceptions of selfhood through readings of Herder's poem "Selbst: Ein Fragment" and Goethe's poems "Maifest" and "Prometheus." In contrast to other studies of narcissism in literature, moreover, Mathäs gives greater consideration to the gendered aspects of the narcissistic paradigm in the Age of Goethe and to the historical processes accompanying bourgeois emancipation. His study thus neither duplicates nor is at odds with the many superb essays in Adams and Williams's *Mimetic Desire*, but complements them through his own distinct approach.

This approach unfolds over nine chapters, including the introductory chapter and a conclusion. Mathäs first considers the vacillation between self-expansion and self-limitation in *Anton Reiser* with reference to Moritz's Quietist upbringing and his essays on pedagogy, language, and aesthetics; he also juxtaposes the yearning for individual autonomy with late eighteenth-century theories of the externally contingent aspects of the human disposition. As Mathäs shows, the interconnectedness of self-expansion and self-dissolution in *Anton Reiser* anticipates Freudian notions of the link between narcissism and megalomania. Mathäs next examines the influence of the medical sciences on Schiller's early philosophical and anthropological conceptions of body/mind unity, foregrounding the manner in which Schiller portrays the division of human existence in *Die Räuber* against an ideal unity. He addresses metadiscourses of body and mind, truth and deception, and natural and arbitrary signification by examining Schiller's personification of "the bourgeois subject's internal competition with the self as a conflict between an undifferentiated idealism (Karl) and rationalist materialism (Franz)" (81).

With reference to secondary literature by Susanne Zantop, Todd Kontje, Albrecht Koschorke, and others, Mathäs turns in chapter four to constructions of a male national identity in Storm and Stress dramas such as *Götz von Berlichingen*, *Julius von Tarent*, and *Die Zwillinge*. Here the desire for a complete, unified Self is inscribed in the body/nation analogy: the German body becomes a spatial metaphor representing the yearnings of a politically fragmented Germany for a unified national entity. From Götz's armor to Lavater's silhouettes, Mathäs insightfully traces the prevalence of Storm and Stress metaphors of the inner Self and its outer contours, with particular emphasis on images of spatial confinement. Though the individual attempts to overcome this confinement, the confinement affords a sense of inner freedom and gives "a sense of unity to the individual by evoking scenarios of conquest, expansion, occupation, and surrender" (106–07).

In a chapter well situated within existing secondary literature by Alice Kuzniar, Susan Gustafson, Robert Tobin, and others, Mathäs examines male desire in Storm and Stress drama. He reads Leisewitz's *Julius von Tarent* with reference to Fichte's ego philosophy and examines the nature-gender relationship in Storm and Stress drama with attention to the female characters' lack of voice. A chapter on *Torquato Tasso* analyzes the figure of the bourgeois artist whose empirical ego fails to live up to its ideal ego in courtly society; the contradictions in bourgeois emancipation are here linked to the problematic construction of gender norms in late eighteenth-century literature.

Mathäs views paranoia from a different perspective in a chapter on “Der blonde Eckbert,” examining unity and dissolution in the context of submission to authority and paranoid self-delusion. Similarly, in a chapter on Kleist’s “Der Findling” and E.T.A. Hoffmann’s “Der Sandmann” he examines the figure of the doppelgänger against the backdrop of the bourgeois family; the protagonists here are caught within the patriarchal order while striving to become autonomous individuals.

A concluding chapter focuses on Kafka’s “Das Urteil” as portraying an unsuccessful attempt at bourgeois emancipation. Mathäs proposes that “Das Urteil” pre-empts Peter Sloterdijk’s suggestion that biogenetic cloning could liberate humanity from repression, insofar as Kafka’s work shows that the desire for self-liberation is conditioned by the power structures it rebels against. This thought-provoking conclusion uses “Das Urteil” as a twentieth-century bridge between the narcissistic paradigm of the Age of Goethe and twenty-first-century moral questions pertaining to selfhood. Analyzing parallels between biogenetic cloning and artistic self-replication, Mathäs notes that cloning “represents the desire to merge with an idealized version of the self, as in narcissism,” but “can reveal the difference between the ideal and the shortcomings of the self, as in paranoia” (198).

In the conclusion as elsewhere, Mathäs deftly links twentieth- and twenty-first-century notions of the self to conceptions of selfhood and subjectivity in the Age of Goethe. One might certainly suggest other works or themes that could have figured into his study or supplemented particular arguments; however, such suggestions are indicative not of deficiencies in his work, but of the degree to which his ambitious study opens up avenues for further study. For example, his considerations of Pietism and of materialism and spiritualism might prompt reflection on other theological discourses and debates of relevance to the narcissistic paradigm in the Age of Goethe. Similarly, his account of the manner in which reading in *Anton Reiser* promises Anton “the possibility of meaning that he cannot find in an environment fraught with ambiguity” (47) addresses the narcissistic self-replication of the bourgeois reading subject, a topic to which more attention could be devoted. But Mathäs’s work does not pretend to be comprehensive, and the texts and issues addressed in his study are well-chosen in terms of chronology, theme, genre, author coverage, and chapter progression. His skillful interweaving of anthropology, aesthetics, ethics, language philosophy, and science yields a highly readable and engaging exploration of the narcissistic paradigm in late eighteenth- and early nineteenth-century literature. With its well-constructed arguments and penetrating analyses, *Narcissism and Paranoia in the Age of Goethe* contributes greatly both to existing studies of narcissism in literature and to recent scholarship on bourgeois identity in the Age of Goethe.

University of Colorado–Boulder

—Ann Schmiesing

Exemplarity and Mediocrity: The Art of the Average from Bourgeois Tragedy to Realism.

By Paul Fleming. Stanford, CA: Stanford University Press, 2009. 226 pages. \$55.00

Paul Fleming begins his latest book, an astute examination of the conflicts surrounding exemplarity and mediocrity in German letters, with an incisive observation from

Horace. An average lawyer, he notes, is still a tolerable lawyer, nothing exceptional but also far from the worst. But an average artist is, in the most stringent sense, not really an artist at all. Art abhors mediocrity and insists on being extreme, original, and exceptional. Fleming situates his study in the late eighteenth and nineteenth centuries, a period in which the tension between these categories becomes acute: although true art is fundamentally opposed to everything average, common, and unspectacular, art in this era increasingly turns to depictions of prosaic, everyday life. Fleming's book thus asks how there can be an art of the average, an inquiry that illuminates how art's inclusion of the unexceptional as content and audience is coupled in this period with a strenuous attempt to exclude mediocrity from artistic production.

The first chapter, primarily historical, outlines the shift in the eighteenth century from a normative aesthetics based on Aristotle and Horace to a modern aesthetics of genius and originality, and it observes how this shift leads to profound changes in the aesthetic function of exemplarity and mediocrity. In normative aesthetics, exemplary works of the past provide the foundation for artistic production. To be mediocre means to deviate from the principles of those exempla, to fail to imitate them properly. The Kantian aesthetics of genius, however, turns this valuation on its head. Whereas before "mediocrity" referred to a failure to imitate great works, the criteria of genius and originality dictate that mediocre works are precisely those that *do* follow examples. The mediocre comes to be seen as that which is derivative and unoriginal, while the exemplary work aims to be so original that it creates a new norm by which other works will be judged. In Kant's words, genius is "the talent (natural gift) that gives the rule to art" (28). The work of genius is, in this sense, exemplary, and any work that takes (rather than makes) the rules mires itself in derivative mediocrity. Either way, mediocrity falls below the status of art.

Fleming traces this tension between exemplarity and mediocrity through three further instances—the average audience, the average artist, and the average life. He does more, though, than simply identify occurrences of these categories in the aesthetic discussions of the age of Goethe. In Fleming's hands, exemplarity and mediocrity become terms with remarkable explanatory power. The exchange on tragedy between Lessing, Nicolai, and Mendelssohn offers a case in point. Lessing holds that tragedy moves its audience through compassion, which rests on the audience's ability to identify with the characters' suffering. If the goal is to elicit compassion from the common or average person, it only makes sense to replace the kings and heroes of traditional tragedy with the everyday concerns of common people. Bourgeois tragedy thus turns to the mediocre to produce the deepest and broadest tragic effect. Lessing's *Mitleidsdramaturgie* is well-covered scholarly terrain, but Fleming's analysis adds to our understanding. He is able to use the categories of exemplarity and mediocrity to explain, for instance, why Lessing focuses solely on compassion and excludes admiration from tragedy's desired effects.

The chapter on the average artist examines Goethe and Schiller's notes for a joint project on dilettantism. The dilettante represents, in their view, the threat of the average artist, the person who understands the techniques and rules of art but lacks genius. At stake in the dilettantism project is the desire to preserve genial talent from dilution at the hands of capable but derivative imitators. In other words, the dilettante's ability to produce acceptable copies in the mode of the masters calls into question any

clear distinction between exemplarity and mediocrity. The solution, which gets played out, as Fleming shows, in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, is for the amateur to renounce all artistic ambition and to settle for being a connoisseur. The final chapter considers Realism and its turn from an aesthetics of genius to an aesthetics of observation. The goal in this period is not judgment but rather understanding, and for writers like Grillparzer and Stifter, such understanding occurs through art's investigation of the small, the mundane, the unexceptional. In the conclusion, Fleming casts his project wider and considers the function of exemplarity and mediocrity in the twentieth century (for example, in the persistent questioning of the boundary between art and non-art) and examines what one might call the politics of mediocrity within democratic society. Mediocrity, Fleming says, with all its ambiguity between what is held in common and what is merely ordinary, "is the discourse of modernity" (166).

It must be said that there is nothing mediocre about the book itself. Fleming has produced a fine study that is exemplary both as an insightful analysis of eighteenth- and nineteenth-century literature and as a model for how to write the cultural history of an idea. Authors could do much worse than to use Fleming's book as an exemplum and to emulate its principles. It combines broad erudition and sharp analysis with an enviable ability to summarize and to write clearly; it is no exaggeration to say that the book's engaging and straightforward style offers something for specialists and beginners alike. The sections on *Werther* or bourgeois tragedy would make good required reading in seminars at any level, while the arguments generated by this inquiry into the dilemma of average art should be required reading for anyone writing on German literature and aesthetics in the eighteenth and nineteenth centuries.

Wabash College

—Brian Tucker

Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann.

Von Uwe Wirth. München: Fink, 2008. 473 Seiten. €59,00.

Uwe Wirths Habilitationsschrift (Frankfurt am Main, 2004) ist ein mutiges, ein kluges, ein ausgewogenes Buch. Und vermutlich wird es ein umstrittenes Buch werden: Denn eine interpretationsorientierte Literaturwissenschaft erhebt gegen Arbeiten mit literaturtheoretischem (erst recht poststrukturalistischem) Anspruch nicht selten den Einwand, der Aufwand theoretischer Bemühung spiegele sich nicht in der Innovation der Interpretationen. Wirth tut in seinem Buch alles Notwendige, um solche Vorwürfe überflüssig zu machen, indem er den systematischen Teil und die historischen Thesen eng verschränkt und so den gegenseitigen Nutzen von Literaturtheorie und Literaturanalyse sichtbar macht, ohne die Theorie zur Methode zu degradieren.

Es gibt, so Wirths Ausgangsthese, keine Autorschaft ohne Herausgeberschaft. Ziel des systematischen Teils ist es, die "Grundzüge" dieses "editorialen Dispositives" (15) herauszuarbeiten. Wirth strebt eine literaturtheoretische Grundlegung von Modellen von Autor- und Herausgeberschaft an. Er sucht Funktionen von (Herausgeber-) Rahmungen in semiotischer, sprechakttheoretischer und narratologischer Perspektive zu bestimmen. Den 'Instrumenten' Wirths gemeinsam ist der Versuch zu beschreiben,

welche Funktionen Paratexte für die Trias Produktion—Text—Rezeption übernehmen. Klug entgeht Wirth durch Beschränkung und klare Argumentation der Gefahr, einzelne Konzepte (wie z. B. das durchlässige ‘Dispositiv’) zum Passepartout für Spekulation zu machen.

Wirth fügt zunächst der Sprechakttheorie mit der Diskussion von Barthes’ und Foucaults Positionen zum “Tod” bzw. “Verschwinden” des Autors (19ff.) die Momente des Indeterminierten und Kontextuellen hinzu. Um das Verhältnis von Autor und Herausgeber zu untersuchen, muss die “Funktion Autor” (32 et passim) bestimmt werden. Die Frage schließt sich an, wie aus Texten ohne Autorfunktion (Privatbriefe u.a.) Texte mit Autorfunktion (literarische Werke) werden konnten. Wirths Antwort: Die Rahmungsfunktion wird durch Paratexte vollzogen, in denen das “editoriale Dispositiv,” die “Funktion Herausgeber” (47 et passim), durch performative Rahmungsakte literarische Texte konstituiert. Wirth selbst hat vor einigen Jahren mit der Edition eines vielbeachteten Sammelbandes zur *Performanz* (Frankfurt am Main, 2002) die Grundlage für diesen Teil seiner Theorie gelegt.

Um diese performativen Akte zu beschreiben, wird als Ausgangspunkt der von Derrida entlehnte Gedanke gewählt, dass “jedes Zeichen mit jedem gegebenen Kontext brechen und [. . .] unendlich viele neue Kontexte zeugen” kann. Es kann “aufgepropft” werden (51). Der Gefahr, dass mit einem solch allgemein semiotischen Zugriff Differenzen verloren gehen, begegnet Wirth einerseits, indem er mit Erving Goffman den Begriff der “Modulation” einführt, um den Wechsel zu einem *fiktionalen* Kontext zu beschreiben (53f.), andererseits, indem er in Derridas Zeichenbegriff das Index-Zeichen einschließt: Indices erzeugen Aufmerksamkeit, indem sie auf einen kausalen Zusammenhang oder als “degenerierte Zeichen” (59) auf die Referenz selbst verweisen. Jede paratextuelle Rahmung ist also nicht nur Aussage über etwas, sondern auch Hinweis auf den performativen Akt der Rahmensexposition. Rahmungsspu-
ren in Vorworten, Fußnoten, Typographien sind durch doppelte Indexikalität gekennzeichnet: Sie können als Symptome der unentwegten Bewegung des aufpropfenden Rahmenwechsels (Derridas “Parergonalität”) wie als Anzeichen des Rahmenwechsels selbst gedeutet werden. Jedes In-Bezug-Setzen von Texten, jede “interpretative Aufpropfung” (70), verschiebt die Aufmerksamkeit des Lesers auf Abweichungen. Durch einen solchen editorialen Rahmungsprozess wird—so Wirths These—Autorschaft konstituiert.

Mit Hilfe der Theorie der Aufpropfung und Indexikalisierung macht Wirth paratextuelle Merkmale des Textes in Hinblick auf ihre Funktion für den Leser wie für den Textproduzenten beschreibbar. Die Autoreflexivität der Paratexte betrifft sowohl die Ebene der Leser-Reaktion (auf Fiktionssignale) als auch die Ebene des Zeigens an sich bzw. Auf-sich-selbst-Zeigens, was Wirth eingängig an den Vorworten zu Rousseaus *Nouvelle Héloïse* zeigt: “Nicht was das Vorwort sagt, sondern was sich an der negativen Geste, die es vollzieht, indexikalisch zeigt, ist ‘signifikant’” (139).

Wirth fügt diesem Modell im Anschluss an (und in sorgfältiger Korrektur von) Genettes Unterscheidung von Erzählfunktionen eine narratologische Grundlegung hinzu. So wird es möglich, die “Aussageinstanzen” (187) zu differenzieren, die Paratext und Haupttext jeweils bestimmen. Insbesondere durch editoriale Unzuverlässigkeit wird ein Spiel in Gang gebracht, das den realen Leser dazu zwingt, “Leerstellen” (Iser) hypothetisch auszufüllen. Der Autor vollzieht mit dem Akt des Selbstzitats (in der

Herausgeberfiktion) eine “Selbstaufpfropfung” (186). Ein solcher Autor-Herausgeber ist nicht mehr genialischer Vater, sondern nachträglicher Adoptivvater des Textkindes. “Dadurch wird Autorschaft zur Selbstherausgeberschaft” (186). Es entstehen Brüche zwischen Paratext und Haupttext (die parergonale und performative Rahmungen umfassen) und zwischen verschiedenen Erzählfunktionen.

Im zweiten Teil spezifiziert Wirth die entwickelte Theorie *historisch*, mit Blick auf den Zeitraum zwischen 1766 und 1821. Er analysiert sieben Romane, in denen sich das theoretisch begründete editoriale Dispositiv entwickelt. Aber er umgeht die Gefahr einer *self-fulfilling prophecy* auf brillante Weise: Wirth weiß—durch ein wohlbedachtes Verfahren von Fragen und Antworten—den historischen Ort der je *spezifischen* Herausgeber- und Autorfunktionen genau zu bestimmen. (Nur an wenigen Stellen scheint dieses Verhältnis nicht gut gelöst: Direkte Übertragungen stellen das Verhältnis von Generalität und historischer Spezifität des Erklärungsanspruchs in Frage. Novalis’ Kunstauffassung als “Antizipation” von Kristevas “productivité” zu lesen [286] verkehrt die historische Logik: Bestenfalls stellt die romantische Poetik für Kristeva, via Wittgenstein, einen Intertext dar, kaum umgekehrt.)

Aus dem Geist der Herausgeberschaft ist um 1800, so demonstriert Wirth überzeugend, im Roman die Autorschaft geboren worden. Als Geburtshelfer fungieren dabei die performativen Widersprüche, die erzeugt werden, indem Rahmenreflexion und Rahmenkonfusion sich mischen.

An (den Vorreden zu) Wielands *Geschichte des Agathon* zeigt Wirth Verunklarungsstrategien, die den Blick des Lesers von den Propositionen des Textes weg- und auf die Rahmungsbedingungen hinwenden. Dies gelingt Wieland, indem er performativ Widersprüche zwischen poetisch-philosophischer und historiographischer Herausgeberrolle inszeniert. In Wirths Analyse wird deutlich, wie der performative Selbstwiderspruch in der Herausgeberfunktion generiert wird. Die “innere Geschichte” *Agathons* (224) wird von einer editorialen Instanz inszeniert, die zu einer quasi-auktorialen, aber nicht zu einer narrativen Instanz moduliert wird.

In Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* zeigt Wirth ein “neuartiges Authentizitätskonzept,” das “epische Überlegenheit” trotz der Herausgeberfiktion in Szene setzt (234f.). Während in der “Vorbemerkung des Herausgebers” Wielands Appell zum Selbstdenken in Goethes Appell zum Selbstfühlen transformiert wird, tritt im zweiten Teil des *Werthers* der Herausgeber als Erzähler auf, der die Eigenständigkeit der emotionalen Reaktion der Leser durch Auktorialität untergräbt, sie gleichzeitig aber zur Basis eines erzählerischen Anspruchs auf Originalität und Authentizität macht.

Brentanos *Godwi*, aufgrund seiner *mise en abyme*-Struktur der erzählerisch komplexeste der behandelten Romane, gilt Wirth als Verkörperung frühromantischer Poetik. Zentraler Gesichtspunkt ist hier die Gesichtspunktslosigkeit: eine narrative Teleologie, die durch den Anspruch auf Unendlichkeit, romantischer Poetik folgend, verdauert wird. Der vermeintliche Autor des ersten Teils erweist sich sukzessive als Kompilator im fremden Auftrag, als Erfinder unwahrer Geschichten, schließlich stirbt er gar. Die Rede vom “Tod des Autors” gewinnt literarischen Boden. Ein fester Standpunkt für den Leser aber ist unmöglich, produktive Einbildungskraft und Leserpositionen schweifen ständig ab. Autorschaft wird hier zu einer Form mehrfach gebrochener Selbstherausgeberschaft, die sich im Rahmen von Aufpfropfungsbewegungen vollzieht.

Eine Arbeit über Vorreden kann kaum ohne Jean Paul auskommen. Wirth untersucht *Hesperus*, *Siebenkäs* und *Leben Fibels*. Dass das Problem der Identität ein Grundmotiv Jean Pauls ist (343), ist wohl weniger überraschend als der Aufweis, dass sich im *Leben Fibels* Übergänge zwischen den Akten des Schreibens, Druckens und Edierens als Darstellung performativer Verkörperungsbedingungen manifestieren. Genau jene Geburt der Autorschaft wird thematisch, doch nun als Überbietungsfigur aus dem Geist des Druckers: "Die Geburt des Autors mit dem Akt des Druckens" (363).

E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr* depotenziert den Herausgeber radikal, erweist dieser sich doch als unfähig, das "Prinzip einer gewissen Einheit des Schreibens" (377) durchzusetzen. Dies erklärt Wirth als Ausdruck eines editorialen Dispositivs, das den Leser zwar ständig dazu zwingt, Hypothesen über die Struktur des Textes aufzustellen, ihn aber gleichzeitig mit arabesken Erzählstrukturen und Aporien konfrontiert. Die scheinbare Zusammenhanglosigkeit der beiden ineinander geratenen Teile (bekanntlich die Lebens-Beschreibungen des Katers und des Kapellmeisters Kreisler) bildet nach Wirth eine Vorform moderner Montagetechnik. Die Präzisierung des "Fiktivitätsbewußtseins" (423), die der Roman um 1800 forciere, komme zum Abschluss. Um 1900 dagegen gehe der moderne Autor als Arrangeur, Inszenator und Monteur in der Funktion Herausgeber auf.

Insgesamt: ein großer Wurf, ein Buch, das in verschiedenster Weise anschlussfähig ist. Kritik kann hier nur weiterführend fragen. Eine Kleinigkeit zuerst: Die dedizierte Aufmerksamkeit, die Wirth der Druckgestalt der Texte widmet, steht in merkwürdigem Kontrast zur offenkundigen Sorglosigkeit, mit der bei der Einrichtung *seines* Textes Wörter am Zeilenende automatisch, nicht selten falsch getrennt wurden.

Bedeutender ist eine inhaltliche Frage: Wirth argumentiert, dass die Erzählstruktur der romantischen Romane (und damit deren spezifische Ausbildung der Geburt der Autorschaft aus dem Geist der Herausgeberfiktion) frühromantischer Poetik entspreche. Leuchtet es noch unmittelbar ein, *Godwi* als ironische Hyperbel der 'Neuen Mythologie' Schlegels zu lesen, so scheinen bei der Jean Paul- und der Hoffmann-Analyse die Bezüge verkürzt. Wäre nicht Hoffmanns *eigene* Poetik aus den *Serapionsbrüdern* eine unmittelbarere Bezugsfolie als die beim Erscheinen des *Kater Murr* fast ein Vierteljahrhundert alte Poetik Schlegels und Novalis'? Allgemeiner gewendet: Inwiefern könnte man, statt die (überzeugend analysierten) textlichen Ereignisse um 1800 lediglich auf zugrundeliegende *Poetiken*, Ereignisse des literarischen Diskurses also, zu beziehen, die Diskurse der Wahrheit, Wahrscheinlichkeit, des Nicht-Wissens, der 'Steuerung' und 'Kontingenz' (so Joseph Vogls Vorschlag in *Poetologien des Wissens um 1800*, München, 1999, u.a.) berücksichtigen, um die textlichen Funde mit einem kontextualisierenden Erklärungsanspruch zu versehen?

Eine zweite Frage: Könnte auf der Basis von Wirths Buch die These gegründet werden, dass in den *konfigrierenden* Modellen narratologischer Rahmung und Identität die Moderne entsteht—and nicht in den *normativen*, wie man es traditionellerweise annimmt und wie es sich in Ideen der Musterhaftigkeit aufgeklärter oder 'klassischer' Kultur spiegelt? Beide Fragen erforderten weitere Untersuchungen, die auf der Basis von Wirths überzeugenden Analysen möglich werden. Hingewiesen sei nur kuriosisch als Anstoß für weitere Forschung auf den von Carlos Spoerhase, Dirk Werle und Markus Wild edierten Sammelband *Unsicheres Wissen* (Berlin und New York, 2009) sowie

auf Hans Adler und Rainer Godel, Hrsg., *Formen des Nichtwissens der Aufklärung* (München, 2010).

Wirth entwickelt—das ist seine große Leistung—eine eigenständige, ausbalancierte Theorie der Funktion von Herausgeber- und Autorschaft, und er macht diese anwendbar. Dadurch begegnet er jedem Verdacht des Generalismus durch Präzision. So steht letztlich weder die Theorie im Dienst der Interpretation noch löst sie sich von ihr ab.

Martin-Luther-Universität, Halle-Wittenberg

—Rainer Godel

Penthesileas Versprechen. Exemplarische Studien über die literarische Referenz.
Herausgegeben von Rüdiger Campe. Freiburg: Rombach, 2008. 374 Seiten. €44,00.

Dedicated to the memory of Bianca Theisen, who had planned the collection of critical essays together with editor Rüdiger Campe, this volume offers thirteen exemplary studies on Kleist's drama *Penthesilea*. Campe defines in his introduction how the term "exemplary" is to be understood in the context of this project. Kleist's text itself, crafted between 1806 and 1808, figures as a precursor in exemplarity in terms of its theatrical and thematic dimensions. *Penthesilea* presupposed, for example, a non-existent dramaturgy and a never-constructed stage. This original, novel, non-canonical, outrageous (see Goethe's judgment about the play) pre-text then precisely triggers those studies that develop and define methods of reading and understanding the precursor, resulting in an inter-play of cross-references of the exemplary in the primary text and the exemplary in its interpretations. Campe's project of bringing together this collection is motivated by his observation of a surge in *Penthesilea* studies over the past 25 years in Kleist scholarship in the USA and Europe, forming two significant clusters. One such area of critical attention is an intensive focus on language textures, the other is the extensive study of cultural contexts of the drama, including gender arrangements and military practices as well as political affairs, with the two often seeming mutually exclusive in their approaches, so that the original unity of the drama becomes a blind spot.

Fascinated by this mutual exclusion in critical readings, Campe situates *Penthesilea* scholarship at the intersection of the debate on the relationship of literature and culture studies that permeates the 1980s and 1990s and its differing approaches to European *Germanistik* and *Kulturwissenschaft* and US German Studies or Cultural Studies contexts. Campe argues for approaches that respect the unity and continuity of the primary text by envisioning the borders between intensive and extensive approaches as pliable and permeable for a productive interplay of focusing or foregrounding texts and contexts. As an organizing principle for the collection, Campe, with a nod to Gottlob Frege's concept of sense and reference, identifies three dimensions of literary reference as springboards for hermeneutic methods of re-visioning interpretations where intensive/extensive are not mutually exclusive but could form a continuum. Clustered under three categories of reference, *Referenz der Sprache* (reference of language), *Referenz auf der Schaubühne* (reference on the stage), and *Kulturelle Referenz* (cultural reference), the contributors engage with existent scholarship, new approaches, and with each other.

In the section *Referenz der Sprache*, Carol Jacobs, Marianne Schuller, Zachary Sng, and Gerhard Neumann offer readings with a focus on the fascinating ending of Kleist's drama, where Penthesilea's words forge a deathly weapon and she then famously kills herself with that dagger created in language. Detailed studies of the drama's rhetoric, particularly its use of metaphors and allegories, offer both rich contexts of rhetorical traditions and close readings that take into account the history of the drama's reception, and new perspectives in the study of rhetoric that attest to the often acclaimed *Aktualität* of Kleist's texts.

The section *Referenz der Schaubühne* offers contributions by Bettine Menke, Christian Moser, Tim Mehigan, Rüdiger Campe, and Gérard Raulet. Critical attention to this particular aspect of the play developed more recently and reflects the power of the profound irritation Kleist's play spread among his contemporaries and ours. Large sections of the drama replace dramatic action with teichoscopy or messengers' reports, calling attention to the centrality of the theater-specific difference between that which is visibly presented on stage and the invisible off stage that is created in literary language.

The contributions to the section on *Kulturelle Referenz* by Helmut Schneider, Bianca Theisen, Katrin Pahl, and Bernhard Greiner focus on those scenes of the drama where the characters are caught up in their attempts to distinguish friends from enemies in war, which begin the conflation of their desires for loving and killing the other. Interpretations address the constructions of cultural differences from the perspectives of the Greeks and the Amazons, the tensions between constructs of civilization and barbarianism, between constructions of mental health and madness, and in that context, of course, also gender arrangements and their related trajectories of desire.

Assembling this range of readings into a carefully edited volume, *Penthesileas Versprechen* keeps its promise of offering new findings and connections and of developing perspectives on literary reference. Furthermore, particularly refreshing is the kind of cross-referencing the scholars practice in their contributions. Katrin Pahl's reading of gender arrangements and desires as queer and homosexual, for example, references Bettine Menke's and Christian Moser's work in the larger context of feminist theories by Judith Butler, Hélène Cixous, and Luce Irigaray. Bringing together scholars working in the USA, Germany, France, the Netherlands, and New Zealand, the collection's readings also cross-reference developments in Kleist scholarship across disciplinary cultures. That those voices also span several generations of Kleist scholarship, from emeritus and honorary professor Gerhard Neumann to assistant professors like Pahl or Sng, reflects the continued fascination with Kleist and reminds readers of this exhaustive study how the dynamic force of exemplary texts like *Penthesilea* continues to fuel the development of scholarship.

Appreciating the development of three perspectives on literary reference with a focus on just one exemplary text does not result in *Penthesilea* fatigue over the course of 374 pages. The volume holds a wealth of inspiration for Kleist scholars and scholars with an interest in contextualized readings about radical language experiments, about challenges of cultural arrangements in Kleist's time and ours, and about the discourse on scholarly practices in literary and cultural studies.

Romanticism and Improvisation, 1750–1850.

By Angela Esterhammer. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 288 pages. \$93.00.

Angela Esterhammer's rich and informative book examines the fascination with public improvisational performance between 1750 and 1850, tracking a wide range of European sites of performance and the extensive critical and literary reflection that they occasion. This expansive work makes an essential contribution to re-envisioning Romantic literature as a literature of the public sphere as well as to cultural and discursive histories of notions of improvisation, creativity, and originality. It should be a valuable resource to scholars of European Romanticism as well as to modern cultural historians interested more generally in intersections of performance, sociability, aesthetics, and media.

As Esterhammer details, improvisational performances became *en vogue* in the late eighteenth century. Beginning largely in Italy, travelers increasingly sought out literary performers as the grand tour became a touristic rite of passage for cultural elites. Along with inspiring actual as well as fictional counterparts in other countries, these Italian *improvvisatori* and *improvvisatrici* and their “[performances of] natural spontaneity” (128) occasioned and organized notions of creative individuality, gender difference, and differences between national cultures in the eyes of northern European travel writers, critics, and poets. Exhibiting an impressive comparatist range, Esterhammer traces how the fascination with improvisation spreads through France, England, Denmark, Germany, Russia, and Holland. In this context she offers compelling re-readings of the literature and criticism of canonical figures such as Mary Shelley, Goethe, E.T.A. Hoffmann, Byron, Pushkin, Madame de Staël, Tieck, and others, along with recalling to scholarly memory lesser-known performers and forgotten celebrities such as Anna Louisa Karsch, Corilla Olympica, and Maximilian Langenschwarz.

In what is perhaps the book's key intervention, Esterhammer insists that interaction between audiences and performers organizes sites of improvisation. On the one hand, this interaction plays itself out in actual performances, as audience members suggest topics—the fall of Rome, the changing of the seasons, etc.—upon which the *improvvisatori* are to riff (to use an anachronistic term) and performers rely on enthusiastic audience reaction. Esterhammer also argues that the reception of these performances in criticism and literature is almost more important than the actual events. The book thus spends much of its time with responses to improvisation that resonate in print, convincingly arguing that attention to various modes of reciprocal interaction between performer and audience helps condition notions of the Romantic age as an epoch of solitary poet-geniuses. Moving with a light touch between reviews, travel writing, fictional accounts of *improvvisatori*, printed versions of performances, scholarly articles about oral literature, and more, Esterhammer describes a symbiotic “affiliation” and “reciprocal partnership” (222) between oral cultures of performance and emergent print media. In a programmatic gesture common to recent studies of what she calls the “ever more convivial space of Romanticism” (152), Esterhammer describes the scene of Romantic literary production as decidedly public, a social/sociable scene that straddles different media, national borders, and fictional, scholarly, critical, and popular genres. This is a welcome point of departure that Esterhammer shares with

other recent scholarship on the period from different perspectives such as media and book history, history of science, and gender and performance studies.

The chapters on German authors and performers show how scenes of improvisation inflect many of the basic aesthetic and social concerns of the period. For example, Esterhammer situates scholarly debates about Homer as an oral poet/performer around 1800 as part of a broader cultural imaginary obsessed with *improvvisorì*, showing how the argument for the essential orality of the Homeric *œuvre* relies on a somewhat anachronistic comparison to contemporary Italian performers. Esterhammer also examines *Bildungsromane* by Tieck (*Der junge Tischlermeister*), Goethe (*Wilhelm Meister*), Hans Christian Andersen, and others, asking to what extent improvisation is figured as an essential part of individual self-formation. It is in this context that the book engages most sustainably with recent theories of improvisation, suggesting that notions of *Bildung* might be fruitfully re-inflected through recourse to recent theories that place improvisation at the heart of social practice. Drawing on Pierre Bourdieu and Michel de Certeau, Esterhammer argues that a productive affinity exists between nineteenth-century fiction and twentieth-century social theory that locates acts of improvisation at the heart of identity formation. In this way, Esterhammer shows how the improviser figure can model both negative and positive self-formation, destabilizing norms of bourgeois society while at the same time anticipating and performing the essential need for improvisation in capitalist society.

On the whole, the book has a more historical, less theoretical bent; this is a mild departure from Esterhammer's previous work, *The Romantic Performative: Language and Action in British and German Romantism* (Stanford, 2000), which details connections between Romantic and twentieth-century philosophies of language, speech act theory, and theories of performativity. This book's cultural historical approach certainly does justice to remarkably diverse Romantic cultures of improvisation, but Esterhammer only scratches the surface of recent theories of improvisation that have emerged from philosophy, sociology, psychology, neuro-science, musicology and more. In this context, debates about the historical and theoretical implications of Romantic performance are sure to remain avid in coming years, and *Romanticism and Improvisation* will be an important point of reference.

A different book on the topic of Romantic improvisation might also have thematized configurations of improvisation in other social and institutional contexts. More in-depth discussions of scenes of scholarly instruction, musical performance, or scientific experimentation might have extended Esterhammer's excellent insights into different regions of Romantic knowledge and cultural production, expanding on her stated goal of describing the "role of improvisation in the construction of Romantic ideology" (13). This criticism should be little more than a footnote, however, for it asks the book to be something it is not (in particular something substantially larger in size!). *Romanticism and Improvisation* is on all counts an original and valuable study of improvisation as a trans-European phenomenon, a phenomenon that occasioned new conceptions of public life, sociability, mediality, and aesthetic experience.

German Romanticism and Science: The Procreative Poetics of Goethe, Novalis, and Ritter.

By Jocelyn Holland. New York: Routledge, 2009. 221 pages. \$95.00.

For a book purportedly about “procreation,” there is not a lot of sex in Jocelyn Holland’s analysis of Goethe, Novalis, and Ritter. The introduction leaps provocatively enough into the 18th- and early 19th-century debate between epigenesis [the gradual development of an embryo in the womb “through a chemical reaction of completely ‘unformed’ substances” (8)] and preformation (the notion that all progeny are pre-formed as mini-men in the sperm), but Holland rather quickly suggests exploring what she terms the “middle ground” between both these scientific ideas and between science and literature more broadly. She thus leads the scientific topic of “procreation” into standard arenas of romantic discourse such as creativity, language, and “production.” The science–literature exploration appears to be a one-way road, in other words. Goethe’s botany, for example, “embeds the scientific activities of observation and experimentation within a procreative context” (14). This suggestive-sounding “context” actually serves as a dainty metaphor for “a sexual courtship” (21). Obviously, courtship and seduction can lead to “procreation,” but this is exactly my critique of the book: it, too, seduces the reader into expecting a mating of science and literature, but it remains instead at the level of seductive promise—or metaphor. That is, *German Romanticism and Science* presents Goethe, Novalis, and Ritter as authors/scientists who document the scientist’s metamorphosis into self-reflection, his role as both using and being a “Werkzeug” (tool) between the subject and object, and his production of “Wortspiele” (word games). Holland’s scientists are a verbal lot, and they tend towards poetic complexity rather than a messy mating of disciplines with back-and-forth exchanges. As Holland writes about Goethe’s poem “Die Metamorphose der Pflanzen”: “the moment of procreation itself remains uncommented, undescribed, and uncommunicated” (45). One might hope that romantic squeamishness about actual procreation would not hold sufficient sway for a 21st-century book, especially one claiming attention to science, to leave that very physical, bodily, and messy moment—whether of conception or birth—similarly “uncommunicated.”

There are two main points to this review: first, I must note that Holland’s book is without doubt an invaluable contribution to the study of Novalis and Ritter in terms of their speculative writings that begin with scientific questions and then leap into metaphysical assertions. This book is, indeed, a masterful reading of their encyclopedic and autobiographical writings—writings that transform their desires into romantic longing in the highest spiritual form, albeit in scientifically relevant terms. In terms of Goethe, Holland uses his concept of metamorphosis not so much to shed new light on his work as science but rather to “ground” the rest of her analysis on what she terms “the contingency of human understanding” (45). *German Romanticism and Science*, in this context, fits very neatly into existing scholarship on the romantics and their broader cultural explorations around 1800, and it expands the horizons of the field, particularly regarding Novalis’s play with subjectivity and Ritter as autobiographical author transforming galvanic ideas into literary enigma. The *questions* posed are of a truly interdisciplinary nature.

The second point of this review, though, is to raise a concern about how interdisciplinary the *analyses* and *conclusions* of this book actually are. Holland posits a

quest for interdisciplinary methodology in the introduction, noting the challenge of attempting “a productive coupling of literature and science” (14), and asserting that “the middle ground is the most fertile” (14). What the middle ground between literature and science may look like remains a quandary. In *German Romanticism and Science*, the “middle ground” begins solidly with both fields but quickly leans towards the traditional literary emphasis on the linguistic prowess of homo sapiens as a “procreative power.” With that, we are back to the romantics as potent poets. For example, Holland most meticulously describes how Novalis’s ultimate “instrument” (the artist), uses language and so himself becomes a “supersensory poesy, or, eventually, a hieroglyphic ‘total instrument’” (93). The “instrument” and the agent, in other words, are conflated, so that man and tool become one: in the “reciprocal relationship between agent, instrument, and product,” the agent (artist) is de-centered, which “allows the instrument to take its place” (91). Man is both agent and tool, and is also both that which yields language and that which language yields. Furthermore, the “tool” is a vast “organ” that “bring[s] forth” a world, if the artist/man/agent/tool gains “the corresponding armature of his sensory organs” (91). The inevitably sexual implications of this (phallic?) organ or “instrument” are central to Holland’s discussion and yet barely noted; she instead utilizes Novalis’s own parallel with a master ship builder who must himself become the instrument: “The transformation is of immense, even monstrous proportions: from a simple man with an idea he must become an immense—*ungeheure* [sic]—machine, because this is what his idea urgently demands: an immense man-machine with immense organs and equally immense masses of material at his disposal” (92). Holland admits that Novalis’s “artificial language instrument”—immense or otherwise—is described in terms of erogenous body parts and as a “brush” or “Pinsel,” which “was commonly used in Hardenberg’s day to refer to the penis” (94). Yet she, like Novalis, concentrates on how the instrument is not a “means” but rather “its own purpose”—which I am quite certain is not a reference to Steve Martin in *The Jerk* even if it sounds that way—serving as “both a poetic product and a tool with its own creative potential” (94, 95). This is to say that Holland notes the inherently sexual aspects of Novalis’s “instrument,” but she dedicates the rest of her (otherwise quite noteworthy) discussion to hieroglyphs, fairy tales, and fables—again, all extraordinarily relevant genres in Novalis’s *Heinrich von Ofterdingen* and *The Apprentices of Sais*. My critique is hence that this very fine book follows Novalis and Ritter away from the gritty, bodily aspects of actual procreation into the airy ether of romantic play with poetic form, but with much less irony.

Holland concludes with the statement: “There is no final word on procreation” (163); and, indeed, there is likely no final *word* when it comes to procreation, nor is there likely a *final enactment* either; in fact there is still more of the act, the merging, or the mating, that needs to happen, particularly in terms of science and literature. Nevertheless, Holland’s book is an excellent contribution to the study of romanticism generally, and, specifically, of Novalis and Ritter as speculative writers who metamorphose their scientific practices into “hieroglyphic” sign-systems.

Music in German Immigrant Theater: New York City, 1840–1940.

By John Koegel. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2009. 620 pages + 90 b/w illustrations + 1 CD. \$80.00.

A “forgotten stepchild,” John Koegel calls the German-speaking theater in America, long overlooked by historians (9). His hefty documentation focuses on New York as a case study—its locales, performers, and writers as a mirror of the development and demise of the immigrant stage. Koegel’s book is really three studies merged into one, admittedly not seamlessly. The first third offers a chronology of the German-American theater scene in New York, overviewing troupes, repertoires, and performance venues of opera, operetta, and spoken theater in the German language. Adolf Neuendorff’s Germania Theater (1872–1883) stands out as a prominent and relatively long-lived undertaking among the various German-language operetta theaters, ethnic music halls, and beer gardens of the late 19th century. This tale of the rise of German-American theater is framed by a closing story of decline in the final chapter: the scene faltered in the First World War, faded in the 20s and 30s, and perished by 1940. Despite attempts to cross borders into modern media, the German-language immigrant theater did not successfully grow into the musical film as the Yiddish theater did (most famously in *Yidl mitn Fidl*).

The second section of the book focuses on German-language performers and their characterizations. Koegel collects biographies of forgotten actors such as singer Max Lube (1842–1903), comedian Emil Berla (1852–1852), operetta star Georgine Januschowsky (1850–1914), and the singing actress and theatrical director Mathilde Cottrelly (1851–1933) and showcases their diversity and enduring popularity, while also noting how fragmentary our knowledge of these figures is. A short overview of the “Dutch” act in the popular theater and variety hall (as well as humorous poetry) suggests the language play and comic portrayals of ethnic groups that made these now-forgotten performers so beloved in their day, though it seems that these routines are more often hackneyed and condescending caricatures of cultural outsiders—“blundering *arrivistes* trying to be a part of polite society” (189)—than insightful, sympathetic engagement with the difficult experiences of cultural negotiation on the part of German-speaking immigrants.

The real meat of the story is the third section, which recounts the rise and fall of the immigrant stage through the person of Adolf Philipp (1864–1934), the most successful German-American theatrical impresario in multiple roles as composer, author, director, and producer. His pioneering and most enduring musical farce was *Der Corner Grocer aus der Avenue A* (1893), a musical *Volksstück* patterned on German and Austrian models but integrating contemporary themes and an amusing mish-mash of languages to reflect the cultural struggles of immigrants in the new world. Though a contemporary critic belittled it as “a puppet comedy with some local slang expressions plastered on it” (218), it served as a model for many subsequent productions. Philipp himself “claimed only to be interested in cash, not glory,” but Koegel argues that he was a master craftsman whose work effectively reflected the “spirit of the times” (360). These comedies are characterized by a nostalgic, even conservative undertone reveling in *Heimat* and *Volksmusik* sentiment, and despite its apparent topicality, this cross-cultural theater appears to offer relatively little critical engagement with deeper problems of urban modernity and cultural change. Even when playing

with gender and ethnic character types—Philipp was Jewish, and he also caricatures New York Jews—the portrayals are superficial and stereotyped, humorous rather than analytical. Perhaps the most amusing aspect of Philipp's story is his return to Germany from 1903 to 1907, when he opened a German-American theater in Berlin, offering adaptations of his New York shows and new fantasies of transatlantic cultural encounters, including *Übern großen Teich* and *Im wilden Westen* (which featured a cowboy orchestra). He also turned to Broadway with English-language works, adaptations of his German-American pieces as well as a successful original musical *Adele* (1913). A bitter controversy arose over his play *Zabern* in 1914, which the *New Yorker Staats-Zeitung* accused of promoting anti-German sentiments, and America's entry into the war necessitated difficult negotiations between ethnic identity and patriotic imperatives. In 1919, Philipp founded a short-lived film company, and he continued to write plays and musicals during the twenties and early thirties, though by the end of his career he had more or less slipped into obscurity.

The volume is enriched by almost a hundred photos of performers, sheet music editions, and theaters, though few stage photographs survive. Koegel provides especially useful documentation with dialogue excerpts and numerous lyrics in German and English translation, as well as extensive quotations from contemporary reviews and musical excerpts. The lengthy appendices include lists of German-language stages, repertoire, tours, and recordings. Such performance material does not come to life easily on the page, and so the book is supplemented with an audio CD. Unfortunately, these renditions by classical performers do not make a strong argument for the material's quality and appeal; perhaps the book would have been better served with a selection of the many historical recordings from the turn of the century listed in the discography in the appendix, but presumably due to their scarcity as well as America's inflexible copyright laws, it was impossible to use such documents here. Sadly, when one listens to the modern CD, one wonders if rediscovering this material offers more than museum interest, and the lengthy book with its chronologies, plot summaries, and appendices often feels like more of a catalogue than a revelation of unearthed treasure. Future literary, theatrical, and musical historians will be called on to discern the real quality of the plays and music discussed here, and to evaluate the strategies of mediation between Europe and America, between high art and popular entertainment taking place. How effectively does Philipp, for instance, blend the traditions of European song and American music in his compositions? Was the American adaptation of the 19th-century *Volksstück* tradition truly successful at capturing the immigrant experience in the New World? This ambitious and rich book, in any event, lays essential groundwork for an ongoing exploration.

University of Wisconsin–Oshkosh

—Alan Lareau

Fontane's Landscapes.

By James N. Bade. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009. 172 pages + illustrations. €28,00.

Bade uses Fontane's landscapes to guide his readers, primarily English-speaking students of German literature, through three novels, *Schach von Wuthenow* (1883), *Irrun-*

gen, *Wirrungen* (1888), and *Effi Briest* (1895), which perhaps best illustrate how the landscape descriptions form an essential part of Fontane's narrative artistry. Fontane based his fictional settings on real places, which Bade meticulously identifies and amply illustrates with 56 photographs of the historical locations; but Fontane often modified the description of places or invented fictional settings to suit his narrative purpose. Fontane's landscapes reflect a character's inner thoughts or ulterior motives, or they prefigure future events; the scenery often occurs at a critical point in the novel, where the reflective or prefigurative function of the landscape is reinforced by weather conditions.

In *Schach*, Fontane moved the plot from 1815 back to 1807 in order to make Schach's fate symbolic of Prussia's downfall following the Battle of Jena in 1806. Most landscapes reflect the mood of impending doom, with descriptions of places illuminated by the setting sun or threatened by an imminent storm. The landscape associated with the Carayons' excursion with Schach to Tempelhof, for example, introduces symbols, themes, motifs, and images of death, decay, and decline which recur repeatedly in subsequent chapters. Swans swimming off into the shadows on the Spree and the last shimmer of the sinking sun point to the parallel fates of Schach and Prince Louis Ferdinand and the Regiment Gensdarmes. The night and early morning landscapes of Schloß Wuthenow and Ruppiner See are also imbued with images of death. The landscapes of Paretz and Charlottenburg, where Schach is summoned to talk separately with King Friedrich Wilhelm III and Queen Luise, are bathed in the mid-day summer sun. The royal couple were greatly admired for their respectable marriage; the queen played a role in the rehabilitation of Prussia following defeat. Schach commits suicide rather than make a choice, which fellow officer Bülow associates with the fall of Prussia, but Victoire's child by Schach survives near-fatal illness, symbolizing Prussia's rebirth.

In *Irrungen*, *Wirrungen*, the confluence of Kurfürstendamm and Kurfürstenstraße represents the intersecting lives of Botho and Lene and their different social spheres. The novel begins in early summer, and there appears to be no end to the bright sunlight, just as Botho hopes that his relationship with Lene will never end. However, the contrasting image of the sun setting behind the Wilmersdorf church is a reminder that nothing is permanent. The return from their walk anticipates later walks to Wilmersdorf and other excursions to landscapes (Hankels Ablage, Jungfernheide, Rixdorf) reflecting the psychology of the situation and foreshadowing future events. The setting sun in Hankels Ablage makes it clear that their relationship will not last. When Botho is called upon to marry Käthe and rides to Jungfernheide, he observes the Hinckeldey monument, which symbolizes for him duty and obligation. The landscape changes significantly with Botho and Käthe's honeymoon to Dresden and new residence in Landgrafenstraße, while the landscapes associated with Botho and Lene are recast in remembrance, as reflected most vividly in Botho's trip to Frau Nimptsch's grave at Rixdorf. When Botho returns to Landgrafenstraße, he sees in the distance Schloss Charlottenburg glistening in the sun, and his subsequent visit with Käthe to Charlottenburg reflects their strengthened commitment to each other.

Like the real landscape of the Dörrs' garden in *Irrungen*, *Wirrungen*, the invented landscape of Hohen-Cremmen in *Effi Briest* is replete with symbolic, thematic, and prefigurative details. The sun is shining, but the Briests' house casts a large shadow

over the back garden, which introduces an ominous sign; indeed, at the end of the novel the sundial is replaced by Effi's grave. In Berlin, Effi and Innstetten see two landscape paintings in the Nationalgalerie: Böcklin's "Insel ["Die Gefilde"] der Seligen" and the St. Privat Panorama of a decisive battle in the Franco-Prussian War, which prefigure Effi's affair with Crampas and Innstetten's duel with Crampas, with "victory" achieved only at a great cost to all concerned. The liberal, broad-minded landscape of Berlin is soon replaced by the judgmental, unforgiving landscape of the fictitious Baltic coast town Kessin, where details are subtly associated with the story of the Chinese, whose banishment and mysterious death after his illicit affair mirror Effi's situation and prefigure Crampas' death. Back in Berlin, the sun shines on the Tiergarten, which Effi and Innstetten can view from their balcony in the Keithstraße. Indeed, both are happier here, but on their second honeymoon to Rügen she learns in Sassnitz that the next village on the harbor is called Crampas, and the huge sacrificial stones they visit near the Herthasee prefigure Effi's own fate. After her divorce, Effi resides in the Königgrätzer Straße, named after the decisive victory of Prussia over Austria in 1866, which also caused horrendous casualties and prefigures Effi's loss of her daughter Annie, who was born on the anniversary of the battle. When Effi returns home to die, Hohen-Cremmen is not the paradise it appeared to be at the beginning of the novel, for it is contrasted with Berlin, where Effi had the happiest years of her marriage.

The central Berlin landscapes in *Schach* and *Irrungen, Wirrungen* stand for a world of social obligation, while in *Effi Briest* they represent for Effi a liberation from the oppressiveness of Kessin. In *Irrungen, Wirrungen*, there are landscapes of freedom (the Dörrs' garden, Hankels Ablage) and obligation (central Berlin, Jungfernheide). In *Effi Briest*, the landscapes of oppression (Kessin) and freedom (Berlin) reflect two opposing groups of characters exhibiting inflexibility and intolerance or tolerance and humanity. In *Schach*, the landscapes of Berlin and Potsdam, described at sundown, are contrasted with the landscapes of Paretz and Charlottenburg, bathed in the full summer sun, locations linked in the novel with Queen Luise, who appears to represent the enlightened Prussia Fontane would like to have seen. Extending Bade's excellent use of Fontane's landscapes to guide the reader through these three novels to other works would no doubt reveal further insights into the narrative artistry of Fontane's fiction.

Southern Illinois University, Carbondale

—Frederick Betz

Handbuch Fin de Siècle.

Herausgegeben von Sabine Haupt and Stefan Bodo Würffel. Stuttgart: Kröner, 2008.
xxii + 950 Seiten + 34 s/w Abbildungen. €49,00.

"Fin de Siècle" is a broad, indeed vague term. Even once one clears up which century is ending (here it is the nineteenth) and where (Europe, primarily central Europe), an enormous range of literary and artistic movements come into consideration: Symbolism, Decadence, Naturalism, Impressionism, Post-Impressionism, the Secession, Cubism, Expressionism, and so on. To produce a coherent overview of such incompatible cultural phenomena is difficult enough. But "fin de siècle" is a temporal as well as a cultural term, and thus encompasses historical and social developments as well: in internal politics the decline of liberalism and the rise of mass politics; in foreign af-

fairs confident and contradictory imperial ambitions; in private life the adoption of and adaptation to technological developments such as the car or the telephone; challenges to traditional gender and class relations; enormous advances in natural sciences and medicine; and the flowering of new fields of knowledge such as sociology or psychoanalysis. These disparate phenomena were then picked up by treacherous currents of optimism about social progress and pessimism about cultural decline, ultimately disemboguing into one of the greatest calamities of modern European history. To do justice to such a complicated era—indeed, even to put forward a convincing case that it makes sense to regard these years as a coherent entity—is an enormous task that the present volume confronts head on. The result is an ambitious, almost thousand-page brick of a book.

Just listing the table of contents of this volume would require more space than this review can afford. An economical approach to the material is to consider the sorts of blemishes that often mar handbooks of this sort. One such common blemish is that an ostensibly international topic is in fact reflected through a particular national or cultural prism. The present handbook, to be sure, focuses primarily on German-language culture. Indeed, Stefan Bodo Würffel's introduction (an impressive work of synthesis) defines "fin de siècle" as extending from the dismissal of Bismarck to the outbreak of the World War, thus co-extensive with the Wilhelminian era and its characteristic "theatralische Repräsentation der Macht" (16). But the editors and contributors have gone to great lengths to delineate broader European contexts. An early chapter provides a "Länderpanorama" of various fins de siècle from Scandinavia to the Balkans, and from Portugal and Ireland to Russia and the Baltics. A later chapter examines metropolitan centers, including not only German and Austrian cities but also Paris, London, and Petersburg. These surveys are concise but well informed. Another entire chapter is devoted to Symbolism in France and Belgium, acknowledging the enormous influence this movement exerted over European literature of the period. Chapters on literary genres (separate chapters address lyric, the novel, short prose, drama, and "functional" genres such as the feuilleton or essay) or on art, music, and dance, focus on production in German-speaking countries but make often detailed reference to developments elsewhere. The result is an admirable balance between depth and breadth, a truly thick description of German fin de siècle culture.

Another common failing is for such handbooks to devolve into lists of names, titles of books, and superficial descriptions. Here, too, the contributors have done an admirable job balancing the occasionally conflicting requirements of overview and interpretive analysis. Reto Sorg's essay on short prose forms, for example, presents a detailed topology of forms (*Kurzprosa*, *Novelle*, *Kunstmärchen* and *fantastische Erzählung*, *Prosagedicht*), each illustrated by exemplary texts that are then situated within a larger theoretical consideration of theories of the symbol, mimesis, and commercialization. Surely every reader will identify certain authors deserving greater attention, but the chosen compromise allows interconnections to emerge with some of the other, more theoretically conceived chapters, such as Sabine Haupt's overview of "Themen und Motive," Dominique Combe's analysis of Symbolist aesthetics, or Ulrich Linse's discussion of libertarian and theosophical trends. Similarly, in the chapter on painting and sculpture one might challenge some of Oskar Bätschmann's selections for representative works (Picasso, for example, is only discussed in his pre-Cubist

phase), but nonetheless his framing discussion of the concept of the “Meisterwerk” assembles these examples into a thought-provoking mosaic (while also recalling themes in several of the literature chapters). The synthetic power of such theoretical frameworks is nowhere clearer than in Gabriele Brandstetter’s brilliant chapter on dance, which identifies an astonishing range of modernist topoi in a medium often regarded as derivative. One of the few places where the balance between analysis and overview becomes skewed is in Theo Hirsbrunner’s chapter on music: the useful opening contrast between Claude Debussy and Arnold Schönberg develops into an obsession with these two composers, whose works are dissected at excessive length. (A chapter that has no space for more than passing reference to Stravinsky and never even mentions names such as Dvořák, Janáček, or Sibelius can ill afford to analyze pedal technique in Schönberg’s *Drei Klavierstücke*, op. 11.)

The overall emphasis on analysis in the volume does result in some unfortunate lacunae: a striking example is the absence of any serious discussion of the work of Georg Simmel, which is hardly rectified by brief references or by his inclusion in the useful “Bio-Bibliographien” section that closes the volume. The payoff, however, is that this handbook is more than just a reference work: presenting both familiar and untraditional material in the context of some original and provocative arguments, the volume stands reading from cover to cover.

University College London

—Peter Zusi

The Technological Unconscious in German Modernist Literature: Nature in Rilke, Benn, Brecht, and Döblin.

By Larson Powell. Rochester, NY: Camden House, 2008. 256 pages. \$65.00.

Larson Powell geht es in seinem Buch darum, das Verhältnis zur Natur in Texten der Literarischen Moderne zu analysieren—jener Zeit also, die zunächst viel eher mit Simultaneität der Sinneseindrücke und Beschleunigung des Lebens anlässlich der Modernisierung und Technisierung und zunehmenden Verstädterung assoziiert wird als mit Natur oder gar Naturbegeisterung. Ästhetisch zeigen sich Literatur wie Kunst bereits von dem neuen Massenmedium Film affiziert und die Aura des Originalkunstwerks steht zur Disposition. Das Thema Natur fällt einem in diesen Zusammenhängen mithin erst ganz zuletzt ein, und dann eher in Zusammenhang mit den Lebensreformern, der Wandervogelbewegung oder auch der Anthroposophie eines Rudolf Steiner. Das alles aber sind Stichworte, die Powell wenig interessieren.

Die zweite Linie, die mit dem Thema ‘Natur zur Zeit des Expressionismus’ sofort verknüpfbar scheint, ist die innere Natur des Menschen, die eng mit der Konjunktur der Psychoanalyse verbunden ist und für die, literaturhistorisch besehen, seit Beginn des 20. Jahrhunderts auch die “Literatur der Existenz” (Thomas Anz, 1977) einsteht, in der sich Angst, Zweifel, Skepsis mit Fortschritts-, Wissenschafts- und Rationalitätskritik paaren. Diese Ebene scheint Powell schon eher zu interessieren.

Doch recht eigentlich geht es ihm darum, mit seinem Buch zu zeigen, dass eine literaturwissenschaftliche Neubetrachtung von Natur nicht unbedingt mit einem biologistisch-essentialistischen Impetus einhergehen muss. Die moderne Literaturgeschichte deutschsprachiger Texte über Natur, die er hauptsächlich anhand von vier

literarischen Beispielen zu umreißen versucht, soll im Gegenteil eine Neubewertung der Natur formulieren, in der die Natur als Gegenstand philosophischer und theoretisch-kritischer Reflexion eine neue Relevanz erhält. Ein kritischer Gestus ist dabei explizit mit angelegt oder ist sogar, wie Powell selbst es in seiner Einleitung formuliert, das eigentliche Thema seines Buches. Die Selbstdestruktivität der zivilisierten Moderne sei nur aus ihrer Technokratisierung und der Blindheit gegenüber ihrer eigenen Modernität zu begreifen, so der Verfasser. Was Natur ist, muss vor diesem Hintergrund neu verhandelt und erklärt werden.

Powell versucht solche Erklärungen über die Interpretation eines literarischen Textkorpus zu finden, der Texte von Rilke, Benn, Brecht und Döblin umfasst—Texte von kanonisierten männlichen Autoren also, deren Hauptschaffenszeit vorrangig in die Zeit des Expressionismus fiel und von denen zumindest Rilke und Döblin auch heute noch mit dem Etikett “expressionistisch” versehen werden. Bei der Auswahl achtete Powell explizit darauf, gerade jene Texte in Augenschein zu nehmen, die nicht jeweils als berühmtestes Hauptwerk des jeweiligen Autors gelten: Nicht *Berlin Alexanderplatz* (1929) also steht beispielsweise im Zentrum des Kapitels über Döblin, der sich stark mit der Naturphilosophie der Romantiker (v.a. F.W. Schellings und Franz Baaders) beschäftigte, sondern zwei seiner früheren Romane über Natur: *Die drei Sprünge des Wang-lun* (1913) und *Berge Meere und Giganten* (1924). In diesen Texten des auch an der Psychoanalyse interessierten Arztes und Schriftstellers sind die Beschreibungen von Natur sehr eng mit psychoanalytischen Terminen konnotiert, sei es das Gendering von Natur als weiblich oder auch die sich aus Freud'schen Beschreibungen speisende Konstruktion der Vater- und der Mutterinstanz.

Mit *Die drei Sprünge des Wang-lun* freilich hat sich Powell auch einen Text ausgesucht, der stets zitiert wird, wenn es um das neue nervöse Weltverhältnis des modernen Autors geht, der nicht mehr ungestört schreiben kann, weil der Straßenlärm von draußen durch das offene Fenster eindringt, um dann in ihn, in seine Psyche, einzudringen und sein Verhältnis zum Text, das Schreiben an sich, maßgeblich zu verändern. Döblin entwickelte bekanntlich genau aus der Beobachtung dieses neuen Weltverhältnisses des modernen Autors schließlich auch seine Ästhetik der Parataxe bzw. seine gesamte Theorie des modernen Romans. Dieses Leiden des modernen Bürgers an der Technokratisierung, Zivilisierung und Affektmodellierung, also an der Unterdrückung der inneren Natur, kann in einer Vergewaltigung der äußeren Natur kulminieren—so eine naheliegende Lesart von Döblins berühmtem, von Powell nicht erwähnten, kleinen Text “Die Ermordung einer Butterblume” (1910). Solche Rationalitäts- und Zivilisationskritik ignoriert Powell zwar nicht, doch entspricht sie nicht gerade seinem leitenden Interesse. Was er eigentlich vorführt, ist vielmehr eine Diskussion von Interpretationstheorien, wie etwa das Aufzeigen von Nähe und Distanz zwischen Postkolonialismus und Psychoanalyse—eine Auseinandersetzung, die das Döblin-Kapitel beherrscht, und zwar in passender Weise: Nicht nur war Döblin einer der besten Kenner der Psychoanalyse seiner Zeit, sondern er war auch einer der wenigen deutschsprachigen Schriftsteller Anfang des 20. Jahrhunderts, der sich nachhaltig mit anderen Kulturen beschäftigte, so mit der chinesischen in *Die drei Sprünge des Wang-lun*, mit der afrikanischen in *Berge Meere und Giganten* (1924) und der indischen in *Manas* (1927).

Bewusst und geschickt zieht Powell bei alldem den umfassenden Begriff “Mo-

derne" vor, ohne sich dabei für das Etikett "literarische" oder die Benennung "kulturelle" Moderne zu entscheiden, zumal er seine Moderne bis 1945 ausdehnt. Mit dieser Erweiterung greift er eine Tendenz auf, wie sie derzeit auch im Museumsbetrieb zu beobachten ist und der wohl der folgende Gedankengang zugrunde liegt: Die literarische und künstlerische bzw. die kulturelle Moderne hört nicht in dem Moment auf, in dem ihr die Nationalsozialisten den Kampf ansagten. Powell spricht ohnehin zu meist von modernistischen ("modernist") Texten. Die Heterogenität, der Stilpluralismus und die zahlreichen -ismen, die die literarische Moderne unter ihrem Dach vereint, sind dabei selbstverständlich mitgemeint, vielleicht sind sie auch Programm des ganzen Ansatzes dieser Studie. Denn auf diese Weise lässt sich auch der Methodenpluralismus rechtfertigen, dessen der Verfasser sich in seinen diversen Interpretationen bedient. Es ist nichts dagegen einzuwenden, in ein- und derselben Studie über grundverschiedene Texte eines in sich widersprüchlichen, höchst komplexen und sogar den Zivilisationsbruch des Holocaust mit umfassenden kulturellen Zeitraums verschiedene Methoden der Interpretation einzusetzen, sie dabei sogar gegeneinander auszuspielen und auf diese Weise selbst kritisch zu vergleichen. Zwar mag es verwundern, mit welchen Methoden Powell die diversen Texte der so unterschiedlichen Schriftsteller Benn, Döblin, Brecht und Rilke jeweils interpretiert—der systemtheoretische Ansatz Luhmanns steht hier neben den medientheoretischen Höhenflügen Kittlers und wird gegen postkoloniale und psychoanalytische Interpretationsversuche gehalten—, ein besonders zentrales Interesse an der äußeren Natur oder am Verhältnis des Menschen zu ihr kann man diesen Theorien jedoch nicht gerade nachsagen.

Da läge eine andere und viel aktuellere Schule doch viel näher: Immerhin seit Mitte oder Ende der 1980er Jahre existiert mit dem Ecocriticism eine Interpretationsgemeinschaft, die sich genau das Thema ins Zentrum ihrer Theorie (oder besser: heterogenen Theorievielfalt) stellt, das sich Powell ausgewählt hat: der Mensch und seine Umgebung bzw. der Mensch und die Natur. Natürlich ist auch der Ecocriticism wiederum ein Dach, unter dem sich zahlreiche recht heterogene Ansätze zusammenfinden, manche mit durchaus dubiosem Charakter, die sich von Heidegger und Klages haben anregen lassen und dabei in Richtung Blut und Boden und Heidnisches Göttertum rauschen. Powell erwähnt gleich eingangs in seiner Einleitung zumindest eine ökofeministische Richtung unter all den neuen Richtungen innerhalb des Ecocriticism—dies jedoch nur, um sie lächerlich zu machen. Mit weiteren, weniger raunend-esoterischen, sondern seriösen und ernstzunehmenden Konzepten (etwa von Lawrence Buell, Kate Soper oder Cheryll Glotfelty und Harold Fromm; vgl. auch den instruktiven Überblick von Ursula K. Heise "The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism" in PMLA 121.2, 2006) scheint er sich gar nicht erst auseinandergesetzt zu haben. Gut möglich also, dass ihm hier einige doch bedenkenswerte Ansätze des aktuellen *Green Thinking* entgangen sind, mit denen die derzeit gerade in den USA hochgradig gefährdeten German Studies wieder anschlussfähig an andere, gegenwärtig wichtiger genommene Disziplinen werden könnten. Angesichts der zunehmenden Dringlichkeit ökologischer Probleme seit den 1960er Jahren stellt diese Entwicklung innerhalb der Literatur- und Kulturwissenschaften ohnehin eine Verzögerung dar, die erst mit dem New Historicism bzw. seit den frühen 1990er Jahren endete, als die Kulturwissenschaften wieder offener dafür wurden, sich auch mit Beschreibungen einer realen Präsenz von Natur und Körper zu beschäftigen. Dieses neu erwachte Interesse geht mit einer erhöhten Beschäftigung

etwa mit der phänomenologischen Philosophie einher (v.a. Merleau-Pontys) und mit anderen Zugängen, die die traditionelle Dichotomie von Kultur und Natur, Subjekt und Objekt, Körper und Umwelt aufweichen (vgl. etwa die Theorien des Umweltpolitikers Arne Naess).

Auch der Verfasser der hier rezensierten „Geschichte der modernistischen Natur“ (Powell 9), der ursprünglich von Adornos bewusst paradoxe Idee der „Naturgeschichte“ ausgegangen ist, um diese in eine Spannung mit poststrukturalistischen Ansätzen (v.a. Lacans) zu stellen, verlässt die metaphysische Sicht von Natur und Geschichte im Laufe seiner Argumentation immer mehr zugunsten einer „kritischen Position,“ die er als „post-metaphysische“ bezeichnet haben will (Powell 9), wobei Kittler und Luhmann seine wichtigsten Stichwortgeber sind.

Abgesehen von Powells etwas eklektisch wirkenden, von diversen Gedanken-sprüngen durchsetzen Interpretationsgängen, deren Sprachfluss darüber hinaus auch noch von unzähligen Parenthesen gestört wird, gelangt er doch zu einigen neuen, insbesondere literaturtheoretisch relevanten Ergebnissen. Die an intelligenten Überlegungen reiche—and damit insgesamt für alle an der literarischen Moderne und an neueren Literaturtheorien Interessierten anregende—Studie endet allerdings ohne eine bilanzierende Schlussbetrachtung. Stattdessen schließt sie mit einem erklärenden „Appendix“ zu Niklas Luhmann, dem nach Meinung Powells vor allem an US-amerikanischen Universitäten eine höhere Beachtung zuteil werden sollte.

Universität Marburg / Max-Planck-Institut für Bildungsforschung —Christine Kanz

A Companion to the Works of Walter Benjamin.

*Edited by Rolf J. Goebel. Rochester, NY: Camden House, 2009. xiii + 314 pages.
\$90.00.*

Walter Benjamin, „ein weicher bürgerlicher berliner Jude, Lenin erwartend und den Heiligen Geist“ (Alfred Andersch), zieht akademisch soviel Aufmerksamkeit auf sich wie nie zuvor, mehr noch: er ist zu einer weltweiten Pop-Ikone geworden, der man Filme, Ausstellungen und Festivals widmet und dessen sperriges *Passagen-Werk* inzwischen auf Englisch, Mandarin und Brasilianisch-Portugiesisch vorliegt. Seine Texte prägen vor allem im deutschen, französischen und angelsächsischen Sprachraum riesige Forschungsfelder, in den Literatur- und Medienwissenschaften gleichermaßen wie in Kunstgeschichte, Übersetzungstheorie oder Philosophie.

Diese Entwicklungen haben sich spätestens mit der monumentalen, auf drei Bände verteilten Aufsatzsammlung *global benjamin* abgezeichnet, die 1999 von Klaus Garber herausgegeben wurde. Sie sind für Rolf J. Goebel Anlass gewesen, den *Companion* zum Werk des Autors ganz ins Zeichen von „Aktualität“ und „Aktualisierung“ zu rücken und in seiner Einleitung gleich eingangs zu fragen: „Is our time—late capitalist postmodernity in the age of globalizing politics and digital media—particularly destined to actualize Walter Benjamin?“ (1). Auf die Gefahren einer unbedachten Aktualisierung weist er sogleich hin (4), doch scheint Benjamin mit der berühmten Formulierung vom „Jetzt der Erkennbarkeit“ die heuristische Begründung für eine Aktualisierung selbst zu liefern (12ff.). Aufgrund der Omnipräsenz des Autors innerhalb und außerhalb von *academia* hält Goebel offensichtlich das Jetzt seiner Erkennbarkeit für

gekommen: "The guiding principle for selecting the topics of this volume has been the assumption that Benjamin's work can be made significant for today in a manner that accords with, and often draws directly on, his own notion of actuality" (15). Solchem Pathos der Aktualisierung zeigen sich denn auch fast alle Beiträger verpflichtet—allerdings mit unterschiedlichem Gewinn.

Der Band umfasst zusammen mit der Einleitung insgesamt dreizehn Aufsätze von Benjamin-Spezialisten aus aller Welt. Dabei ist keine systematische Darstellung von dessen Œuvre angestrebt worden. Die einzelnen Arbeiten befassen sich etwa mit Sprachtheorie, mit dem Barock als Ausgangspunkt der Modernedeutung, mit den autobiographischen Schriften, mit Reflexionen zur Gedächtniskunst, außerdem aber mit Benjamins verdecktem postkolonialen Blick, mit Fragen zu Gender, Sex und Eros in seinen Darstellungen oder auch mit Phantasmagorien bei Benjamin und Adorno. Eine Chronologie seiner wichtigsten Werke (XI–XIII), eine Auswahlbibliographie (295–297) sowie ein gründliches Register (303–314) fördern eine rasche Orientierung noch über den Band hinaus.

Die Schwerpunkte liegen auf den Schriften der späten zwanziger und der späten dreißiger Jahre. Im Vordergrund stehen demnach einerseits Untersuchungen zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels* und zur *Einbahnstraße* sowie andererseits zum *Passagen-Werk*, zum sogenannten "Kunstwerk"-Aufsatz, zu den Baudelaire-Studien und zu den "Thesen über den Begriff der Geschichte," wobei das *Trauerspiel*-Buch oft als geheimes Zentrum der verschiedenen Argumentationen wirkt, was unmittelbar mit Benjamins Indienstnahme des Allegorie-Begriffs für seine Deutungen der Moderne zusammenhängt. Das heißt im Gegenzug: Das Frühwerk ist lediglich mit dem Aufsatz "Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen" vertreten, die Dissertation zur Kunstkritik der Romantik und der Essay zu den *Wahlverwandtschaften* werden kaum einmal genannt. Und die großen, Anfang der dreißiger Jahre verfassten Studien zur Literatur, etwa zu Kafka, Kraus und Brecht, spielen überhaupt keine Rolle.

Mit diesem selektiven Zugriff verbindet sich dann keine Kritik, wenn man von einem *Companion* für das englischsprachige Publikum keine vollständige Einführung ins Gesamtwerk erwartet. Vor allem aber muß die Auswahl als *Symptom* verstanden werden, dass Benjamins Werk erstens nicht mehr der Literaturwissenschaft "gehört" und dass zweitens seine Schriften zur Literatur, und hierin liegt das eigentlich Bemerkenswerte, offenbar nirgends als anschlussfähig für die Diskurse der Gegenwart erachtet werden, dass sie sich, mit anderen Worten, nicht im Namen von Aktualität und Aktualisierung verhandeln lassen. Umgekehrt darf man natürlich in dieser Widerständigkeit auch eine spezifische Qualität dieser Schriften erblicken.

Drei Analysen erweisen sich als besonders ertragreich. Das betrifft erstens die Überlegungen Bernd Wites zu "Literature as the Medium of Collective Memory," der anhand der Unterscheidung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit den von Benjamin hergestellten Nexus von Politik- und Sozialgeschichte auf der einen Seite und Literatur- und Mediengeschichte auf der anderen Seite rekonstruiert und zugleich die Potentiale und Grenzen von Benjamins Beschreibungsmodell für "our telematic age" hervorhebt (110). Es betrifft zweitens den ebenfalls medientheoretischen Beitrag von Lutz Koepnick, der analog zu Witte die beschränkte Reichweite von Benjamins kulturgeschichtlichen Prognosen erörtert und gleichwohl dessen Leistung im Horizont neuerer Medientheorien einordnet: "Benjamin's broader assumptions about the

emancipatory politics of film and technical reproduction have often proved to be dead wrong; new media and post-cinema today testify to the fact that the mechanical and the auratic, reproducibility and a heightened sense of the here and now, can go hand in hand and in fact mutually reinforce each other. There are good reasons, however, not to relegate Benjamin's keen insights about the coupling of body and sight, of spectatorship and embodiment, of mediation and empathy, to the dustbins of modernist intellectual history" (128f.). Und es betrifft drittens schließlich Vivian Liskas Darstellung von Benjamins messianischem Erbe, wie es von Derrida und insbesondere Agamben aufgenommen und weiter entfaltet wurde. Entscheidend hierbei ist die "idea of prose" (201–209), die Agamben in Auseinandersetzung mit Benjamin's "messianic ethics of narration" (206) entwickelt: "Agamben's 'idea of prose' calls for an integral actuality, that is, of a fulfilled now-time without tension, displacement, and deferral. While Benjamin's 'Jetztzeit' contains worldly splinters pointing to a messianic fulfillment, Agamben's 'now' can be understood as an attempt to think a 'pure' interruption, free of all mediation, conception, and precondition, uninjected by a world that presents itself as one continuous catastrophe" (208). Die genannten Beiträge überzeugen nicht zuletzt deshalb, weil sie kontinuierlich den geschichtlichen Ort des Autors ebenso bedenken wie die Geschichtlichkeit seiner Positionen.

Benjamins Werk wird ein disziplinübergreifendes Ideenparadies bleiben. Nicht alles freilich, was man darin findet, lässt sich in kulturwissenschaftliche Praxis überführen.

Friedrich-Schiller-Universität Jena

—Dirk Oschmann

Benjamin's –abilities.

By Samuel Weber. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008. 376 pages.
\$29.95.

Laut *Duden (Die Grammatik, 6. Aufl., 1998)* gehört die Ableitung von Adjektiven aus Verben mit Hilfe der Suffixe *-bar*, *-lich* und *-abel* in der deutschen Wortbildung zu den systematisch am weitesten entwickelten Varianten. Im Falle des Suffixes *-bar* ist das Ableitungsmuster so weit ausgebaut, dass man "zu fast jedem transitiven Verb [. . .] ein entsprechendes Adjektiv bilden kann, sowohl mit positiver als auch mit negativer Ausrichtung" (541). Bei der Bildung von Substantiven aus Adjektiven, die "im heutigen Deutsch eine große Rolle" (519) spielt, hat das Suffix *-keit* einschließlich seiner Formvarianten *-heit* und *-igkeit* den "weitaus größten Anteil" (520). Bei diesen so genannten "adjektivischen Eigenschaftsabstrakta" (519) steht die Formvariante *-keit* regelmäßig nach einer Adjektivbildung auf *-bar* (vgl. 521).

Rein grammatisch sind Substantive, die wie Lesbarkeit, Kritisierbarkeit, Übersetzbarkeit, Erkennbarkeit und Reproduzierbarkeit diesem Muster folgen, demnach nicht weiter bemerkenswert. Höchst bemerkenswert jedoch—and dennoch weitgehend unbemerkt geblieben—is der Umstand, dass sich das Denken Walter Benjamins von seinem frühen Aufsatz über Sprache bis hin zu den späten Kunstwerk-Thesen in Begriffen entfaltet, denen bei aller inhaltlichen Differenz die Silbe *-barkeit* gemeinsam ist. Dieser eigentümlichen Form der Begriffsbildung ist Samuel Weber in einer Reihe von Benjamin-Lektüren nachgegangen, deren Subtilität bereits der Titel zum

Ausdruck bringt, unter dem er sie versammelt hat. Während seine Lektüren Benjamins Texte sozusagen beim Wort nehmen, ist der Titel seiner Studie buchstäblich zu nehmen: Grammatik statt Hermeneutik.

Im Englischen ist die Nachsilbe *-ability* nur im Schriftbild von dem Substantiv ‘ability’ (Können, Fähigkeit) zu unterscheiden. Der Einsicht Benjamins folgend, dass die “Schrift beim Lesen nicht wie Schlacke abfällt” (GS I/1, 388), setzt Weber die Schrift gegenüber dem Wortlaut ins Recht und macht in der Übersetzung die Probe aufs Exempel: Die deutsche Übersetzung “*Benjamins -barkeiten*” (4) ist der Vorlage auch darin buchstäblich verbunden, dass sie ein wörtliches Missverständnis ausschließt. Ein Blick in den *Duden* hätte darüber belehren können, dass Benjamins ‘-barkeiten’ genau betrachtet ‘-bar -keiten’ sind, denen im Englischen ganz unmissverständlich ‘*Benjamin’s -able -ties*’ entsprechen. Stattdessen geht es Weber mit seinem Rekurs auf Schriftbild und Übersetzung darum, den Titel seiner Studie im Lichte einer Auffassung von Sprache lesbar zu machen, mit der er sich in spezifischer Weise Benjamin verpflichtet weiß. Jedoch, wie die nähere Betrachtung der “awkward nouns” (4) zeigen wird, nicht nur ihm.

Webers “textual approach” (356) liegt die Überzeugung zugrunde, dass der philosophische Gehalt der Texte Benjamins von deren sprachlicher Form nicht zu trennen ist. Dieser Zusammenhang gewinnt in den Begriffen unmittelbar anschauliche Gestalt. Weber begreift sie—grammatisch nicht ganz zutreffend—as “forming nouns from verbs” mit Hilfe des Suffixes “-barkeit” und erläutert den grammatischen Befund folgendermaßen: “This mode of conceptualizing ‘virtualizes’ the process of nominalization by referring it back to what in German is very appropriately designated as a *Zeitwort*: a ‘time-word,’ aka *verb*, that is inseparable from time insofar as it involves an ongoing, ever-unfinished, and unpredictable process: *Erkennbarkeit* thus names the virtual condition of *Erkennen*” (7). In Webers Erläuterung verwandelt sich “Virtualisierung” unversehens von einem deskriptiven in einen spekulativen Begriff. Morphologisch wäre die Begriffsbildung als die Substantivierung eines aus einem Verb abgeleiteten Adjektivs zu beschreiben, wobei die so entstandenen Eigenschaftsabstrakta ihre eigentümliche Bedeutung einer durch die Suffixe *-bar* und *-keit* bewirkten “semantischen Modifikation” verdanken (*Duden Grammatik*, 519f. bzw. 540f.). Demgegenüber versteht Weber unter Virtualisierung die wesentliche Unabgeschlossenheit des Ableitungsvorgangs als solchen. Auf diese Weise und gestützt auf die keineswegs zwingende Auffassung des Verbums als ‘Zeitwort’ (warum eigentlich nicht ‘Tätigkeitswort’?) sichert er seinem Verständnis der Begriffsbildung die Dimension der “spatial-temporal singularity” (9) und seiner Benjamin-Lektüre einen spekulativen Horizont. Während Begriffe traditionell Dinge festhalten, identifizieren, ist es Benjamins Begriffen eigentlich, das Gegebene auf das Mögliche, Denkbare hin zu überschreiten oder, um es auf den für Webers Benjamin-Lektüre entscheidenden Begriff zu bringen: zu “dekonstruieren” (7).

Die behauptete Nähe zwischen Derrida und Benjamin (4) kommt für Weber sowohl terminologisch als auch sachlich prägnant in dem für Derridas Denken konstitutiven Begriff der ‘Iterabilität’ zum Ausdruck. Nicht mit Iteration (Wiederholung) zu verwechseln, beschreibt Iterabilität die strukturelle Möglichkeit des sprachlichen Zeichens, Wiederholung mit Andersheit zu verbinden. Zwar betont Weber, dass Derridas ‘ability’ nicht einfach die Benjamins sei. Dennoch, Derridas “distinction between ‘ite-

rability' and 'iteration,' 'repeatability' and 'repetition,' between empirically observable fact and structural possibility, can tell us much about Benjamin's penchant for forming key concepts in terms of their *—ability*, rather than their *actuality* as mere facts" (6). Zum legitimen Nachfolger Benjamins wird Derrida nicht, indem er das Erbe bewahrt, sondern indem er es "reinscribes and transforms" (124). In Derridas Dekonstruktion findet Weber expliziert, was bei Benjamin impliziert ist. Die bei Benjamin angelegte Überwindung der traditionellen Logik wird in Derridas Gedanken einer Konvergenz des Möglichen mit dem Unmöglichen gleichsam zur Kenntlichkeit entstellt. Und es ist keineswegs ironisch gemeint, wenn Weber bei der Umformung, die Benjamins Vermächtnis in Derridas Schriften erfährt, dem Wort "perhaps" (123) eine Schlüsselrolle zuspricht: Grammatologie statt Grammatik.

Damit ist der Rahmen vorgezeichnet, der die in dem Band versammelten insgesamt zwanzig, in zwei Abschnitte aufgeteilten Benjamin-Lektüren zusammenhält. Wie die einzelnen Kapitel, so findet auch die Zweiteilung des Buches ihren Dreh- und Angelpunkt in Derrida. Das Kapitel "An Afterlife of —abilities: Derrida" beschließt den ersten, "Benjamin's —abilities" überschriebenen Abschnitt und leitet zum zweiten über. Auch inhaltlich bildet das Kapitel den Fluchtpunkt des ersten Abschnitts, in dem Weber die theoretischen Grundlagen rekonstruiert und entfaltet, die in der eigentümlichen Form der Begriffsbildung ihren konzentriertesten Ausdruck und in den sprachtheoretischen Schriften Benjamins ihre wichtigste Explikation finden. Mit 'Kritisierbarkeit,' 'Bestimmbarkeit' und 'Mitteilbarkeit' stehen Begriffe im Zentrum dieses Abschnitts, in denen Benjamins Auseinandersetzung mit Kant Gestalt gewinnt. Wie der Schlüsselbegriff der Kantischen Philosophie in Benjamins Rekonstruktion der romantischen Theorie der Kunstkritik eine für die eigene Theoriebildung spezifische Umbildung erfährt (11–19), so verlieren auch die beiden anderen Begriffe in der Adoption die Bedeutung, die Kant ihnen in der für Webers Überlegung zentralen *Kritik der Urteilskraft* (12–13) verliehen hatte. Indem Benjamin die ursprünglich erkenntnistheoretischen Begriffe in einen sprachphilosophischen Kontext einstellt, schreibt er sie gleichsam um: statt um Erkenntnisvermögen geht es um Sprachvermögen (14). So findet der ästhetische Kommentar im Hölderlin-Aufsatz in der 'Bestimmbarkeit' der formalen und strukturellen Momente des Gedichts, also in der Sprachstruktur, seine entscheidende Voraussetzung. Der Begriff der 'Mitteilbarkeit' schließlich erfährt eine grundlegende Neubestimmung in Benjamins Sprach- und Übersetzungstheorie, der Weber in seiner Studie breiten Raum widmet (31–128). Mit seiner Auffassung der Sprache als "Medium" bereitet Benjamin nicht nur der dekonstruktivistischen Rezeption den Boden, sondern er erweist sich auch als Medientheoretiker *avant la lettre*, der in seiner Sprachtheorie den Grundstein zum Verständnis moderner (elektronischer) Medien legt (35–48; 95–114).

Im zweiten, "Legibilities" überschriebenen Abschnitt, in dem Weber die Lektüren Benjamins zum Gegenstand seiner Benjamin-Lektüre macht, steht das Trauerspielbuch im Mittelpunkt des Interesses. Mehr noch als im ersten Teil merkt man den einzelnen Kapiteln an, dass viele bereits andernorts publiziert wurden (vgl. 358) und der Autor sich offensichtlich nicht die Mühe gemacht hat, die Zeugnisse seiner vierzigjährigen Beschäftigung mit Benjamin (357) für den Druck zu überarbeiten. So bleiben dem Leser Wiederholungen nicht erspart. Wo Wiederholung angebracht wäre, hat der Autor sie sich erspart: ein Literaturverzeichnis fehlt. Eine Erklärung, warum

Benjamins vermutlich bekannteste *-barkeit*, die Reproduzierbarkeit, zwar gelegentlich erwähnt, aber nicht näher behandelt wird, sucht man vergebens. Ratlos schließlich wird der Leser den wiederholten Hinweis des Autors zur Kenntnis nehmen, dass “limited space” (214; vgl. 14, 61, 88, 91, 112, 247, 293) ihn daran hindere, einen Gedankengang auszuführen.

Auch wenn der theoretische Horizont, in den Weber seine Benjamin-Lektüren einstellt, in den Texten vielfach überraschende und überzeugende Perspektiven eröffnet, verdeckt er doch allzu oft den Blick auf die Texte selbst und auf den Kontext, in dem sie bei Benjamin stehen. So verkörpert Hamlet in Benjamins Trauerspielbuch eben nicht den Regelfall eines durch die Brille Carl Schmitts betrachteten barocken Souveräns (287), sondern die Ausnahme, in der “die melancholische Versenkung zur Christlichkeit” kommt (GS I/1, 335). Zwar vergleicht Benjamin den Geschichtsverlauf mit einem Kaleidoskop; Webers affirmativem Verständnis des Bildes steht jedoch Benjamins eigene Deutung entgegen: “Das Kaleidoskop muß zerschlagen werden” (GS I/2, 660). So handelt es sich bei “Kapitalismus als Religion” zwar um keinen abgeschlossenen Text. Dennoch hat die diesem Text gewidmete intensive Diskussion der spekulativen Ausfüllung seiner vermeintlich “empty spaces” (250) gewisse Grenzen gesetzt. Mitunter wirft Kontextualisierung jedoch mehr Fragen auf, als sie beantwortet. So leuchtet die These unmittelbar ein, dass Benjamin die in dem Fragment anzutreffende Wendung “sans trêve ni merci” aus Baudelaires *crépuscule du soir* bekannt gewesen sein dürfte, das er selbst übersetzt hat (255). Nur dass Benjamin die Wendung nicht mit “ohne Ruhe und Gnade” übersetzt, sondern mit “geächtet und betrogen” (GS IV/1, 45) und sie auf diese Weise um die Pointe bringt, auf die es Weber in seinem Rekurs auf das Gedicht ankam.

Fazit: Hermeneutik statt Grammatologie?

Rice University

—Uwe Steiner

Walter Benjamin und die romantische Moderne.

*Herausgegeben von Heinz Brüggemann und Günter Oesterle. Würzburg:
Königshausen & Neumann, 2009. 585 Seiten + 8 farbige Abbildungen. €58,00.*

Walter Benjamin war vielleicht der letzte wirkliche Universalgelehrte der klassischen Moderne. Im unabgeschlossenen und unabsließbaren Werk dieses akribischen Bücherlesers und Weltentzifferers gehen die heterogensten und oft widersprüchlichsten Traditionstränge, vermittelt durch Zitierung, Montage, Rekontextualisierung und Transposition, immer neue und spannungsreiche Konstellationen mit der avanciertesten Analyse der politischen und kulturellen Gegenwart ein. In diesem Sinne kann man den Begriff der romantischen Moderne im Titel der vorliegenden Aufsatzsammlung verstehen, denn, wie die Herausgeber betonen, es hat sich “von Benjamin bis Musil, vom Surrealismus bis zur frühen kritischen Theorie das 20. Jahrhundert immer wieder” in der Umbruchszeit der kulturellen Moderne um 1800 reflektierend wiedererkannt (18). Benjamins in die frühesten Anfänge seiner intellektuellen Entwicklung dattierbare Partizipation an diesem Projekt umfasst die “Identifizierung mit der deutschen Kultur,” besonders Hölderlins und Georges, aus der Zeit des Engagements für die Freie Studentenschaft (10) ebenso wie sein mit Gershom Scholem geteiltes Interesse

an romantischer Religiosität und Philosophie (12) und die intensive Beschäftigung mit der frühromantischen Sprachphilosophie (14). Benjamins Fortschreibung der Romantik wird grundsätzlich bestimmt von einem historischen Index, der sich zwischen selbstbewusster Emanzipation vom mythisch Undurchschaubaren einerseits und dem für den wilhelminischen Historismus typischen Verständnis von Kulturbesitz als Ewigkeitswert und imperialem Machtanspruch (20) (selbst-)kritisch entfaltet.

Leider können hier die 25 Beiträge des Bandes auch nicht andeutungsweise im Einzelnen besprochen werden, gerade weil sie den beträchtlichen Umfang von Benjamins Romantikbezügen auf hohem Reflexionsniveau und mit gründlichem Philologiewissen ausloten, auch wenn einige Aufsätze eigentlich keinen oder nur einen vagen Bezug zum Titelbegriff erkennen lassen. Stichwortartig und stellvertretend seien deshalb nur einige der angesprochenen Schwerpunkte genannt: Natürlich steht Benjamins Dissertation über die Kunstkritik in der deutschen Romantik im Mittelpunkt mehrerer Beiträge (z. B. bei Stéphane Moses), ergänzt durch die deutsch-jüdische Romantikrezeption (Itta Shedletzky) und Benjamins Gegenentwurf zum romantischen Messianismus im Zusammenhang von Kunst, Religion und Politik (Uwe Steiner). Die Allegorisierung der Romantik im Trauerspiel-Buch (Bernhard Greiner), die Affinität des Übersetzer-Aufsatzes zu Humboldts Sprachtheorie (Chryssoula Kambas), die Beziehung des Surrealismus zum Topos der blauen Blume (Burkhardt Lindner), das Nachleben des *Wahlverwandtschaften*-Aufsatzes (Vivian Liska) und das *Passagen*-Werk als Fortführung von Baudelaires Kritik an der romantischen Poesie (Hartmut Stenzel) finden fundierte Behandlung. Weitere Themen und Motive betreffen u.a. die Dialektik von Vergessen und Erinnerung bei Benjamin und Tieck (Roland Borgards), den Blick der Dingwelt bei Abwesenheit des schauenden Subjekts (Dorothee Kimmich), romantische Astronomie-Spekulation (Alexander Honold) und Benjamins Beschäftigung mit Phantasie und Farbe (Heinz Brüggemann), während der abschließende Teil zu philosophischen Konstellationen den Bogen von Hölderlin (Peter Fenves) über Hermann Cohen (Astrid Deuber-Mankowsky) bis zu Kierkegaard und Carl Schmitt (Christoph Schmidt; vgl. auch den Beitrag von Ralf Simon) spannt.

Aufschlussreich sind auch die von Uwe Steiner präsentierten Faksimiles und Transkriptionen eines umfangreichen Briefs von Florens Christian Rang zu Benjamins Dissertation sowie von Rangs handschriftlichen Marginalien in seinem Exemplar der Arbeit. Den Abschluss des Bandes, der auf eine Tagung in Jerusalem zurückgeht, bilden die bewegenden Erinnerungen Otto Dov Kulka, Professor für jüdische Geschichte an der Hebrew University of Jerusalem, an die zwei Jahre, die er als Kind in Auschwitz-Birkenau verbringen musste und die Heinz Brüggemann aufschlussreich in den deutenden Kontext von Benjamins Erzähler-Aufsatz und die Spannung von oralem Erzählen und Schriftlichkeit stellt. Hier erreicht wohl jeder akademische Diskurs über die Romantik, auch wenn er um Benjamins Begriffe der Allegorie als vergeblicher Sinnbegründung, des Errettens gefährdeter Traditionsmomente, des Erinnerns, Eingedenkens und Vergessens kreist, seine ultimative Grenzschwelle und nicht zu bewältigende Bewährungskrise.

Leider wird die vorzügliche Einleitung weder durch ein Namen- und Begriffsregister noch durch eine abschließende Bibliographie ergänzt; beide wären gerade wegen des enormen Umfangs des Bandes und der weitgefächerten Themenbereiche hilfreich. Dennoch liegt ein wesentlicher Beitrag zur Benjamin-Forschung vor, deren

kulturhistorische bzw. geistesgeschichtliche Tendenzen hier neue Aktualität erreichen. Aber nicht nur Benjamin-Spezialisten, sondern auch am Fortleben der Romantik interessierte werden sicher von dieser Aufsatzsammlung profitieren.

University of Alabama in Huntsville

—Rolf J. Goebel

The Frankfurt School in Exile.

*By Thomas Wheatland. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2009.
xxi + 415 pages. \$39.95.*

From the theoretical critique of instrumental reason to living in counter-cultural utopias, from insistence on aesthetic autonomy to mass culture as a channel for democratization, from “negative dialectics” (as Adorno’s most famous book is entitled) to rebellion against the commodification of culture, from bourgeois elitism, complete with contempt for *falsches Bewusstsein* of the less educated, to popular proletarianism—the Frankfurt School provided the mantra for a politically engaged generation that needed a theoretical framework for rebelling against their fathers, especially when, in the case of Germany, many of these fathers had been Nazi collaborators or worse.

Anyone who is seriously interested in the originally Marxist criticism of mass culture and its manipulative aesthetics should read at least some of the self-contained chapters of Thomas Wheatland’s *The Frankfurt School in Exile*. Readers will be fascinated to learn, for the first time in an in-depth analysis, about the affinities and controversies between the New York Intellectuals of the 1930s and the exiled Frankfurt School’s Critical Theory, as it was discussed, often adopted, and eventually rejected, among others, by the editors of the journal *Partisan Review* and by the leading American Marxist of the time, Sidney Hook, who as a student of John Dewey had developed his own brand of Pragmatic Marxism.

But this book is not so much a discussion of the philosophical legacy as it is a detailed contribution to the institutional history of how European philosophy was practiced under adverse circumstances, after the mostly Jewish members of the Frankfurt Institut für Sozialforschung (founded in 1923 by Felix Weil, whose merchant family’s wealth provided the annual operating costs of 120.000 marks) were forced into exile by the Nazis. The study concentrates on Columbia University as a host to the members of the Frankfurt School from 1934 until Max Horkheimer (on doctor’s orders) and Theodor W. Adorno moved to California in 1941, and on the institutional conflicts surrounding the adoption of social theory in the American academe.

The author, Thomas Wheatland, an assistant professor of German history at Assumption College in Massachusetts, emphasizes that he is not a critical theorist but merely a historian of Critical Theory. Even though he wants to stay clear of both philosophical and ideological controversies, he was able to give a nuanced, often captivating account even of slight theoretical and ideological differences in the interaction of German exiles and American intellectuals. He is clearly indebted to Martin Jay (*Dialectical Imagination*, 1973) and to Rolf Wiggershaus (*Die Frankfurter Schule*, 1986), but in contrast to both of them he concentrates on the often contentious interactions of the Horkheimer circle with mostly empiricist American scholars, especially at Columbia University. While the question of possible Communist infiltration was first

raised by Lewis Feuer in a provocative article of 1980, the clandestine Marxist leanings of the Institute (and their failure to publicly condemn Stalinist terror), to be sure, had been under scrutiny for some time. More interesting, at least to the author of the present study, than the ideological debate following Feuer's accusation is the fact that Columbia's Sociology department, represented by Robert Lynd, invited the Frankfurt School in 1934 because it needed the international and the interdisciplinary outlook the exiles from Frankfurt would provide, as the latter in turn needed an institutional home for their continued work, especially as the ongoing *Studien über Autorität und Familie* (collectively authored, and completed in 1936) coincided with Lynd's emerging research interest in the family.

The story of the Frankfurt School in exile is full of ironies, as this book makes evident without delighting in the obvious failures. Horkheimer, who directed the successful studies in the proto-fascist nature of the authoritarian character, was personally most authoritarian in running a tight ship. He kept the members of the Institute under strict orders not to divulge their Marxist penchant or to engage in political action, yet they needed to collaborate with Marxist Pragmatists and to engage even in positivist research in order to secure financial survival. Mostly for economic reasons, they conducted empirical studies in the U.S., yet when generous funding became available in post-war Germany, Adorno, to the dismay of his former collaborators such as Paul Lazarsfeld (another émigré who had directed the Office of Radio Research), returned to his former anti-empiricist rhetoric in the famous *Positivismusstreit* of the Sixties, a methodological clash between *Kritische Theorie* and Karl Popper's *Kritischer Rationalismus*. In 1939, when the depleting endowment forced severe cutbacks, Horkheimer parted ways with Erich Fromm, who, combining Marxist theory and Freudian psychoanalysis, was the most successful member in connecting with the American public. While Horkheimer kept his distance from America as long as he stayed here involuntarily, he turned almost nostalgic in his later years back in Germany, when he insisted on retaining his U.S. citizenship, published in English, established a faculty exchange program between Frankfurt and Chicago, enjoyed lecturing in Chicago in 1954 and 1959 and probably, Wheatland suggests, would have loved to even retire to the U.S. Eventually, the Horkheimer circle (as the author prefers to call the group) had to see their commitment to theory compromised when the student movement of the late Sixties, taking up their "guru" Herbert Marcuse's dubious condemnation of "repressive tolerance," started throwing Molotov cocktails in the faint name of the *Frankfurter Schule*, just when it was disbanding, with Horkheimer and Pollock retiring to Montagnola in Switzerland and with Adorno straining under very public attacks from early feminists shortly before he died in 1969. The violence of the Baader-Meinhof complex (not mentioned in the book), from 1967 to 1977, further tainted the popular memory of Critical Theory, which, though clearly abhorring actionism, was vaguely coopted for justifying murderous acts of terrorism.

Wheatland repeatedly points out the irony of the fact that in the U.S. the Frankfurt School was recognized as an intellectual force only when institutionally it had ceased to exist, when "the Horkheimer circle existed as only a shadow of its former self" (271). But when it was still active, especially during World War II, even the "former self" suffered from its self-imposed isolation, an isolation that should be seen in the larger context of any exile experience (which receives short shrift in this book).

As we know from a pivotal article (“Disrupted Language—Disrupted Culture,” published in 1939) by another famous exile of Marxist background, Ernst Bloch (not mentioned in the book), one group of Jewish exiles completely rejected any further association with the German language and culture, while the other wanted to create a German island of culture in what they considered an American wasteland: “But to strive for an extremely German enclave,” Bloch warned his fellow exiles, “to live in stubborn, self-willed isolation is not even tenable.” Yet, surprisingly, the *Zeitschrift für Sozialforschung*, under its editor Leo Lowenthal, continued to be published in German until the Fall of France in 1940, seven years into the exile, when they no longer had access to their French publisher. “Horkheimer admitted to his close confidants,” Wheatland writes, “that the language barrier between German and English remained a formidable obstacle between Critical Theory and its American audience” (142). Translators such as Moses Finkelstein, Benjamin Nelson, and George Simpson were hired to convert the convoluted German prose (cultivated most infamously by Adorno) into readable English. The members of the Frankfurt School, who lived in the small German-speaking enclave on Morningside Heights, considered themselves a bastion of the German language not contaminated by fascist ideology and proudly retained their heavily accented English; only slowly did they try to make amends with their American hosts also linguistically. Adorno would later argue (in his article of 1966, “Was ist deutsch?”) that his return to Germany was guided only in part by homesickness (which he freely admits) but mainly by a linguistic consideration; his dialectic thinking was conditioned on the complexity of the German syntax and could never be replicated in the adopted English.

On the subject of language, it would be desirable to learn more about the extent to which the exiled scholars were uncomfortable with English and therefore unwilling or even unable to shape their ideas in the direction of the host institution. One may wonder why the personal experience of linguistic limitations never led these social philosophers, as many exiled writers were forced to do, to rethink the place of language in human interaction and in social theory. After all, prejudice—a central subject in the Frankfurt School’s studies of anti-Semitism—is largely based on linguistic discrimination. It appears that in Critical Theory the Kantian model of reason taking precedence over language was never questioned, possibly because the opposing Herderian model of language shaping, if not inventing, the world could be suspected of contributing to nationalist perspectivism. Thus, language and, with the exception of Leo Lowenthal’s seminal articles on Heinrich Heine and Knut Hamsun, literature remained largely outside their central focus—an oversight that should give pause to those concerned about the future of culture studies.

This excellent book is a must-read for everyone dealing with 20th-century intellectual, institutional, and disciplinary history, with emphasis on exiled intellectuals from German-speaking countries. Those specializing in German culture studies in the U.S. will greatly benefit from the comprehensive and thoroughly researched analysis of the Frankfurt School in exile and pay tribute to the tremendous achievement by hoping for a follow-up project that would concentrate on the cross-disciplinary significance of Critical Theory for the ever-expanding concept of literature. Perhaps the sociology of literature, as Leo Lowenthal had initiated it within the Frankfurt School,

could even be the starting point for a future history (and sociology!) of literature-based cultural studies.

University of California at Berkeley

—Hinrich C. Seeba

Thought-Images: Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life.

By Gerhard Richter. Stanford: Stanford University Press, 2007. 233 pages. \$60.00.

If the work is indeed, as Walter Benjamin wrote, the death-mask of the conception, then a type of writing that foregoes the claim to completeness and instead relies on the fragment, the anecdote, and more generally, the so-called small forms (*kleine Formen*), would seem to offer the best option for keeping the original conception alive. One such form would be the *Denkbild* or thought-image, of which Adorno says (with reference to Benjamin) that it is the evocation “of something that cannot be said in words.” Thought-images stand in a problematic relationship to conceptual thought. They resist its rigidity and conventionality and instead get thought going precisely “through their enigmatic form.” Thus, thought-images, as already their hybrid name indicates, attempt to combine the conceptual with the intuitive. They are, in Gerhard Richter’s words, “textual snapshots” that constitute “philosophical miniatures” (2).

Richter’s book—a collection of three previously published essays on Benjamin, Bloch, and Adorno, one new essay on Kracauer, and a lengthy introduction on the genre of the *Denkbild*—offers a sustained reading of the *Denkbild* as it was deployed and redefined by a group of friends who were associated with the *Frankfurt School*. In fact, as Richter points out, the complex personal relationships between Benjamin, Bloch, Kracauer, and Adorno “were modulated by the genre of the *Denkbild*,” that “new form of speculative writing that would reconceptualize critical theory” (191). Richter’s study concludes with a brief meditation on friendship that is largely inspired by Derrida’s work on (and of) mourning as if to say that in spite of our fundamental loneliness in the face of our own and our friends’ finitude there is, no matter how improbable, the possibility of community. This conclusion is fitting for a book that investigates a mode of writing that is said to be common to all its protagonists. Yet, it also betrays a bias that comes at a certain cost: in spite of great formal and methodical differences, numerous texts by Benjamin and Bloch, Kracauer and Adorno are absorbed under the category of the *Denkbild*, which is elevated, in keeping with similar claims in the literature, to the status of a genre.

In his fine introduction, Richter sketches a brief genealogy that comprises the baroque emblem; the use of the term *Denkbild* by the likes of Hamann, Lessing, and Goethe; and the aphoristic mode of writing that was cultivated by Nietzsche. Perhaps this enumeration indicates how protean an entity the *Denkbild* really is. Difficult if not impossible to define, the thought-image may be less a genre than a certain mode of writing that is marked, on the one hand, by the highly self-conscious interplay of the concrete particular and the abstract universal and, on the other hand, by a heightened self-reflexivity *qua* writing. For good reason, then, Richter is less concerned with genre questions than the actual “writerly practice of the *Denkbild*” as enacted

by Adorno, Benjamin, Bloch, and Kracauer (14). In fact, he insists that the *Denkbild* should not be understood as a “fixed genre.” Instead he defines it “as the formal site for singular and unpredictable—but not arbitrary or facile—acts of conceptual creation” (18). *Denkbilder*, then, are meant as aesthetically prominent structures that give rise to conceptual thought. They constitute a fluid genre that resists definition.

One way of reading the *Denkbild* is as a possible answer to the cumbersome relationship between art and philosophy, the aesthetic and thought. In Richter’s account, the *Denkbild* appears to be an entirely successful mode of intervening in the discourse of philosophy while at the same time staying sufficiently aloof so as not to succumb to the temptation of totality. Plausible as this reading is in the case of the many intriguing examples that Richter adduces and quotes at length, it nonetheless poses some problems. Are all *Denkbilder* ultimately the same? Do they all “hover” (in Richter’s precise word) in the same region between the concrete and the abstract? Are the sections of Adorno’s *Minima Moralia* indeed of the same kind as Kracauer’s extremely concrete snapshots of contemporary reality? The strength of Richter’s argument lies in the demonstration that these texts do indeed share in a common project that can best be addressed under the name *Denkbild*. But as all dialecticians are keenly aware, every strength is in some ways also a weakness. Thus, one might say that Richter proves rather too much: the specificity of Benjamin’s or Kracauer’s observations may well be lost when they are integrated into an argumentative arc that is moored at both ends by Adorno.

Richter’s perceptive chapters on Benjamin, Bloch, and Adorno follow a similar, highly effective model. In each case, a work consisting of *Denkbilder* is juxtaposed to a more systematic work of philosophy by the same author. Read with and against the more systematic treatments, the aphoristic and decidedly non-systematic *Denkbilder* emerge as monuments against totality and systematic closure. They hold fast to the remainders that do not fit the conceptual pattern. They give voice to moments of uncanniness and disturbance.

The previously unpublished chapter on Kracauer constitutes in many ways the *pièce de résistance* of Richter’s fine book. Precisely by not adhering to the structure of all the other chapters and instead playing Kracauer against Derrida’s *Monolingualism of the Other*, this chapter illustrates its own argument concerning Kracauer’s irreducible extraterritoriality. Perhaps it is no accident that these pages contain the only image in the entire book (which, quite fittingly, is also reproduced on the cover). It is a photograph of Kracauer from about 1930. The image survives only in shards from the original glass plate. The two perceptive pages that Richter dedicates to this picture are among the most beautiful of his entire book. These remarks, more than any others, constitute a veritable *Denkbild* of their own. They mark an instance of melancholy time that transcends what can be said in words.

Cornell University

—Peter Gilgen

“Blumenworte welkten”. Identität und Fremdheit in Rose Ausländers Lyrik.
Herausgegeben von Jens Birkmeyer. Bielefeld: Aisthesis, 2008. 255 Seiten. €34,80.

Most of the 13 essays in this important collection are based on papers delivered at an international symposium held in Münster in 2004. In his programmatic introduction,

symposium organizer and collection editor Jens Birkmeyer (University of Münster) calls emphatically for a new approach to Ausländer's work, one that overcomes what he sees as the “naive Lesehaltungen” of biography-based interpretations (12). Beyond the “zahlreiche” scholarly publications “zu biographischen Werkkontexten und motivischen Spurenrekonstruktionen” (8) and especially against the “ausufernde Bekenntnisliteratur” of Ausländer's “fans” (*Liebhaber*, 13) and the “Liebhaberdiskurs über Lyrikfolklore,” which is “gerade auch im Schrifttum über Rose Ausländer weit verbreitet” (12), Birkmeyer argues for a “wissenschaftlich kontrolliertes Deutungslesen” (12) that would grasp Ausländer's “Stimme [. . .] in ihren Gedichten” (10) both as an invented or fictive voice and as an invented or fictive voice that itself invents itself—in poetry: “Erst wenn diese dialektische Figur in Erscheinung zu treten vermag, die das erfindende Ich in den Texten gleichermaßen erneut als erfunden erfindendes Ich und das erfundene auch als erfindend erfundenes Ich realisiert, als ein zugleich hervorbringendes und hervorgebrachtes Ich zu denken vermag, ließe sich die biographistische Aporie der Lyrikbetrachtung vermeiden” (10).

After thus freeing “die Ich-Erfindungen in der Lyrik vom empiristischen Biographismus” (12), readers should investigate Ausländer's texts, “theoriegeleitet,” both “als spezifischer Teil der Selbstverständigung der Moderne und als [. . .] eine Selbstdeterminierung literarischer Sprache im Modus ästhetischer Freiheit” (10), and stop grounding explanations for “die Selbstverfassung der Sprache und die lyrische Sprachkonstellation” in the “Subjektivität des Autors (Phantasie, Fiktion, Intention etc.)” (10).

In his own contribution, on the phenomenon of radical “Miniaturisierung” observable in Ausländer's late poetry, Birkmeyer follows his own advice and finds, especially through lucid application of a Deleuze- and Guattari-based “rhizomatische Lektürestrategie,” that “die Tendenz zur Verknappung [ist] in der Logik der Lyrikproduktion Ausländers selber angelegt” (110). The other authors in the volume, as Birkmeyer acknowledges, write “aus ganz verschiedenen Blickrichtungen und unterschiedlichen methodischen Zugriffen verpflichtet” (8). In large part because of this variety, these essays add up to a valuable contribution to the study of modern poetry and post-Holocaust literature in general and Ausländer's work in particular.

In “Gedichte zwischen Gebet und Gegengebet,” Christoph Gellner (University of Lucerne) illuminates stages of religious thought and sensibility in Ausländer's lyrics and life, focusing both on her programmatic revisions and reappropriations of biblical and religious stories and on her changing willingness, need, or ability to conceive of God, or an otherwise unspecified Other—“Du”—as “ansprechbar.”

Hans Otto Horch (Technical University of Aachen) employs an analysis of word fields and conceptual clusters in Ausländer's poetry volume 36 *Gerechte* (1967) to read the collection for the first time as a lyric cycle. Horch then places the title poem, “36 Gerechte” in the context of Jewish legends about the 36 righteous people who, unseen by and unknown to all, as Ausländer has it, “halten im Gleichgewicht / die Erde” (41), and closes his essay with an assessment of Ausländer as a “German-Jewish” (“deutsch-jüdische”) writer. Helmut Braun, Ausländer biographer and editor of her complete works, proposes organizing Ausländer's massive *œuvre* chronologically or thematically, and thereby offers a useful overview of her development as a poet and her manner of composition.

In “Poesie und Verlust. Zur Ästhetik in Rose Ausländers Lyrik,” Leslie Morris

(University of Minnesota) suggests that the utter simplicity, banality, and repetitiveness of some of Ausländer's poetry might be conceivable as a direct expression or symptom of the poet's post-Holocaust grappling with trauma and loss: her contribution “geht [. . .] dem Dilemma nach, ob die Banalität als ein Moment von Durcharbeitung angesehen werden soll—als Teil der Wiederholung, die notwendig stattfinden muss, um vergangenes Trauma zu bewältigen—or ob die Banalität die ästhetischen Grenzen jeglicher Repräsentation von Auschwitz in Frage stellen soll” (72).

In “Prästabilisierte Harmonie: Fragen und Aspekte zur Einheit des Ausländer'schen Werks,” Mathias Götte (University of Tübingen) describes the promising first results of his search for thematic and poetological connections between Ausländer's pre-Shoah and post-Shoah poetry. Martin A. Hainz (University of Vienna) offers extended and provocative meditations on “Trauer, Kritik und Engagement” in Ausländer and Celan, striving especially to reveal Ausländer—beyond her popular reputation as a provider of “Trost”—as a poet whose verses actually offer essential critical insights (125).

Maria Ivanytska (National University in Kiev) links Ausländer's nature images convincingly to the poet's lifelong search for identity. Mireille Tabah (Free University of Brussels) offers a new feminist reading of Ausländer's “entmythologisierende Umkehrung der patriarchalischen Geschlechterverhältnisse und die damit einhergehende Aufwertung der Frau” (176), focusing especially on Ausländer's poems about Eve, Nausicaa, Aphrodite, Ruth, Sheherazade, the Loreley, and various women poets. Francesca Melini (translator for the European Parliament in Brussels and an Italian publishing house) re-examines Ausländer's important friendship with the US poet Marianne Moore. Boy Hinrichs (Pedagogical University, Ludwigsburg) establishes that Ausländer's few literary prose texts are conceivable as “‘lyrische Prosa,’ die sich im analytischen Zugriff als Ikonologie enthüllt” (238).

In “Trauma oder Rettung,” Matthias Bauer (University of Tübingen) continues his impressive exploration and analysis of Ausländer's English-language poems, demonstrating here, in nuanced analysis especially of Ausländer's readings and revisions of e.e. cummings, that her “relativ späte Meisterung der fremden Sprache gab ihrem Sprachbewusstsein eine neue Dimension, formte und schärfe ihr Ohr noch einmal neu und gab ihr bei ihrer Rückwendung zum Deutschen jenes ‘Mehr,’ das sie brauchte, damit die Sprache [. . .] wirklich zu ihrem Mutterland werden konnte” (204). Rolfraphael Schneider (author, performer, cultural organizer) closes the volume with a lively memoir of his work for and with Ausländer in the sixties, seventies, and early eighties.

University of Wisconsin–Eau Claire

—Jefford Vahlbusch

From Shakespeare to Frisch: The Provocative Fritz Kortner.

By Richard D. Critchfield. Heidelberg: Synchron, 2008. 233 pages + 28 b/w illustrations. €34,80.

Fritz Kortner war nicht nur einer der wichtigsten Schauspieler im deutschsprachigen Theater des 20. Jahrhunderts, sondern zugleich auch einer der wegweisenden Regisseure. Sein durchwegs provozierender Stil prägte das Theater der Weimarer Republik genauso wie die theaterhistorisch höchst relevanten sechziger Jahre; in diesen war er

maßgeblich am Wechsel der Theaterästhetik auf den deutschen Bühnen vom Nachkriegstheater zum Theater der Gegenwart beteiligt. Kortner wurde neben Brecht und Piscator zum einflussreichsten Vertreter der älteren Generation an Regisseuren und regte die Ästhetik des sogenannten Regietheaters an, dessen Dramaturgie und Inszenierungspraxis das deutschsprachige Gegenwartstheater auch heute noch bestimmen. Zugleich war mit kaum einer Persönlichkeit im deutschen Theater des letzten Jahrhunderts eine solche anhaltende und tief greifende Diskussion über das Verhältnis Deutschlands zu den Juden zwischen Anti- und Philosemitismus verbunden, was auf der Bühne besonders in Kortners berühmten Interpretationen der Rolle des Shylock aus Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig* zum Ausdruck kam.

Obwohl Kortner eine derart wichtige Figur für das deutsche Theater wie auch für das Selbstverständnis der Deutschen vor und nach den dunklen Jahren des Nationalsozialismus war, ist bis jetzt von wissenschaftlicher Seite her kaum etwas veröffentlicht worden, was den Anspruch erheben könnte, Kortner in seiner gesamten Laufbahn und theaterästhetischen Bandbreite in den Blick zu nehmen. In diese Lücke stößt nun Richard D. Critchfield mit seiner verdienstvollen Publikation, die sich zum einen auf die Literatur, auf Kritiken und auf Kortners autobiografische Schriften, zum anderen auf eigene Recherchen in den Archiven und auf Kontakte wie Interviews mit Kortners Verwandten stützt. Der nicht sehr umfangreiche, aber dennoch informative und sehr gut lesbare Band folgt weitgehend chronologisch seinem Leben, man erfährt das Wichtigste und hat kaum das Gefühl, dass entscheidende Stationen oder Lebensperspektiven fehlen würden. Über erste und prägende Lebensjahre Kortners in Wien wird vor dem Hintergrund des dort grassierenden Antisemitismus berichtet, dem folgt ein eingehenderes Kapitel über die Frage nach der äußeren Erscheinung von Kortner, dessen Physiognomie von den Nationalsozialisten als "typisch jüdisch" diffamiert wurde. Erste Karriereschritte bei Max Reinhardt und Leopold Jessner in Berlin, Kontakte zu berühmten Zeitgenossen wie Bert Brecht und seine Rolle als Vertreter des expressionistischen Schauspielstils werden geschildert. Als viel beschäftigter Filmschauspieler mit über 70 Filmen noch vor seiner erzwungenen Emigration wurde er unter anderem aufgrund seiner Interpretation des Shylock zu einer Zielscheibe der Nationalsozialisten. In den Jahren des Exils ging es über Wien, London und New York nach Hollywood.

Critchfield erzählt ein typisches Emigrantenschicksal und der Leser erfährt dabei viel Neues, etwa zu der Frage, weshalb Kortner scheinbar wider alle Vernunft beschloss, nach Deutschland zurückzukehren und ausgerechnet in München, einem ehemaligen Zentrum der Nationalsozialisten, zu leben und zu arbeiten. Für den Neuauftakt und die Reform des deutschen Theaters wurde er unverzichtbar, weil er gegen die belastete Tradition, für die Gustav Gründgens stand, eine neue Regie- und Schauspielästhetik setzte, die von vielen als provokant angesehen wurde, zugleich aber das Theater der Zukunft ermöglichte. Kortner vertrat mit einem die Geste betonenden und auf das Detail achtenden, harten Realismus ein Gegenmodell zu Gründgens' Klassizismus und pathetischem Stil. Bei der Inszenierung von Klassikern ging es ihm um deren Gegenwartsrelevanz, um die Herausarbeitung des Kontinuierlichen in der Menschheitsgeschichte. So wurde er insbesondere für die neue Generation—etwa für Peter Zadek, Claus Peymann oder Peter Stein, der an den Münchner Kammerspielen Kortners Regieassistent war—ein prägendes Vorbild.

Spätestens mit Gründgens' Tod 1963 rückte Kortner für jeden, auch für seine Kritiker, auf die Position des "großen alten Mannes" des deutschen Theaters, wiewohl er zugleich ein Revolutionär blieb. Denn Kortner—das wird heute gerne vergessen, von Critchfield jedoch eindrucksvoll dargestellt—war bis zu seinem Tod 1970 mit seinen Inszenierungen meist hoch umstritten. Man liebte und man hasste ihn, gleichgültig blieb er keinem. Für viele Zuschauer und Kritiker waren seine Produktionen zu gewagt, oft zu lang, er galt als "Regiedespote" und verursachte zuweilen ausufernde Kosten. Oft jedoch gelangen ihm innovative, grenzüberschreitende und berührende Szenen. Und seine Förderung der Gegenwartsdramatik, etwa von Max Frisch, Günter Grass, Heinrich Böll, Hans Magnus Enzensberger oder Martin Walser, setzte neue Maßstäbe.

Als Jude wie auch als jüdischer Schauspieler fand Kortner vor allem die Rolle des Shylock reizvoll; Lessings Nathan wäre ihm zu langweilig gewesen. Zwischen seiner ersten Darstellung 1927 und seiner letzten Ende der 60er Jahre lag Auschwitz. In Otto Schenks Verfilmung erreichte seine Interpretation Shylocks als "bösbartiger" Jude dann ein Millionenpublikum; sie sollte, so Kortners eigene Einschätzung, sein Vermächtnis sein. Kortner führte Shylocks Bosheit, die man nach 1945 nicht gewohnt war und die daher provozierte, auf dessen langen Leidensweg zurück, er spielte ihn nicht als Exponenten, sondern als Opfer der gesellschaftlichen Verhältnisse. Einem ähnlichen Schicksal sah sich Kortner in seinen letzten Jahren wohl selbst ausgeliefert. War er bei seiner Ankunft in Deutschland 1948 durchaus optimistisch gestimmt, hoffte er noch darauf, einiges für das deutsche Theater und die Deutschen zum Besseren bewegen zu können, so sah sich Kortner, wie Critchfield im letzten Teil seiner Arbeit berichtet, nach zwanzig Jahren als Gescheiterter, wenn nicht Verfolgter. Er klagte über verdeckte und offene Auseinandersetzungen mit der Politik, der Kirche und der Presse. Zu Recht stellte er sich die Frage, weshalb er nie zum Intendanten befördert wurde und trotz vieler Ehrungen bis zuletzt auf den guten Willen von Kollegen, die ihm Aufträge zukommen ließen, angewiesen war.

Wer sich für Kortner interessiert, wird Critchfields Arbeit lesen müssen. Zwar kommen die Inszenierungen selbst etwas zu kurz, aber tiefergehende Analysen der Aufführungen hätten wohl den Rahmen des Unternehmens gesprengt. So gibt der Band insbesondere für Literatur- und Medienwissenschaftler nicht nur einen sehr guten Überblick über Leben und Werk des berühmten Schauspielers und Regisseurs, sondern setzt diese in ein produktives Verhältnis zur Mentalitäts- und Gesellschaftsgeschichte in Deutschland nach 1945.

Ludwig-Maximilians-Universität München

—Andreas Englhart

Nicht(s) sagen. Strategien der Sprachabwendung im 20. Jahrhundert.

Herausgegeben von Emmanuel Alloa und Alice Lagaay. Bielefeld: transcript, 2008.
304 Seiten. €28,80.

Die Frage nach der Sagbarkeit der Welt und die erschreckende Beobachtung, unser Sprechen und Schreiben ziele vorbei an den Dimensionen des Erlebens, an irrationalen Erfahrungen oder an dem Wunsch, die Dinge nicht in das Korsett abstrakter Begriffe zu zwängen, gehören zu den basalen Problemstellungen der Philosophie und Literatur des 20. Jahrhunderts. Obwohl Sprach- und Zeichentheoretiker, Kommunikationsfor-

scher und Diskursanalytiker mit einem Aufwand zu beweisen versucht haben, der zum Sprechen begabte Mensch könne zwar aus eigenem Willen schweigen, nicht aber nicht kommunizieren, haben sie weder eine Antwort auf das lähmende Versagen der Sprache im Hofmannsthals *Lord Chandos* (1902) gefunden noch auf die Versuche prominenter Künstler (Jackson Pollock) oder Literaten (William Burroughs, Rolf Dieter Brinkmann, W.G. Sebald) reagiert, die Vorherrschaft des “reinen Wortes” (M. Bachtin) ästhetisch oder gewaltsam anzuzweifeln. Bisweilen mit scharfer Brillanz, manchmal aber auch bloß zynisch wurden diese Sprachverweigerungen mit dem Hinweis abgetan, solange sich Sprachkritik oder Formen der destruktiven Zeichenverwendung noch im Medium der Schrift oder des Bildes manifestierten, möge es sich um semantische, syntaktische oder pragmatische Gesten der Wortohnmacht handeln. Allein die wie auch immer *vorgetragene* Skepsis der Sprache gegenüber oder das Nichtsagen dokumentiere indes, dass Sprachverweigerung sich nicht weiter erstreckt als bis auf das Schweigen in aktuellen Gesprächssituationen (J. Habermas, vgl. 15).

Differenzierter haben sich Lyotard und Derrida (letzterem sind in vorliegendem Sammelband zwei ausführliche Beiträge gewidmet) mit dem Phänomen der Sprachverweigerung auseinandergesetzt. Indem sie auf die gezielte Regelverletzung seitens des nicht Sprechenden bzw. die Tatsache hinweisen, zu verstummen könne auch als Reaktion des Schweigenden auf Rede als Gewaltakt verstanden werden, reflektieren sie präzise die Kontextabhängigkeit des Nichtsagens sowie den individuellen Verstoß gegen Kommunikationszwänge oder jene “konkreten Möglichkeiten einer anderen Rede, die aus den Bahnen der Zuschreibungsmetaphysik ausbricht” (17). Diese an Adorno und Lévinas angelehnte Einschätzung, darauf weisen die beiden Herausgeber in ihrer Einleitung hin, erfordere eine “andere Archäologie des *linguistic turn*,” mit welcher sich die Forschung bislang eher verhalten beschäftigt habe (19). Mit Adorno und Lévinas sind denn auch zwei Sprachskeptiker benannt, die in den fünfzehn Beiträgen eingehender gewürdigt werden. Zu den weiterhin berücksichtigten Philosophen des 20. Jahrhunderts gehören ferner Kierkegaard, Merleau-Ponty, Barthes, Foucault und schließlich Giorgio Agamben, der mit einem eigenen Beitrag über die “negative Potentialität” in der Fähigkeit des Sprechens respektive des Schweigens vertreten ist. Diese Auswahl der Genannten wird von den Herausgebern mit dem plausiblen Hinweis legitimiert, in ihren Werken werde der “nicht-affirmativen Rede” insofern Bedeutung zugemessen, als sie das Schweigen als Eröffnung einer neuen, unbestimmten Dimension des Handelns begreifen (17ff.). Zweifellos trifft diese keineswegs nur gestische Form sprachlichen Entsagens auch auf jene Dichter zu, die in *Nicht(s) sagen* einer literarischen Avantgarde zugerechnet werden, welche sich eben auch über das Verstummen in einer als katastrophisch empfundenen, modernen Gegenwart definiert. Abgesehen davon, dass mit diesen vier Autoren—Melville, Mallarmé, Celan und E.A. Poe—zentrale Sprachkritiker aus vier unterschiedlichen Kulturen vertreten sind, wird indes nicht begründet, warum sich der vorliegende Sammelband nur dem krisenhaften Schweigen in der Literatur widmet und darüber hinaus auf die Berücksichtigung avantgardistischer und keineswegs bloß ‘affirmativer’ literarischer Epochen verzichtet, die wie beispielsweise Dadaismus oder Pop wesentlich geprägt sind von den Vorbehalten gegenüber der rationalistischen Prämisse, die Welt allein mit Hilfe der ‘bezeichnenden’ Medien, Sprache und Schrift, adäquat abbilden zu können.

Gleichwohl wird man dem Sammelband zugute halten müssen, den Fokus auf

jenen Bereich des gewollten, erzwungenen oder anmaßenden Schweigens gelegt zu haben, über den im Verlauf der Lektüre deutlich wird, dass der vorübergehend eigene Sprachverzicht einerseits einem vertrauensvollen Hinhören gleichen kann. Welchen Sinn dieses Verstummen im ‚weisheitsliebenden‘ Diskurs haben kann, darüber notiert Pascal Delhom in seinem Beitrag ‚Emmanuel Lévinas: Das skeptische Sprechen‘: Den philosophischen Diskurs sollte es auszeichnen, der Rede eines Gegenübers den Rang einer ‚Unterweisung‘ zuzubilligen, statt naiv anzunehmen, es würde über einen weiteren belanglosen ‚Gegenstand‘ gesprochen (130). Andererseits, so führen Fabian Goppelsröder in ‚Der Rest ist Schweigen—Wittgensteins Philosophie als Sprachverweigerung‘ und Martin Urmann in ‚Paradoxologisches Sprechen als Triumph der Sprache—Mallarmés Lyrik des ‚blanc‘‘ konzise aus, kann sich mit dem Schweigen entweder der Respekt ‚vor dem‘ bekunden, ‚was durch ständiges Sprechen verdeckt wird‘ (69), oder es verbirgt sich hinter ihm eine Revolte gegen das ‚Zu-Grunde-Gehen des Individuums‘ an einer Sprache, die keine Distanz zum Bezeichneten mehr zulässt. Mallarmé löst dies Aufbegehren mit einer ‚extrem reflexiv aufgeladenen Dichtung‘ ein, die sowohl den Triumph, das ‚Unsagbare‘ doch noch metaphorisch sagen zu können, als auch die Resignation über das Scheitern eines cartesianischen Vertrauens in die Sprache transparent macht (183f.).

Eine dritte Lesart des Verstummens, darauf sei abschließend und wiederum nur exemplarisch hingewiesen, umschreibt Celans ‚Klage über die Unmöglichkeit,‘ eine ‚verstummende Erfahrung des Menschen zu machen‘—die Erfahrung einer ‚symbolischen Erlösung‘ (203), die es nach Ulisse Dogàs Ausführungen in ‚Über die Unmöglichkeit der Dichtung, die Stille zu ersteigen—Zu einem Wort Paul Celans‘ in der Moderne schon deshalb nicht mehr geben kann, weil Dichtung das paradiesische Sprechen längst hinter sich gelassen hat. Was darunter genauer zu verstehen ist, analysiert Mirjam Schaub in ‚I say to you that I am dead.‘ E.A. Poe, Roland Barthes und Michel Foucault über das Vertrocknen der Sprache: Der moderne Mensch begreift und fürchtet das ‚Sprechen als Unterpfand des Todes,‘ mithin als ‚Preis, den wir für die Abwesenheit der Dinge, über die wir sprechen, zu zahlen haben‘ (237). Das medial verstärkte und dauernde Reden der noch ‚Un-Toten,‘ dies deuten die Aufsätze in *Nicht(s) sagen* an, gleicht damit wohl uneingestandermaßen einem zwar ins Eventhafte gesteigerten, gleichzeitig aber verzweifelten Totentanz.

Universität Kassel

—Stefan Greif

Kisten, Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller.

Von Anja K. Johannsen. Bielefeld: transcript, 2008. 240 Seiten. €26,80.

Anja K. Johannsen's study of prose works by W.G. Sebald, Anne Duden, and Herta Müller takes inspiration from earlier scholarship on space in literary works, particularly by Jurij Lotman; poststructuralist critical theory by Derrida, Kristeva, and Foucault; as well as the work of contemporary German and British scholars. Moving beyond an understanding of space as an aspect of setting alone, she argues that its configurations in Sebald, Duden, and Müller demonstrate how their texts function. Rather than situating the three authors' texts in a larger cultural context, Johannsen instead

examines the poetics that each author articulates in his or her own works and essays, their texts' self-reflexive characteristics, and the role of each author's personal biography, particularly in geographically-bound experiences. She makes the relationship between image and text her central concern, with synchronic links to contemporary authors as a reference point throughout. In general Johannsen identifies in all three authors mixed generic characteristics, the deconstruction of traditional representational forms, and new forms of poetic expression whose "counter-discursive strength" points to extra-linguistic spaces. The body's positioning and movements, particularly in Duden's works, remain a touchstone throughout her study, since the body reveals how space is perceived in visual and sensory terms.

Johannsen crafts highly intricate readings of all three authors. In Sebald's texts, primarily *Austerlitz*, she examines the way narrative form patterns itself on the texts' "Schachtelungen" and labyrinths. She also looks at concrete spatial forms in Sebald's texts, such as train stations, decrepit hotels, and ruined city landscapes described as "Schädelstätten." Not only do these locales signify "die Einrichtung der Welt," they also map out relationships that bring together historical events, places and figures. Characteristic of the texts as well is a "thinking in ruins"—evident in narrative techniques that rely on bricolage, quotation, and montage. Two vanishing points provide the only escape from ruins—one that moves towards an a-historical and post-apocalyptic landscape of snow and ice, and another that retreats into an idealized, pre-World War II world. Both routes rely on sublimation and cultivate what Johannsen calls a moment of "Stillstellung" in the text.

She identifies in Duden three types of spatial configurations: claustrophobic rooms, which reflect closed-off spaces within the body; "Schwellenwesen," which respond to the corset separating them from the world via a poetic language of dissolving boundaries; and the figuration of the crypt, a place that opens up the boundaries between the signifiable and the non-signifiable. Johannsen also addresses music and paintings in Duden's works. Unlike linguistic forms, which approach but ultimately never capture what remains beyond verbalization, these other art forms begin to broach otherwise closed textual places. Throughout her analysis of Duden's texts, Johannsen emphasizes the subject's sensory perceptions of space and the "Raumgenese" that results, though ultimately it remains impossible to rupture the boundaries of self.

With Müller's "Kisten," Johannsen formulates her most conceptually challenging notion of space. She begins with the author's configuration of the "Dorf als Kiste," which Müller's various narrative forms attempt to imitate. Like Sebald, Müller, too, draws on montage, a technique she uses to transform historical "Enge" and stagnation. While the narrative here also functions in relation to spatial descriptions, it reveals as well how perception and memory always produce our sense of space. Spatial components themselves are less firm entities than transitional parts which in turn reflect the flexible, polysemic nature of Müller's texts.

While I laud Johannsen's impressive close readings and the theoretical finesse she demonstrates, a few aspects of her volume give pause. I would have appreciated more background on Lotman's texts, which are now thirty-five years old and likely unfamiliar to contemporary scholars. More problematic, though, is the fact that no American scholars are cited in the volume, even though she writes of the "Sebald-Boom" on both sides of the Atlantic, perhaps partly inspired by Susan Sontag's glow-

ing admiration of his texts. One is left with the impression that German search engines travel no further than Great Britain. Johannsen pronounces the scholarly work on Anne Duden to be of “erstaunlich geringem Maß,” which is odd given serious debates between Leslie Adelson and Sigrid Weigel about racism in *Übergang* which also, like Johannsen’s study, focus specifically on issues of the body. The striking aporias that emerge from lopsided scholarship give her work an overall insular feel. When she announces her intention to bracket cultural studies-style scholarship—for instance the kind that links Sebald’s works to the German memory boom of the 1990s—Johannsen lays the groundwork for a study more in tune with critical theory from the 1980s. Instead of referencing the concrete particulars of history and culture, such scholarship relies more on the conceptual frameworks of critical theorists. A more balanced approach that brings together both forms of scholarship would have greatly benefitted Johannsen’s work. Overall, though, I admire her highly intelligent readings, which should make for productive discussions in graduate seminars.

Davidson College

—Margaret R. McCarthy

Bürgerkrieg global: Menschenrechtsethos und deutschsprachiger Gegenwartroman.

Von Paul Michael Lützeler. München: Fink, 2009. 360 Seiten. €29,90.

Wenn Paul Michael Lützeler zu Beginn seiner neuen Studie lakonisch feststellt, dass Literaturwissenschaftler bei der Analyse des Phänomens der Globalisierung “die Nachhut bilden” (14), dann hört man das Echo früherer Resümees aus seiner Feder, die den Stand der Dinge ähnlich kritisch beleuchteten—Mitte der 1990er Jahre beispielsweise, als er die Auseinandersetzung deutschsprachiger Schriftsteller mit dem Postkolonialismus nicht nur als Desiderat benannte, sondern auch selbst zum Vorreiter auf dem Gebiet des Eingeforderten wurde. Mit seinen 1996 und 1998 erschienenen Themenbänden ist er—einmal mehr in der Rolle des transatlantischen Vermittlers—zum Initiator der postkolonial orientierten *German Studies* und Germanistik geworden, die sich bald danach zu einem fruchtbaren und heute fest etablierten Arbeitsfeld entwickelten. Der damals von ihm geprägte Begriff “postkolonialer Blick” ist inzwischen so selbstverständlich in den akademischen und außerakademischen Sprachgebrauch eingegangen, dass man ihn auch schon ohne Anführungszeichen finden kann.

Es kann nicht die Aufgabe der Rezension einer einzelnen Studie sein, die Verdienste ihres Verfassers eingehend zu würdigen, zumal im Fall von Paul Michael Lützeler als bekannt vorauszusetzen ist, dass er international zu den führenden Wissenschaftlern im Feld der deutschen Literatur und Gesellschaft zählt. Zwei Aspekte sollen jedoch noch hervorgehoben werden, die nicht nur generell charakteristisch für seine Arbeit sind, sondern auch von zentraler Bedeutung für das neue Buch *Bürgerkrieg global: Menschenrechtsethos und deutschsprachiger Gegenwartroman*: Einerseits die Tatsache, dass seine literaturwissenschaftlichen Arbeiten immer auch wesentliche Beiträge zur Historiographie darstellen und andererseits sein kontinuierliches Bemühen um den Nachweis der gesellschaftlichen Relevanz literarischer Texte. Denn wie kann man der Literatur besser Geltung verschaffen, als wenn man, wie Lützeler, immer wieder gerade die Texte in den Vordergrund rückt, die sich um aktuelle

und gesellschaftlich relevante Themen drehen—und damit die leidige Klage über die “grassierende Irrelevanz” (338) literarischer Produktion schon als solche ad absurdum führen. “Weder im Elfenbeinturm noch bei der Nabelschau, wie oft unterstellt, sieht er die Schriftsteller, sondern als wache Zeitgenossen,” schrieb in diesem Sinne auch das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel*. Und wie kann man den Verdacht, die Literaturwissenschaft sei eine “Wissenschaft des nicht Wissenswerten” (um Norbert Mecklenburgs zynische Formulierung zu verwenden), besser ad absurdum führen, als wenn man, wie Lützeler, souverän demonstriert, was diese Wissenschaft leisten muss, um eben diesen wachen Zeitgenossen gerecht zu werden. In diesem Fall war es unter anderem ein gewaltiges Pensum an historischer und politischer Kontextualisierung, die zudem einmal mehr belegt, dass die Literaturwissenschaft, seitdem sie sich von der Dominanz der Philologie am Beginn des 20. Jahrhunderts verabschiedet hat, immer auch multi- und interdisziplinär sein muss.

Die Studie *Bürgerkrieg global* ist in drei große, der literarischen Behandlung von Bürgerkriegen in verschiedenen Weltregionen folgende Kapitel gegliedert, umrahmt von einer Einleitung, die einen weiten Theoriehorizont um die Komponenten “Macht, Gewalt, Bürgerkrieg und Menschenrechte” (29) zieht, sowie einem “Ausblick” zum Thema “Ethik und Ästhetik.” Im ersten Einleitungsschwerpunkt “Literatur und Globalisierung” stellt der Topos von den Schriftstellern als “‘Seismographen’ ihrer Epoche” (16) die Verbindung zwischen den Bürgerkriegsromanen und neueren Globalisierungstheorien bereit, wobei Lützeler vor allem auch den Zusammenhang zwischen Globalisierung und der “postkolonialen Kondition” der Welt in den Vordergrund rückt (17). Zu Beginn des zweiten Schwerpunkts “Gewalt und Bürgerkrieg” konfrontiert er seine Leserschaft mit einer Einsicht, die vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Konjunktur einschlägiger Veröffentlichungen ausgesprochen erhelltend ist: “Mit Theorien, die sich auf Fragen der Multi-, Trans- und Interkultur beschränken, ist narrativen Texten, in denen Krieg und Zerstörung die Hauptthemen bilden, alleine nicht beizukommen” (29). In diesem Sinne ist auch die spätere Textanalyse von einer erfrischenden Ungeduld gegenüber poststrukturalistischen und kulturwissenschaftlichen Ansätzen, die selbst angesichts von Krieg, Gewalt und Folter an ihren Prämissen festhalten. Mit dem Blick auf das Imaginäre der Macht gerät jedoch außer acht, dass es in solchen Fällen, wie beispielsweise in Erich Hackls Roman *Sara und Simón*, um sehr reale Macht geht, mit der “über Leben und Tod entschieden” wird (304); ebenso kann auch die Konzentration auf “Fremdheits- und Alteritätserfahrung in einer anderen Kultur” der “spezifische[n] Erfahrung einer terroristischen Staatsdiktatur,” wie Uwe Timms *Der Schlangenbaum* sie beschreibt, kaum gerecht werden (284). Lützeler selbst reflektiert die Verbindung von Macht und Gewalt sowie die Rolle abnehmender Staatsmacht in diesem Zusammenhang, indem er insbesondere Theorieansätze von Hannah Arendt, Heinrich Popitz und Giorgio Agamben weiterdenkt (29–33). Der dritte Einleitungsschnitt diskutiert Theoriekonzepte, die sich mit Partisanen und Terroristen auseinandersetzen, zentralen Figuren in jedem Bürgerkrieg, die auch in den untersuchten Romanen in “allen nur denkbaren Zwischenformen” auftauchen (52).

Auf die ideologische Debatte um Menschenrechte lässt Lützeler sich im letzten Einführungsabschnitt “Menschenrechtsskultur und Weltethos” kaum ein; ein obligatorisches Nicken in diese Richtung ist erkennbar, wenn er Hermann Brochs Position diskutiert, dem niemand hätte “klarmachen können, dass es bei seiner Auffassung von

Menschenrechten um eine durch eurozentrische Vorurteile gesteuerte Meinung gehe, die von Vertretern anderer Kulturregionen nicht akzeptiert werden könnte” (58). Das ist jedoch nicht als schulterzuckende Ignoranz zu verstehen, mit der sich der Broch-Forscher hinter seinem Autor versteckt; der Mangel an Interesse verdankt sich vielmehr einer genauen Kenntnis dieser letztlich unfruchtbaren Diskussion, in der nicht selten handfeste Interessenkonflikte mit kulturrelativistischen Argumenten vernebelt werden. Lützeler richtet stattdessen die Aufmerksamkeit auf das wichtigere Bemühen um Konzeptualisierung eines Weltethos auf der Basis eines “Freiheit und Menschenwürde garantierenden Kern[s], der in allen Kulturregionen identifizierbar ist und die Basis menschlicher Zivilisation überhaupt ausmacht” (58)—selbst wenn dieser “nur ex negativo bestimmt werden kann” (59), also etwa als Formulierung dessen, was Menschen nicht angetan werden darf. In diesem Sinne sind die in der Studie analysierten Romane mit ihrer Thematisierung der Verletzung der Menschenrechte als “Teil” des “aktuellen Menschenrechtsdiskurses” zu sehen (25). Sie stehen in der “Tradition” eines “ethischen Kunstverständnisses,” das historisch in Konfrontation mit extremer Missachtung der Menschenrechte wie “Bürgerkrieg, Krieg und Holocaust entstanden ist” (65). Vor diesem Theoriehintergrund löst Lützeler seine eigene Forderung nach einem “Zusammenspiel von Textlektüre, theoretischer Bemühung und historischer Rekonstruktion” (19) ein und entfaltet seine Analyse von Bürgerkriegsromanen über “Europa, Afrika und Asien” (Norbert Gstrein, Lukas Bärfuss, Hans Christoph Buch, Jeannette Lander), über den “Nahen und Mittleren Osten” (Dieter Kühn, Nikolas Born, Christian Kracht, Michael Roes) und über “Lateinamerika” (Gert Hofmann, Friedrich Christian Delius, Uwe Timm, Erich Hackl), die—and das ist ein zusätzliches Plus der Studie—äußerst spannend zu lesen ist.

University of Limerick

—Monika Albrecht

Choreographing the Global in European Cinema and Theater.

By Katrin Sieg. New York: Palgrave, 2008. 227 pages. \$79.95.

In this study, Katrin Sieg expands her earlier examination of cultural representations and their societal implications, especially in the performing arts (see her *Exiles, Eccentrics, Activists: Women in Contemporary German Theater* and *Ethnic Drag: Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*). She asks those difficult political questions on the specific implications that are rarely discussed with such rigor, and she also takes theoretical post-structural and post-modern scholarship to task, as certain neat categories no longer explain the situation of the individual in a shifting global setting. For her textual analyses she chose works mainly from cinema and theater that represent the problematic side of globalization, specifically its impact in Europe. Sieg asks: “Can the transnationalization of culture that is currently being implemented through EU cultural policy also overcome the troubling legacy of the nation-state, including the deplorable marginalization and exclusion of women, ethnic minorities, and immigrants—populations whose contributions are actively promoted as part of this policy?” (17). While Sieg’s study focuses on a mix of transnational trends in texts that place Germany into a larger geopolitical context, related studies, such as the anthology *The Cosmopolitan Screen: German Cinema and the Global Imaginary*,

1945 to the Present, edited by Stephan K. Schindler and Lutz Koepnick, concentrate just on cinema and present a broad review of positive and negative cosmopolitan strivings in this medium during the last sixty years.

Sieg is more acutely interested in the potential appropriation of cultural institutions in a capitalist society for the sake of stimulating consumerism. Her feminist reading emphasizes the symbolic and activist interventions in the integrative logic of globalist narratives. It is to her credit that she plausibly speaks of a contemporary global regime that claims to further emancipation of the individual but is actually predominantly based on the old principles of patriarchy, where hierarchies and gender roles are securely in place. She sketches an image of a powerful media industry that is connected to the global economy and successfully steers and strengthens consumerism by selling the fantasy of emancipation. It was an excellent decision to view the new global structure in terms of the traditional family structure, where nations are represented and imagined in gender perspectives. Sieg found that gender and heterosexual desire are the motors of most narratives of globalization. Looking for exceptions, she chose to analyze texts that disturb the hidden suggestions presented in materialist accounts of sexual economies as they aim to situate people neatly in profitable models of class, ethnicity, and race. These alternative texts expose the machinery that plays on emotions, desire and feelings, which are played for profit, and make visible a false imaginary that hides the exploitation. Traditional roles are inverted at times in those more critical films or theater productions, which Sieg examines.

The study analyzes three films for their political discourses on European integration and globalization as well as on their sexual economy, and with it a changing organization and aesthetics of cinema. These films present illustrations for a changing European development that Sieg traces through political events and shifts of influence in the European Union. The films are: Billy Wilder's *One, Two, Three* (1961), Margarethe von Trotta's *Promise* (1994), and Cédric Klapisch's *Euro Pudding* (2002). In Billy Wilder's film the communist nations are represented by an emasculated character, a young Eastern German communist, who secretly married the daughter of the American CEO of Coca Cola. However, gender relations are normalized after the communist is brought into the capitalist fold. Sieg recognizes that Wilder ironizes and subverts the presumptions of capitalism's benign dominance. In von Trotta's film, which focuses on the East-West German divide represented by a heterosexual couple, spectators are not comforted by an allegorization of a happy international family either. In the most recent film, Klapisch's *Euro Pudding*, on the other hand, Sieg finds an "alignment of European cinema with hegemonic corporate and political objectives" (73). In the representation of *international* instead of *transnational* relations in the film, Sieg sees a new threat in globalization through a dramaturgy of the family (of nations) with its traditional comforts.

One chapter of the study is dedicated to a new opera, *Indians* (in German *IndierInnen*, Libretto by Holger Siemann, 2001), set to the 19th-century music of Meyerbeer's opera *L'Africaine* and performed in the alternative Neuköllner Oper, Berlin. Here, Sieg explores the global integration of persons with migration background. The protagonist from India has obtained a well-paying position in Germany in order to save her ailing Indian husband. The failure of globalization in terms of gender relations becomes evident at the end, when the healed husband requires his wife to again fulfil a

woman's role traditionally required in his home country. In Sieg's view, *Indians* critically inverts old colonial narratives and exposes them through irony. The opera counteracts the assumption that third-world women desire global capital. It shows that in reality women become a cheap global resource for capital's desire. In this connection Sieg discusses a global "feminization of labor," by superimposing kitchen and factory.

In the part of Sieg's study where she discusses the attempts of the theater to maintain a social function, she foregrounds Elfriede Jelinek's critical achievements in her play *Bambiland* (2003). Sieg focuses on Jelinek's attack on the so-called noble goals of the international war on terror. These, such as the drive for the liberation of women—for instance, oppressed non-Western Muslima—are shown as pretenses in historical reality. This post-dramatic play, provocatively staged by Schlingensief at the Burgtheater in Vienna (2003), shows a war bowdlerized by television. Sieg's reading of the play notes Jelinek's critical stance against the power politics of the US government that is reinforcing patriarchal oppression, gender difference, and sexual violence. The Austrian writer connects the material conditions of postmodernism—that is, the economics and politics of globalization—with the symbolic systems that support them, such as the products of the media, culture, and art. It is significant that Schlingensief's staging includes in these martial power politics the Austrian nation as a participant.

Addressing the continued infiltration of the public sphere by economic interests and private consumerism, Sieg chose a trilogy from Rene Pollesch's dramatic work, *Tent Saga*, a parody of the global televisual genre. With it she examines the possibility of post-national theater that aims at public debate and social critique. Pollesch connects global capitalism to local conditions and links local practices to collectivities elsewhere. The writer goes beyond Brecht by asking questions about the commodified global subject, as for instance the immigrant worker taking over subordinate jobs women used to perform. Sieg finds in Pollesch's plays a resonance and an expansion of Habermas's *The Structural Transformation of the Public Sphere* (1962). Pollesch highlights, for instance, the exploitation of the private sphere for the market economy. His play *Sex after Mae West* (2002), for instance, obscures the difference between dedication and alienation or between love and exploitation.

The trilogy also thematizes the love relation between labor and capital, and it thematizes the function of globally circulating mass-cultural forms that keep in place local patriarchies and transnational gender structures. Thus, similarities become visible, such as those between street vendors in São Paolo and a single mother working in a supermarket in Dortmund. The post-individualist characters in his plays voice their own determination through economic influences in a seductive but terrorizing capitalist world. In doing so, they signal, according to Sieg, a notion of solidarity.

Sieg's new book presents valuable readings for scholars of German Studies, Cinema and Theatre Studies as well as Gender and European Cultural Studies. Her sober, interdisciplinary look at the impact of cultural production through the media will offer insight for the study of globalization and transnational development.

University of Illinois–Chicago

—*Helga Kraft*

Günter Grass im Visier—Die Stasi-Akte. Eine Dokumentation mit Kommentaren von Günter Grass und Zeitzeugen.

Von Kai Schlüter. Berlin: Ch. Links, 2010. 384 Seiten + 23 Abbildungen. €24,90.

Die Stasi war mein Eckermann oder: mein Leben mit der Wanze (1991)—this is how GDR dissident writer Erich Loest titled his report about his experiences with the omnipresent secret police. As Kai Schlüter's publication makes abundantly clear, the Stasi also considered Günter Grass of significant enough interest to keep him under close surveillance. The Stasi's assiduous collection of information resulted in at least 2,200 pages on which the name of Grass or his code name “Bolzen” appears—among them a file of newspaper clippings of more than 180 pages (75). Although after the *Wende* some pages were damaged, they could be restored so that virtually the entire Grass file has been preserved—a “Glücksfall” (17) for both scholars and interested readers indeed.

Rather than providing a scholarly edition of archival materials, Schlüter opted for creating an easily accessible “Lesebuch” for the general public (14–15)—primarily by dividing Grass's observation by the Stasi into five phases, providing introductory comments for each phase, presenting the Stasi documents (selectively) in chronological order, and supplementing them with explanatory comments by Grass as well as a fairly wide range of “Zeitzeugen” familiar with and/or participants in the events reported to and recorded by the Stasi. The first document dates from 1961 (no specific date is given) and refers to the writer's “provocative” (a rather frequent characterization of Grass) demeanor at the fifth meeting of the “Deutscher Schriftstellerverband [der DDR]” in May 1961. On 18 August 1961, five days after the construction of the Berlin Wall had begun, a Stasi agent issued a “Suchzettel” seeking more detailed information about the writer on account of his having been “angefallen [sic] wegen Provokation” (8). Grass's “provocation” consisted of his open letter of 14 August 1961, addressed to Anna Seghers, in which he harshly condemned the building of the Wall and compared it to the establishment of a “Konzentrationslager” in the GDR under the command of Walter Ulbricht (28). The last document, dated 4 July 1989, provides evidence of the Stasi's unflagging attention to the writer's activities until shortly before the demise of the GDR.

The reasons for the Stasi's interest are not hard to fathom. From the 1950s to 1989 Grass, whose chief residence was in West Berlin, visited East Berlin and the GDR fairly frequently and sought not only to maintain contacts with his GDR colleagues but openly defended and supported dissident writers such as Uwe Johnson and Hans Joachim Schädlich. In addition, despite Grass's fierce opposition to unification in 1989/1990, he had long been an outspoken, active supporter of the Social Democrats as well as a proponent of the concept of the indivisible German *Kulturnation* that was based on the common language and culture in the two parts of the divided country—a perception that ran counter to official GDR doctrine. In fact, from 1974 to 1980 Grass as well as other writers living in West Berlin such as Peter Schneider and Hans Christoph Buch visited East Berlin to meet at irregular intervals with their colleagues, among them Thomas Brasch, Günter Kunert, the aforementioned Schädlich, and Klaus Schlesinger, to read from their works and discuss them. Grass, according to actor Manfred Krug, was generally acknowledged as the unquestioned “Meister” (118) at these gatherings which continued beyond the éclat caused by Wolf Biermann's

Ausbürgerung in November 1976 (128). Surprisingly, the Stasi never succeeded in penetrating the get-togethers, which were only announced by word of mouth and were held in various flats, by installing listening devices.

The Stasi reports duly noted Grass's political commitment; in 1976, for instance, he was characterized as a "völlig 'politischer Typ'" (97) who engaged in both literature and politics and wanted to contribute to implementing the *Ostpolitik* of the SPD. The main sources of information were often prominent informants ("GI" or "Geheimer Informator"; in 1968 the name was changed to "IM" or "Inoffizieller Mitarbeiter") who were able to establish personal contact with Grass such as writers Erwin Strittmatter (IM "Dollgow"), Hermann Kant (IM "Martin"), President of the *Schriftstellerverband der DDR* (1978–1990), and Hans Marquardt (IM "Hans"), director of Reclam in Leipzig and publisher of *Das Treffen in Telgte*, the first work by Grass which became available in the GDR (1984). Another prominent informant, Manfred Wekwerth (IM "Manfred"), *Chefregisseur* at the Berliner Ensemble (1960–1969), objected to Grass's play *Die Plebejer proben den Aufstand*, which premiered in January 1966 in West Berlin, and denounced it as anti-Brechtian. But a planned *Reisesperre* on account of Grass's allegedly inspiring "feindlich-negative Kräfte in der DDR" (178) did not materialize; ironically, Stasi chief Erich Mielke himself overruled his subalterns and Grass's September 1983 visit to East Berlin in his official capacity as President of the West Berlin *Akademie der Künste* (226–27) could take place. In 1987/1988 Grass was even permitted to undertake *Lesereisen* in the GDR—an opportunity that enabled him to establish limited contacts with ordinary GDR citizens.

Inasmuch as Schlueter's "Lesebuch" draws attention to an important aspect of Grass's activities about which comparatively little has been known, it cannot be ignored by scholars and readers. Whereas the Stasi documents often make for depressing or, occasionally, tedious reading (for instance, the pedantic listing of the license plates of cars parked near the venues of Grass's readings), there are also infrequent glimpses of involuntary humor such as the observation that Grass and his wife Ute were "sauber und ordentlich gekleidet" (286). Notably the useful "Abkürzungsverzeichnis und Glossar" as well as the "Kommentiertes Personenregister" facilitate access to a volume that contributes to a revision of Grass's biography in that the writer emerges as an uncompromising and outspoken opponent of the GDR's policies with regard to writers in particular and sheds light on the state of German-German cultural affairs during the Cold War in general.

University of North Carolina at Chapel Hill

—Siegfried Mews