

NEWSLETTER

OF THE

INTERNATIONAL FEUCHTWANGER SOCIETY

VOLUME 19, 2016

IN THIS ISSUE

EDITORIAL.....	3
IFS CONFERENCE IN TOLEDO 2016 – CALL FOR PAPERS	4
SERIE: AUS DER EXILFORSCHUNG	
ZWISCHEN <i>ERFOLG</i> UND <i>EXIL</i> : LION FEUCHTWANGER UND MÜNCHEN. SYMPOSIUM IN MÜNCHEN AM 14./15.07.2015.....	6
FORSCHUNGSPROJEKT ZU MARTIN FEUCHTWANGER	9
FEUCHTWANGER-FOTOS VON EMIL OTTO HOPPÉ.....	11
BOOK REVIEWS:	
JESSE THOOR: <i>DAS WERK</i>	15
PETER CONRAD: <i>HOW THE WORLD WAS WON. THE AMERICANIZATION OF EVERYWHERE</i>	19
STEFFEN HÖHNE, KLAUS JOHANN U. MIREK NĚMEC (HRSG.): <i>JOHANNES URZIDIL (1896-1970). EIN 'HINTERNATIONALER' SCHRIFTSTELLER ZWISCHEN BÖHMEN UND NEW YORK</i>	30
EDGAR FEUCHTWANGER: <i>I WAS HITLER'S NEIGHBOUR</i>	38
SABINE NEUBERT: <i>KARL WOLFSKEHL. VOM BOHEMEN ZUM DICHTER DES EXILS</i>	41
GERTRUD KOLMAR: <i>BRIEFE</i> . HRSG. VON JOHANNA WOLTMANN. DURCHGESEHEN VON JOHANNA WOLTMANN U. REGINA NÖRTEMANN.....	42
SONJA VALENTIN: <i>"STEINE IN HITLERS FENSTER": THOMAS MANN'S RADIOSENDUNGEN DEUTSCHE HÖRER! 1940-1945</i>	44
IRENE HEIDELBERGER-LEONARD: <i>IMRE KERTÉSZ - LEBEN UND WERK</i>	48
KAI KAUFFMANN: <i>STEFAN GEORGE - EINE BIOGRAPHIE</i>	56
DAN STONE: <i>GOODBYE TO ALL THAT? THE STORY OF EUROPE SINCE 1945</i>	64

Liebe Freunde Lion Feuchtwangers, einmal mehr nähert sich ein Jahr seinem Ende, das für uns Aficionados des Schriftstellers eigentlich ein recht gutes war: denn nicht nur fand im Juli in München ein kleines Symposium statt (über das Tanja Kinkel weiter unten Bericht erstattet), sondern eine beachtliche Anzahl von Kolleginnen und Kollegen versammelte sich - nunmehr bereits zum vierten Mal - in Los Angeles anlässlich einer Konferenz, deren Beiträge im kommenden Jahr - so hoffen wir zumindest - wiederum im Verlag Peter Lang veröffentlicht werden sollen. Ferner erschien jüngst eine Neuauflage von Wilhelm von Sternburgs Feuchtwanger-Biographie, die Ian Wallace im nächsten Nachrichtenbrief (Nr. 20) im Juni des kommenden Jahres rezensieren wird.

Im kommenden Jahr soll dann Anfang September in etwas kleinerem Rahmen im spanischen Toledo ein Feuchtwanger-Symposium, dessen Ausschreibung bereits erfolgte, stattfinden. Ferner wird im Herbst 2017 - der genaue Termin steht noch nicht fest - die regelmässige zweijährige Feuchtwanger-Konferenz in Paris stattfinden, organisiert vor Ort u.a. von Daniel Azuélos. Ein dreisprachiger 'Call for Papers' wird im nächsten Nachrichtenbrief im Juni 2016 bereitgestellt werden, da zwischenzeitlich noch einige technische Einzelheiten geklärt werden müssen.

Als Herausgeber des Nachrichtenbriefes möchte ich einmal mehr der Hoffnung Ausdruck verleihen, dass zumindest einige der längeren und kürzeren Rezensionen, die hier zum Abdruck kommen, Ihnen zusagen bzw. sich als nutzbringend erweisen. Es werden dabei natürlich ganz gezielt auch Themen aufgegriffen, die sich oft nur tangentiell auf Lion Feuchtwanger beziehen, jedoch trotzdem das weitere Umfeld abstecken, vor dessen Hintergrund der Schriftsteller gelebt und gearbeitet hat, seien dies nun literarische oder oft auch historische; denn ein Feuilleton, das den Versuch unternähme, sich allein auf Feuchtwanger-Literatur zu beziehen, würde sich - ich glaube darin werden Sie mir alle zustimmen - bald erschöpfen.

Ich freue mich also darauf, einige von Ihnen eventuell in Spanien im September wiederzutreffen. Bis dahin alles Gute!

Jörg Thunecke

Tagung der International Feuchtwanger Society

Real Fundación Toledo

Toledo, 7. - 9. September 2016

DIE JÜDIN VON TOLEDO UND GOYA: SPANIENBILDER AUS DEM DEUTSCHSPRACHIGEN EXIL

1955 veröffentlichte Lion Feuchtwanger den Roman *Die Jüdin von Toledo*. Gleich nach dem Erscheinen wurde das Buch zu einem Bestseller, nicht nur in Deutschland sondern vor allem in den USA. Im kalifornischen Exil, wo er seit 1941 wohnte, gab er einem Thema Ausdruck, das ihn jahrelang beschäftigt hatte, seitdem er 1926 mit seiner Frau Marta eine Reise nach Spanien unternommen hatte und von der Geschichte, der Architektur und der Landschaft des Landes beeindruckt wurde. Bereits 1951 hatte er seinem Interesse für Spanien im Roman *Goya oder der arge Weg zur Erkenntnis* Ausdruck verliehen.

Diese Neigung zu Spanien – vor allem aber zur spanischen Geschichte – zeigten auch andere der vielen Schriftsteller, die während des Dritten Reiches gezwungen waren, Deutschland zu verlassen. Für einige war der Weg ins Exil einfach, für andere war es eine Flucht mit ungewissem Ausgang, die in einigen Fällen auch über Spanien führte. Einer der bedeutendsten Treffpunkte deutschsprachiger Autoren im amerikanischen Exil war Los Angeles, das sich bald den Beinamen "Weimar unter Palmen" zueigen machte. Hier trafen sich viele der exilierten Autoren wieder, darunter Lion Feuchtwanger, Bruno Frank, Thomas und Heinrich Mann, Bertolt Brecht, Alfred Döblin, Ludwig Marcuse, Vicki Baum, Walter Mehring und Franz Werfel. Im Zusammenhang mit dem Konferenzthema verdienten auch Werke aus der sog. inneren Emigration Beachtung.

Im Gegenteil zum Italienbild wurde das Spanienbild in den Texten einiger der exilierten Schriftsteller nie ästhetisiert. Stoffe aus der spanischen Geschichte boten den Autoren aber die Gelegenheit, die damalige Gegenwart durch eine schon vorgegebene Vergangenheit zu interpretieren, die ihre Vorliebe für den historischen Roman erklärt.

In den letzten Jahren hat die Gattung eine Wiederbelebung erfahren, die schon auf ein Come-back von vielen im Exil geschriebenen Werken hindeutet. Die politische und soziale Lage, die in vielen Ländern der Welt zum Alltag geworden ist, bestätigt die Aktualität von Romanen wie Feuchtwangers *Die Jüdin von Toledo*.

Gerade vor Ort, wo diese Geschichte im spanischen Mittelalter gespielt hat, organisiert die International Feuchtwanger Society in Zusammenarbeit mit dem Departamento de Filología Alemana der Universidad Complutense de Madrid und dem Goethe-Institut Madrid eine Konferenz, die Feuchtwangers Romane sowie das Spanienbild deutschsprachiger Autoren im Exil in den Mittelpunkt stellt.

Bitte schicken Sie Ihre Vorschläge zu 20-minütigen Referaten (Abstract mit maximal 300 Wörtern) sowie eine kurze Bio bis zum 15. Februar 2016 an Isabel Hernández (isabelhg@ucm.es). Konferenzsprachen sind Deutsch, Spanisch und Englisch. Ausgewählte und überarbeitete Vorträge werden veröffentlicht.

ZWISCHEN *ERFOLG* UND *EXIL*: LION FEUCHTWANGER UND MÜNCHEN

SYMPOSIUM IN MÜNCHEN AM 14./15.07.2015

Das Symposium begann am Nachmittag des 14.07.2015 mit einer Führung auf den Spuren des Romans *Erfolg* durch München, an der ich als 'Hiesige' nicht teilnahm; die von Dirk Heißerer gestaltete Führung erwies sich jedoch als ein solcher Erfolg bei den angereisten Teilnehmern, dass sie noch einmal wiederholt wurde.

Am Abend fand die offizielle Eröffnung im Künstlerhaus am Lenbachplatz statt, wo durch einen Zufall, der Lion Feuchtwanger gefreut hätte, nur zwei Tage später eine Ausstellung aller Radierungen Francisco Goyas beginnen sollte. Der Prachtsaal, der für die Eröffnung zur Verfügung gestellt wurde, wurde zu Feuchtwangers Zeiten übrigens gerne zu Faschingsveranstaltungen genutzt; der Faschingsball, bei dem der junge Lion erstmals in die Schlagzeilen geriet, fand genau dort statt.

Neben den Eröffnungsreden und Grußworten von Seiten der Stadt machte vor allem die szenische Lesung aus *Erfolg* Eindruck, die von den Schülern der Otto Falckenberg Schule geboten wurde. Der Biss und der Witz des Romans, der in der Seitz-Verfilmung so völlig fehlt, kam hier wunderbar rüber.

Das eigentliche Symposium fand jedoch am 15. Juli an einem anderen 'historischen' Münchner Ort statt: im Historischen Kolleg in der Kaulbachstraße 15. Nicht nur zu meiner höchst angenehmen Überraschung war die Nachfrage so stark, dass leider nicht alle Interessenten teilnehmen durften, denn das Historische Kolleg ist denkmalgeschützt und hatte die Auflage, nicht mehr als 99 Personen gleichzeitig in die Bibliothek zu lassen. Deswegen beschwor Organisator und Moderator Andreas Heusler auch die Teilnehmer gleich zu Beginn, dass sie, sollten sie nur vormittags und nicht nachmittags kommen wollen, dies doch bitte den studentischen Hilfskräften mitteilen sollten, damit andere Feuchtwangerianer, die auf den Wartelisten standen, wenigstens an einem Teil der Tagung teilnehmen könnten.

Soweit ich das überblicken konnte, blieben jedoch alle 99. Eine Feuchtwanger-Tagung in Lions Heimatstadt hatte lange genug auf sich warten lassen müssen, aber gerade in diesem Jahr war Feuchtwanger-Stimmung in München gegeben, nach der sehr populären *Erfolg*-Ausstellung im Literaturhaus. Dabei stammte ein Teil der Vortragenden auch von außerhalb: zwei waren sogar aus Amerika gekommen: es handelte sich um Michaela Ullmann und Marje Schütze-Coburn von der Feuchtwanger Memorial Library.

Uns war allen ein Limit von 20 bis 25 Minuten vorgegeben worden, damit zu jedem Vortrag noch eine Diskussion stattfinden konnte, und ich hatte Mühe, meinen Vortrag über Drama und Roman *Jud Süß* auf

diese Zeitspanne herunter zu kürzen, aber es gelang. Auch sonst überzog eigentlich niemand, außer dem ersten Vortragenden, Ferdinand Kramer von der Stadtverwaltung, der über Gustav von Kahr referierte, dem Hauptvorbild des Ministers Flaucher in Feuchtwangers Roman *Erfolg* ('Feuchtwangers Flaucher: Metamorphosen des bayerischen Ministerpräsidenten von Kahr und sein Verhältnis zur Kunst und Wissenschaft'). Doch auch er übertrieb nicht, und was er zu sagen hatte, war interessant genug, um die Verzögerung nicht als negativ zu empfinden. Gustav von Kahr war mir in erster Linie wegen seiner Rolle im Hitler-Putsch bekannt gewesen, hatte jedoch, wie Kramer darlegte, vorher eine komplexere Laufbahn, als diese Rolle vermuten lassen würde - und später während des Dritten Reiches natürlich ein tragisches Ende.

Heike Specht, die Biographin der Familie Feuchtwanger, referierte über 'Lion Feuchtwangers jüdische Wurzeln: Abgrenzung und Identitätsstiftung'. Dabei zeichnete sie ein lebhaftes Bild des bayerisch-jüdischen Feuchtwanger-Clans (vor dem Dritten Reich hatten sie Wert auf diese Wortfolge gelegt) und belegte, daß Lion Feuchtwangers Loslösung von dem orthodoxen Lebensstil seiner Eltern wesentlich länger dauerte, als von früheren Biographen meist dargestellt.

Um den jungen Lion Feuchtwanger ging es auch in Marje Schütze-Coburns Vortrag 'Kritiker und Dramatiker: Die Anfänge des Schriftstellers Lion Feuchtwanger'. Sie zeichnete nach, welche Wirkung Feuchtwangers Enthusiasmus für Max Reinhardt in der Münchner Theaterszene hatte, wie überhaupt Feuchtwangers Kritikertätigkeit zunächst erfolgreicher war, als seine eigenen Versuche als Dramatiker, bis der erste Weltkrieg für ihn die Wende brachte.

Mein eigener Vortrag über '*Jud Süß* - vom Drama zum Roman' schloss hier an, und schilderte zunächst ausführlich, da es den meisten Zuhörern nicht vertraut gewesen sein dürfte, das Drama *Jud Süß* von 1916, um dann die thematischen Verschiebungen und Weiterentwicklungen aufzuzeigen, die von Feuchtwanger durchgeführt wurden, als er aus dem *Jud-Süß*-Stoff einen Roman machte.

Michaela Ullmann sprach über 'Feuchtwangers Deutschlandbild im Exil', das sich im wesentlichen gleich blieb und bei allem Entsetzen über das Dritte Reich von der optimistischen Hoffnung auf eine Erneuerung nach einer Niederlage Hitlers durchzogen wurde.

Jens-Malte Fischer, dessen Seminare am Theaterwissenschaftlichen Institut der LMU ich als Studentin öfter besucht hatte, konzentrierte sich in seinem Vortrag auf Franz Seitz' Verfilmung des Romans *Erfolg* von 1990. Er zeigte, wie Seitz einige Elemente aus Feuchtwangers Leben in seine Verfilmung einbaute (beispielsweise reisen Martin Krüger und Johanna Krain auf den Spuren von Goya durch Spanien, was im Roman nicht vorkommt, aber von einer ähnlichen Reise Lions und Marta Feuchtwanger inspiriert wurde), und analysierte die Szene zwischen Flaucher und Klenk in ihrer filmischen Umsetzung im Detail.

Abschließend referierte Andreas Heusler über Lion Feuchtwanger im Münchner Stadtgedächtnis, streifte das komödienhafte Hin und Her hinsichtlich der Rückübertragung von Feuchtwangers Dokortitel und endete schließlich mit der Schlussfolgerung, dass es für einen Lion-Feuchtwanger-Platz in München wirklich mehr als an der Zeit sei. Es gibt bisher nur eine Feuchtwanger-Straße in Milbertshofen, die jedoch ausdrücklich nicht nach L.F., sondern nur nach seiner Familie benannt ist, so Andreas Heusler. Seine Zuhörer sahen das ähnlich. Überhaupt war den ganzen Tag lang besonders befriedigend, dass wirklich nach jedem Vortrag Fragen kamen: das Publikum dachte mit und war neugierig.

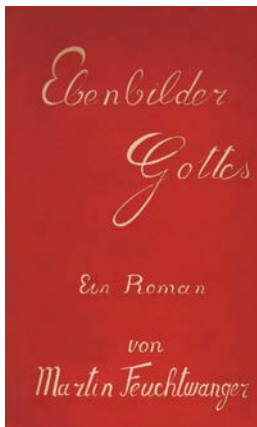
Da das Symposium an einem wunderschönen Sommertag zu Ende gegangen war, entführte ich die verbliebenen Dozenten noch rasch zu einem Ausklang in den nahegelegenen Englischen Garten, wo sie auf den Bierbänken unter dem Chinesischen Turm Münchens berühmtestes Getränk zu sich nahmen. Stimmungsvoller konnte man einen Feuchtwanger-Tag in München nicht beenden.

Tanja Kinkel, München

FORSCHUNGSPROJEKT ZU MARTIN FEUCHTWANGER



Martin Feuchtwanger (1886–1952), der um zweieinhalb Jahre jüngere Bruder von Lion Feuchtwanger (1884–1958), ist der Feuchtwanger-Forschung vor allem durch seine Lebenserinnerungen *Ebenbilder Gottes* (1952) bzw. deren erweiterte Neuauflage unter dem Titel *Zukunft ist ein blindes Spiel* (1989) ein Begriff. Da diese Memoiren (im Unterschied zu den eher spärlichen Selbstauskünften von Lion) einen anschaulichen Eindruck von Kindheit und Jugend der Feuchtwanger-Geschwister in München vermitteln, werden sie in der Feuchtwanger-Literatur gern als Quelle genutzt und zitiert. In jüngerer Zeit gilt dies etwa für *Die Feuchtwangers* (2006) von Heike Specht ebenso wie für *Lion Feuchtwanger. Münchener – Emigrant– Weltbürger* (2014) von Andreas Heusler und die überarbeitete Neuauflage von *Lion Feuchtwanger. Die Biographie* (2014) von Wilhelm von Sternburg.



Eine eigenständige Darstellung hingegen haben Leben und Werk von Martin Feuchtwanger bisher nicht erfahren. Auch seitens der Exilforschung beschränkt sich seine Wahrnehmung zumeist auf knappe lexikalische Einträge. Nachdem Ludwig Feuchtwanger (1885–1947), der zwischen Lion und Martin geborene Bruder, durch neuere Veröffentlichungen die ihm als Autor und Verleger gebührende Beachtung zurückerhalten hat, erscheint es daher an der Zeit, auch Martin Feuchtwanger wissenschaftlich näher in den Blick zu nehmen. Zu diesem Zweck wurde ein Forschungsprojekt begonnen, das nicht nur dessen Lebensweg rekonstruieren, sondern erstmals auch dessen journalistische Veröffentlichungen und verlegerische Produkte erschließen (Bibliographie mit Abbildungen) und dokumentieren (Textauswahl) soll.

Die Biographie von Martin Feuchtwanger ist in den Grundzügen zwar durch seine Memoiren bekannt, doch stützen sich diese weitgehend auf die Erinnerung des Verfassers. Denn Unterlagen aus der Zeit vor 1939 standen ihm bei der 1950 in Tel Aviv erfolgten Niederschrift nicht zur Verfügung. Durch heute recherchierbare Quellen kann seine Darstellung daher belegt, ergänzt und präzisiert werden. Dies gilt zunächst für die vielen Theaterkritiken, die Martin Feuchtwanger vor 1914 für Zeitungen und Literaturzeitschriften verfasst hat. Hinzu kommen seine zahllosen Artikel, Feuilletons und Besprechungen, die er zwischen 1909 und 1914 sowie 1920 und 1923 als anfangs Volontär, dann Feuilletonchef, später Chefredakteur der *Saale-Zeitung* (und ihrer Nebenblätter) in Halle, aber auch in der überregionalen Presse veröffentlicht hat. Beachtung verdient ebenso die überaus erfolgreiche

Tätigkeit von Martin Feuchtwanger als selbständiger Verleger verschiedener Korrespondenzen (Artikeldienste für Zeitungen) in Halle von 1921 bis 1933 und vor allem von Unterhaltungsromanen (in Buch- und Zeitschriftenform) in Halle von 1927 bis 1933 sowie in Prag von 1934 bis 1939. Ein besonderes Interesse schließlich richtet sich auf seinen (von der Forschung bisher vernachlässigten) Exilverlag *Edition Olympia*, den er nach seiner 1939 erfolgten Flucht nach Palästina von 1940 bis 1952 in Tel Aviv nebenher betrieben hat.

Ein weiterer Aspekt des Forschungsprojekts ist das Verhältnis von Martin Feuchtwanger zu seinem Bruder Lion. Zunächst bestand in München ein verbindendes Interesse am Theater und dessen Kritik, zugleich aber wohl eine gewisse Konkurrenz bei der jeweiligen Profilierung im literarischen Betrieb. Zwar unternahm auch Martin früh eigene literarische Versuche und begann ein Studium, doch führte sein Weg schon bald zum Journalismus. Bedingt durch seine 1909 vollzogene Übersiedelung nach Halle/S., seinen infolge Gefangenschaft von 1914 bis 1920 reichenden Kriegsdienst und seine anschließende Verlagstätigkeit in Halle bestand fortan zwischen den Brüdern offenbar nur noch wenig Kontakt. Auch dürfte Lion nicht erfreut gewesen sein, dass sein Bruder unter dem Familiennamen Feuchtwanger ab 1927 ausgerechnet einen Verlag für Liebes- und Kitschromane aufbaute. Martin Feuchtwanger wiederum geriet Anfang der 1930er Jahre durch die zunehmende nationalsozialistische Propaganda und Verfolgung nicht zuletzt aufgrund seiner Verwandtschaft mit dem politisch exponierten Lion in lebensbedrohliche Bedrängnis, die ihn 1933 zunächst zur Umbenennung seines *Verlags Martin Feuchtwanger* in *Fünf Türme-Verlag* und wenig später zur Emigration nach Prag zwang. Ein brieflicher Austausch zwischen den Brüdern entwickelte sich erst wieder ab 1944, als Martin bereits in Tel Aviv lebte und nachdem sich Lion in Los Angeles dauerhaft eingerichtet hatte. Die Schreiben zeugen von Martins großer Wertschätzung für seinen Bruder und dessen literarisches Werk ebenso wie von Lions familiärer Hilfsbereitschaft für seinen nun wirtschaftlich notleidenden Bruder, die er nach dessen Tod 1952 auch gegenüber Martins Witwe beibehielt.

Im Zuge des Forschungsprojekts wurden unter anderem (dankenswert gefördert durch ein German Exiles Research Grant der University of Southern California) die einschlägigen Bestände der Feuchtwanger Memorial Library ausgewertet, insbesondere die erhaltene Korrespondenz zwischen Lion und Martin sowie dessen zweiter Frau bzw. Witwe Trude. Bei Recherchen nach Druckbelegen von Martin Feuchtwanger konnten zudem einige bisher nicht bekannte, d.h. in der Bibliographie von Hawrylchak / Spalek (*Lion Feuchtwanger: a bibliographic handbook* [1998–2004]) nicht erfasste Veröffentlichungen von Lion Feuchtwanger ermittelt werden. Ferner ist es gelungen, den Kontakt zu der Enkelin aus Martin Feuchtwangers erster Ehe und zu den Söhnen aus dessen zweiter Ehe herzustellen.

Eine Veröffentlichung der Forschungsergebnisse ist für Ende 2016 geplant. Sie möchte für Martin Feuchtwanger ein Lebensbild entfalten, das nicht auf die Formel 'Bruder von Lion Feuchtwanger' reduziert bleibt, sondern dem produktiven Wirken und wechselvollen Weg dieses deutschen Juden im 20. Jahrhundert gerecht wird – und damit zugleich an ein weiteres bemerkenswertes Mitglied der Familie Feuchtwanger erinnern.

Abbildung 1: Martin Feuchtwanger, 1952

Abbildung 2: Schutzumschlag zu den Lebenserinnerungen *Ebenbilder Gottes* (Tel Aviv: Edition Olympia, 1952) von Martin Feuchtwanger

Roland Jaeger, Hamburg

FEUCHTWANGER-FOTOS VON EMIL OTTO HOPPÉ

Autorenfotos sind seit dem Ende des 19. Jahrhunderts ein fester Bestandteil des Literaturbetriebes (vgl. Sandra Oster: *Das Autorenfoto in Buch und Buchwerbung. Autorinszenierung und Kanonisierung mit Bildern*, 2014). Autoren nutzen sie für ihre Selbstdarstellung und Imagebildung in der Öffentlichkeit, Verlage verwenden sie bei der Buchausstattung (etwa als Frontispiz oder auf dem Umschlag) und vor allem bei der Buchwerbung. Einen zusätzlichen Schub erhielt diese Entwicklung in den 1920er Jahren durch die Blüte der illustrierten Presse und den vom Massenmedium Film ausgehenden Starkult. In der Folge ließen sich auch Schriftsteller gern von darauf spezialisierten Fotografen porträtieren, um künstlerisch anspruchsvolle und zugleich werbewirksame Aufnahmen von sich zu erhalten.

Dies gilt nicht zuletzt für Lion Feuchtwanger, von dem zahlreiche Porträtaufnahmen zumeist namhafter Fotografen existieren. Die meisten Abzüge davon befinden sich naturgemäß in seinem Nachlass in der Feuchtwanger Memorial Library (vgl. Roland Jaeger: *Feuchtwanger fotografisch: Visuelle Quellen der Exilforschung in der Feuchtwanger Memorial Library*; in: Newsletter of the International Feuchtwanger Society, 2006, Nr. 4, S. 2–6). Gelegentlich tauchen aber auch noch Abzüge oder Negative von einschlägigen Fotos in Nachlässen von Fotografen oder in Archiven von Bildagenturen auf. So konnten kürzlich einige Porträts von Lion Feuchtwanger im Nachlassarchiv des deutsch-englischen Fotografen Emil Otto Hoppé (1878–1972) ermittelt werden, das sich in Pasadena/Kalifornien befindet (vgl. www.eohoppe.com).

Emil Otto Hoppé, wie Lion Feuchtwanger in München geboren und aufgewachsen, lebte ab 1902 in London, wo er sich 1907 mit einem Fotostudio selbständig machte. Er avancierte zu einem der einflussreichsten Lichtbildner Englands und war als Porträt- und Gesellschaftsfotograf international

gefragt. Ab Mitte der 1920er Jahre wendete er sich verstärkt der Arbeit an Städte- und Reisebildbänden zu und publizierte vielfältig in der illustrierten Presse. Auf seinen Reisen, die ihn wiederholt auch nach Deutschland führten, nahm er jedoch weiterhin Porträtaufträge wahr. Insbesondere in Berlin hat er zwischen 1927 und 1929 nicht nur Persönlichkeiten des kulturellen Lebens, sondern auch Filmschauspieler der UFA aufgenommen (vgl. Philip Prodger: *Emil Otto Hoppé. The German Work*, 2015). Bereits zuvor hatte sich übrigens schon Thomas Mann von ihm im Londoner Atelier fotografieren lassen. Laut Hoppés Arbeitsbuch sind seine Aufnahmen von Lion Feuchtwanger im November 1927 in Berlin entstanden. Der Schriftsteller war damals 43 Jahre alt und hatte gerade mit der Arbeit an seinem Roman *Erfolg* begonnen. Ein konkreter Anlass für die Porträtsitzung ist nicht bekannt. Allerdings ist ein Zusammenhang mit Feuchtwangers bevorstehender Reise nach England (24. Nov. bis 7. Dez.) wahrscheinlich, wo ein erhebliches mediales Interesse an dem Autor des auch dort erfolgreichen Romans *Jew Süss* (1926) bestand. Es ist jedenfalls denkbar, dass sich Hoppé für sein Bildarchiv oder aber auf Veranlassung von Feuchtwangers Londoner Verleger Martin Secker um aktuelle Aufnahmen von dem Schriftsteller bemüht hat. Zeitgenössische Druckbelege dieser Fotos haben sich allerdings bisher nicht nachweisen lassen, auch später sind sie offenbar nicht veröffentlicht worden.

Insgesamt haben sich acht Negative von Hoppés Feuchtwanger-Porträts erhalten, die mit der Archivnummer 17852- und nachgestellten Buchstaben bezeichnet sind. Die Aufnahmen sind nicht in einem Studio, sondern wohl in Feuchtwangers Berliner Mietwohnung am Hohenzollerndamm 34 im Stadtteil Wilmersdorf entstanden, wo keine aufwendige Ausleuchtung möglich war. Das erste Bildpaar (-A und -B) zeigt den Schriftsteller am Esstisch beim Nachmittagstee. Er trägt eine legere Cordjacke. Wenngleich eine leichte Weichzeichnung bei Porträtaufnahmen von Hoppé nicht untypisch ist, handelt es sich in diesem Fall jedoch eindeutig um unscharfe Aufnahmen, die nur durch ein technisches Problem bei Kamera oder Objektiv zu erklären sind. Als Bilddokumente strahlen sie gleichwohl eine sympathische Privatheit aus.



17852-A



17852-B

Das zweite Bildpaar, ebenfalls nicht von ausgeprägter Tiefenschärfe, zeigt Feuchtwanger als Halbfigur seitlich auf einem Stuhl sitzend und mit einem Arm über der Rückenlehne (-C und -D). Die beiden Aufnahmen variieren nur geringfügig durch den Gesichtsausdruck; einmal blickt der Schriftsteller recht freundlich, einmal schaut er etwas verloren in den Raum. Im Hintergrund sind Zimmertüren seiner Wohnung zu erkennen.



17852-C



17852-D

Die weiteren Aufnahmen unterscheiden sich durch Kleidung und Hintergrund. Ob sie an einem anderen Tag aufgenommen wurden oder ob sich Feuchtwanger dafür nur umgezogen und in einen anderen Raum begeben hat, ist nicht bekannt. Er ist nun förmlicher in Anzug, Weste und Krawatte gekleidet. Zwei recht ähnliche Aufnahmen zeigen ihn von der Seite und auf einer Truhe sitzend in klassischen Schriftsteller-Posen – beim Lesen und beim Korrigieren eines (sicher fiktiven) Manuskriptblattes (-H und -F). Der Hintergrund ist indifferent, es könnte sich um den Flur der Wohnung handeln.



17852-H



17852-F

Die dritte Aufnahme dieser Serie zeigt Lion neben der Truhe stehend in nachdenklicher Pose, mit den Händen in den Hosentaschen (-G). Ein Ausschnitt dieses Motivs hat jüngst und erstmals auf dem Schutzumschlag der Neuausgabe *Lion Feuchtwanger. Die Biographie* (2014) von Wilhelm von Sternburg Verwendung gefunden. Auf der letzten der acht Fotos blickt Lion mit verschränkten Armen direkt in die Kamera (-K).



17852-G



17852-K

In der Summe bieten Hoppés Feuchtwanger-Porträts einen authentischen Eindruck vom Aussehen und Selbstbild des Schriftstellers aus seinen frühen Berliner Jahren, die ansonsten nicht sehr gut dokumentiert sind (die meisten bekannten Aufnahmen aus Berlin stammen aus seinem erst 1931 bezogenen Haus im Grunewald). Fotohistorisch fügen sich die Bilder sowohl in das umfangreiche Porträtwerk von Emil Otto Hoppé ein, als auch in die Tradition des modernen Autorenfotos. Zwei der Aufnahmen werden inzwischen über die Bildagentur Corbis (www.corbisimages.com) vertrieben. Bei Verwendungen ist eine Rücksprache mit dem Copyright-Inhaber erforderlich, der die Abbildungen zur Veröffentlichung in diesem Newsletter freundlich zur Verfügung gestellt hat: E.O. Hoppé Estate Collection, c/o Curatorial Assistance, 113 East Union Street, Pasadena, California 91103, USA, Email: info@eohoppe.com

Roland Jaeger, Hamburg

**JESSE THOOR: DAS WERK. HERAUSGEGEBEN AUF GRUNDLAGE DER VON MICHAEL HAMBURGER
BESORGTEN EDITION UND MIT EINEM ESSAY VON MICHAEL LENTZ.**

Göttingen: Wallstein, 2013. 498 pp.



This edition of the complete – at least all surviving – poetry, prose, and correspondence of the little-known Jesse Thoor is part of a project of the Wüstenrot Stiftung in conjunction with the Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung and the Wallstein Verlag, through which works of undeservedly forgotten or overlooked authors of exceptional quality are published and preserved for future generations. Franz Werfel, in a letter of support toward Thoor’s application for a grant from the American Guild for German Cultural Freedom, declared his writings “zweifellos die erstaunlichste Leistung, die mir auf dem Gebiet deutscher Lyrik seit Jahren begegnet ist.” Thoor’s work was admired by many including Elias Canetti, Arno Holz, and Alfred Kerr; Thomas Mann published six of his poems in the émigré journal *Maß und Wert* in 1939. But only one volume of Jesse Thoor’s verse appeared in his lifetime (*Sonette*, 1948), and not until 1965 was a larger volume of collected works issued, edited by Thoor’s friend and supporter Michael Hamburger. The Wüstenrot-Akademie project builds bridges by commissioning modern authors to introduce the unknown figures to a new audience; the volume under discussion is edited by Michael Lentz (*1964), who is perhaps best known to Feuchtwanger aficionados for his 2007 novel *Pazifik Exil*. (He was also a 2001 fellow at the Villa Aurora.) In addition to the compelling interpretive preface by Lentz, the collection closes with Hamburger’s original 1965 introduction, which is essential context thanks to its detailed biographical information and personal anecdotes that evoke the man behind the words.

In truth, “Jesse Thoor” was an invention of exile. Behind the pseudonym lies Peter Karl Höfler (1905-1952), born in Berlin of Austrian parents and a humble man of working-class origins. After returning with his family to Austria, he attended the Volksschule and then worked in countless fields as a craftsman and laborer, traveling around Europe as a sort of vagabond and beggar and finally as a ship stoker. In the late twenties, he returned to Berlin and made contact to Communist circles, became a member of the KPD and the Rotkämpferbund, and engaged in antifascist activities. In 1933, pursued by the Gestapo, he fled to Vienna—an ironic exile to his homeland. Only here, it appears, did he begin publicly reading his poetry, still under his birth name, and around 1936 took on the synthetic persona of Jesse (after the

Biblical father of David) Thoor (evoking the Nordic god Thor). A few of his poems appeared in journals; he also recited them on the radio.

Given his itinerant or vagabond background, one might expect Thoor to embody the tradition of François Villon or early 20th century contemporaries such as Joachim Ringelnatz, Erich Mühsam, Ludwig Scharf, or even the “Last of the Bohemians,” Danny Gürtler, but Thoor has quite a different voice. True, his earliest poems evoke the life of wanderers, drinkers, outcasts, and asylum patients, but they are written almost without exception in the formally strict and precise form of the sonnet, more psalm than cabaret lyric. Though he was a literary autodidact, his poetry is remarkable for its sophistication and evocative power. The absence of explicitly antifascist tones in his work is surprising in light of his early left-wing background. Rather, the verses bear witness to a visionary and mystical spirit underpinned by a strong social critique. Thoor detested the bourgeoisie and was himself a radical loner and outsider, who later broke with the Communists and developed a new religious voice for his poetry, albeit a very personal Christian spirituality free of concrete church affiliations.

A stylistic quirk of Thoor’s poetry are the recurring blanks: entire lines, indeed stanzas that are evoked only by strings of hyphens. These would first appear to be placeholder markings in unfinished drafts, but they are intentional – indeed, Hamburger relates that in one poem, Thoor actually removed unsatisfactory lines from a draft and replaced them with dashes for the final version. Hamburger and Lentz refer to these lacunae, which in one case make up over half the poem, as deeply significant spots of *Schweigen*, and cite Wittgenstein as they laud the poet’s courage to suggest the unspeakable rather than capture it in inadequate words. This reviewer is by no means as generous in his estimation of such gaps in place of words, which also appear in the prose and give an impression of incompleteness rather than profundity. But this is clearly an individual and deeply felt voice. Thoor’s vivid language and mysterious imagery can be coarse and lofty at the same time. The close of his 'Sonett vom verlorenen Sohn' offers a characteristic sample of the confessional tone of his verse:

Der Sonne Herrlichkeit und Pracht, der Sterne ruhelose Blässe,
ich habe sie in mir verborgen – und in meiner Brust verschartt,
wie Vögel, die erschrocken sind und steif von allzuweiter Fahrt.

Nun ruhn sie als Schattenriß und Mal auf meiner Fresse.
Zur Schande dieser Welt, die mich verstieß und geisterhaft genarrt.
Bis Fluch und Lachen mich umfängt und beispiellos erstarrt. (51)

From Austria, Höfler fled to Czechoslovakia and then escaped to England. Here, ironically, he was denounced – apparently by mistrustful comrades – as a Nazi sympathizer and temporarily interned as an enemy alien, after which he rejected Communism as dogmatic and turned toward a personal spiritualism. He lived from hand to mouth as a carpenter and craftsman, doing metalwork out of his small apartment, and resisted learning English. Thoughts of moving to America were never realized.

Höfler remained in London after the war, returning to Germany and Austria only as a traveler, and died in Eastern Tyrol at the age of only 47 during one such visit. His complicated and dramatic life story, fragmentary as it may be, is perhaps as fascinating as his literary output. That he usually wrote in the sonnet form testifies to his obsessive devotion to craftsmanship, form, precision, and detail. It is easy to draw a parallel to his real-life handicraft career, creating beautiful and valuable articles in silver and gold that he then often gave away to friends. Charity and selflessness were hallmarks of his life, despite his own constant poverty, though his last years were marked by traces of psychological instability (egomania and paranoia). In later works, which he called *Reden*, *Rufe*, and *Lieder*, he explored beyond the sonnet form with more freedom and variety, sometimes with a heavy dose of Christian pathos as well. For Lentz, however, Jesse Thoor is first and foremost “einer der bedeutendsten Sonetttdichter der deutschsprachigen Literaturgeschichte” (XIX). “Seine einzigartige Bedeutung liegt,” according to Hamburger, “darin, dass es ihm gelang, mit den einfachsten, schlichtesten Mitteln weit über die Grenzen des sonst dadurch Sagbaren vorzustoßen” (449).

Why then is Jesse Thoor forgotten, or better yet unknown – for he was never established enough to be, strictly speaking, forgotten. His work was barely published and remained an insider tip. This is of course largely a consequence of his exile and lack of a German-speaking audience, but Thoor himself was little interested in self-promotion and marketing his verse. In the end run, his radically individualistic poetry was never *zeitgemäß*, and his idiosyncratic spirituality presumably not fashionable for immediate post-war German audiences in East and West or for the more politicized sensibilities of later readers.

Thoor’s prose output, less than half the size of his lyrical writings, is arguably of more biographical or documentary interest than of notable literary quality. In these naturalist sketches, the subject matter of poverty and hunger, oppression and outcasts, and the sub-proletarian life as also evident in the early poetry dominates, and the social critique and political outrage are more explicit, even agitational. The correspondence, over ninety pages, is mostly personal letters to his aunt, which reveal bits of the turbulence of his everyday life and exile conditions but are not exceptionally informative or expressive.

(Hamburger quotes the essential passages in his Afterword.) More valuable are four letters to Hubertus Prinz zu Löwenstein, who supported him with a grant that enabled him to emigrate to England. One concisely captures Thoor's character and his desperation in 1939:

Meine Lage ist einfach trostlos. Wie aber soll ich das alles erklären? Ich habe weder Quartier noch Geld, und mein österr. Paß enthält nicht den Ausreisestempel, und er wird automatisch Ende Dezember ungültig. Von einer Legalität ist überhaupt keine Rede mehr. Hilfe habe ich aber schon von keiner Seite zu erwarten. Ich war und bin ein Einzelgänger, und ich habe es vorgezogen, meine Pflicht ohne jeden großen Tamtam zu erfüllen. Nun gehöre ich zu den Vergessenen. ... Ich bin durch alle Erlebnisse, die ich in der letzten Zeit machen mußte, mehr als traurig. Jessas, wie blöd sich das anhört: Und ist es Ihnen nicht möglich, mir irgendwie zu helfen, so schreiben Sie mir doch bitte auf jeden Fall, denn ich bin voller Unruhe und voller Angst um uns alle. (350-51)

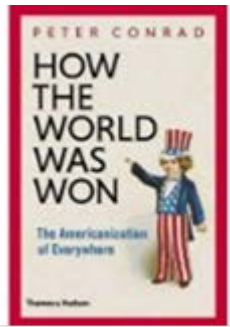
The volume itself is an impressive production, from the detailed apparatus (above all the notes on multiple variants, as well as unpublished and discarded poems) to the green ink, matching the cloth cover, used for the introduction. One may miss a photo of the author on the frontispiece, though the cardboard sleeve features a striking, expressionist-styled portrait.

Is this overlooked author deserving of (re-)discovery? He is certainly a challenging and provocative poet, a radical voice of independence and resistance with an individual religious faith – and an astonishing personality. Whether Jesse Thoor is truly one of the great lyrical geniuses of the twentieth century, as suggested here, is open to discussion; in any event, this ambitious collection lays the groundwork for a new appreciation of his story and writing.

Alan Lareau, Oshkosh, WI

PETER CONRAD: *HOW THE WORLD WAS WON. THE AMERICANIZATION OF EVERYWHERE.*

London: Thames & Hudson, 2014. 336 pp.



“Like many others who arrived in the world after 1945,” as Peter Conrad confesses at the outset of his book, “I often need to remind myself that I am not American” (7). Indeed, Conrad just “happened to be born [in 1948] in Australia,” which in his childhood was “a remote outpost of two successive empires.” Officially, Australia was sustained by “a colonial connection to Britain,” but at the end of 1941, seven weeks before Japan captured Singapore and pushed south to bomb the city of Darwin, then-Prime Minister John Curtin suddenly announced, “without any inhibitions” and with no “pangs” about embattled Britain, that Australia now “looked to America” for its protection (7). Conrad “grew up juggling the borrowed cultures of two foreign powers,” learning about Britain from books borrowed from the local library, but sidling off “to watch American Westerns and screwball comedies at the cinema every Saturday afternoon” (7). The books told Conrad about an old world that was “eccentric and insular,” while the films showed him “an alternative – a landscape as anamorphic as a Cinemascope screen”; his “dreams were colonized by an imaginary America” (7).

In exchange for continued postwar protection, Australia compliantly contributed troops to America’s war in Vietnam. In 1968, when his name came up in the conscription lottery, Conrad was indignant at having his “immediate future taken away by America’s executive whims,” but was thrilled “to be hauled out of obscurity at the bottom of the world and made to contribute to this grand ideological showdown between the United States and the its doctrinal enemy” (9). However, a Rhodes Scholarship saved him from having to take up arms, and he left for England with his military service deferred. At Oxford, Conrad met his “very first real Americans,” who impressed him “almost as much as those [he] had seen on big and small screens in Australia,” for “they brought with them “its amplitude, its confidence, its relaxed egalitarianism.” Among “these prime specimens” was Bill Clinton, also a Rhodes Scholar, who told Conrad to knock on his door if ever he was passing through his college, reassuring the skeptical Conrad that it wasn’t just “a French invitation” (10).

In the summer of 1969, Conrad finally visited “the homeland of so many fantasies.” The experience was “almost a delayed rite of passage into adulthood and – after [his] first year in crumbly, cozy England – into the revved-up stresses of modernity” (11). Conrad eventually became a Fellow of Christ Church, Oxford, but in 1980 he bought an apartment in Greenwich Village and began to spend several months there every year. It became a base from which Conrad could travel across the rest of America, to give

lectures or to go on journalistic assignments or just to sightsee; it made him “a part-time resident of the United States” and brought him “closer to the glories, fads, and follies of the greatest show on earth” (12).

For Conrad, “the greatest show on earth” opens with Henry Luce, founder of *Time* and *Life*, who, in an editorial (February 1941) in the latter magazine, proclaimed the beginning of “the American century,” when America, “the most powerful and vital nation in the world,” would inspire and guide “the progress of man” (quoted by Conrad 12). Luce’s vision soon became reality, for the Second World War bankrupted the European powers and the United States asserted its global influence in the postwar period (albeit in ideological competition with Soviet communism). To be sure, American dominance was based fundamentally on its financial resources and military might, but its global influence actually resulted more from its commercial and cultural exports, so much so that ‘Americanization’ could be considered a synonym for ‘globalization,’ as the sub-title of Conrad’s book implies.

In 20 chapters, arranged more topically than chronologically, Conrad traces how, in spite of entrenched resistance, especially in the early postwar decades, the world was “won” and “Americanized,” primarily in the work of writers, musicians, photographers, and film producers and directors, with particular focus on how the American way of life has been projected to the world through its movies, but also on foreign, predominantly European, films about America and Americans.

In its early years as the new global power, the United States sounded more like “an unrequited lover, inclined to whimper about the lack of reciprocation.” In 1947, Henry Wallace warned about resentment of the Marshall Plan, stating that, “We are not loved in Europe”; in 1951, *Fortune* magazine asked peevishly, “Have We Any Friends?” (54). Generosity, however, cannot buy affection; what underlay European, particularly French, hostility was, according to Conrad, “a fear of being overtaken by America, outstripped in the historical race” (55).

The French “feared and disliked the country on principle, even if they nurtured a weakness for certain of its delicacies” (61). Visiting New York in 1946, Albert Camus, for example, detested “the screeching jukeboxes,” but “lapped up American ice cream” (61). While on a road trip through America in 1947, Simone de Beauvoir noted that America was an empire of a new kind, driven less by the love of power than by “the love of imposing on others that which is good” (*America Day by Day* [1948], quoted by Conrad, p. 12). Otherwise, Beauvoir, in representative fashion, expressed contempt for America because it was too cheerful, too self-confident, too non-European. The problem, as she saw it, was that “Americans had no concept of evil. She traveled to the southern states in quest of “squalor, weariness,

hatred, cruelty and revolt,” but only when she returned to Chicago did she find at the stockyards, where cowboys on horseback ushered their herds into what she called “the concentration camp,” “a moral equivalence between the continents” (79).

Jean-Paul Sartre, meanwhile, analyzed in his magazine *Les Temps modernes* (1946) “the complex monster of myths, values, recipes, slogans, figures and rites,” which “over there, they call ‘Americanism’,” the purpose of which, he believed, was to erase individuality and melt down European traits in the melting pot. For Sartre, Americanism was less about happiness than about needing fantasy, since the country was so insecurely chimerical. This craving was satisfied every day by Marvel Comics: Superman was the Nietzschean *Übermensch* Americanized, and what made the immigrant from Krypton uniquely American was his banal democratic camouflage as the nerdy Clark Kent. Among other exemplary national figures analyzed in *Les Temps modernes* were Wonder Woman and Plastic Man, creatures at home in a country whose people were “phenomenally stupid, cowed by superstition and in awe of machines” (quoted by Conrad, p. 35). Sartre summarized the European prejudice in what Conrad calls “a neat, specious paradox: Americans, he said, are ‘tragic for fear of being so’” (78). But Sartre made an exception for the New Yorkers who listened to jazz at Nick’s Bar in Greenwich Village in 1947, and Conrad notes that Beauvoir agreed and thought of jazz as “the sole antidote to American conformity and boredom” (79).

The Germans could not afford to be so supercilious (as the French), and in 1945 their wrecked country had to accept the moral authority of the victors. Its history suspended, Germany had to learn everything from its American tutors. Conrad interprets the relationship as “not parental but treacherously erotic”: “The ancient continent with its wiles and charms resumed its role of tempter or – since the innocents were always uniformed males – seasoned temptress” (69-70). Americans wanted to be loved for themselves or for their ideals, not for the snacks and sweets in their pockets; in Samuel Fuller’s film *Verboten!*, an employee of the military government makes the mistake of marrying a German woman, for whom he is merely a “chocolate Romeo’, and their “candy-bar romance” is her “passport to food” (70). Was Europe, Conrad asks, “a seductive woman preparing to snare another victim, or a child needing to be adopted?” On America’s behalf, Montgomery Clift tries out the custodial role in 1948 in Fred Zinnemann’s *The Search* and confidently predicts that he can tame a traumatized, wild boy by teaching him “a language that will make him at home everywhere.” “Everybody knows what OK means,” says Clift, adding: “Even in England they understand English – well sorta” (70).

Reconciling the continents is more problematic in *The Big Lift*, an account of the 200,000 flights that ferried food and fuel into Berlin during the Russian blockade in 1948-49, made on location soon after the ground routes reopened. Here a feisty German waitress accuses one soldier, who has tracked down a former prison guard who mistreated him when he was a captive of the Nazis and beaten him without mercy, of betraying his country by bossing her about as if he were a storm trooper, while a war widow deceives the soldier's buddy by accepting his marriage proposal in order to get to the United States, where a German lover awaits her. In *Hold Back the Dawn* (1941), Billy Wilder surveyed the plight of refugees from the Nazis who wait in Mexico to be allowed across the border into California. Wilder had left Berlin in 1933, found work in Hollywood and become a naturalized citizen in 1934, but retained his sour European estimation of human nature and refused to believe that human beings underwent a rebirth after they reached the United States. Later in life, Wilder remarked that Americans tend to resent it if you do not want to be one of them: "Aren't we good enough?," they implicitly ask. In *Hold Back the Dawn*, the question receives an unwelcome answer (72-73).

The British "had been thoroughly Americanized by the million troops stationed up and down the country before the Normandy landings, and now, more or less gracefully, they accepted their relegation to a supporting role in world affairs" (60). Nevertheless, there were harsh critics. What most vexed Graham Greene, for example, in his novel, *The Quiet American* (1955), was the American determination to make the world better (205); in 2002, the playwright Harold Pinter sarcastically complimented the United States on the "brilliant, even witty strategy" of its foreign policy, which preached freedom while thuggishly conquering new terrain. Having been instrumental in establishing the United Nations and installing it in New York, Americans now proclaimed their right to make war without its authorization. Pinter scorned humanitarian excuses for intervention in Iraq and elsewhere. What Pinter saw as duplicity, however, Conrad sees as duality, for "Americans can be at once innocent and ruthless, naïve and cruel," and "without such a combination of opposite qualities, they could never have survived, let alone prevailed," as "the country they thought of as paradise regained was a wilderness that had to be subjugated by axes and guns, with faith backed up by force" (322). Likewise, when the Beatles led the British "invasion" (or "B-Day," as Walter Cronkite called it) in 1964 and dominated the American music scene in the mid-1960s, with Paul McCartney commenting later that America was at the time "a bit backwards" and "had a lot of catching up to do," Conrad counters by noting that such bands as the Beatles or the Rolling Stones were heavily influenced by American music and therefore calls them "cultural copycats who had brought their own version of America with them" (253).

Shifting to the Cold War, Conrad notes that the USA and the USSR were revolutionary experiments, alternative versions of “an undifferentiated mass society.” In Russia a central bureaucracy managed everything; in America, although the government kept its distance, the media and advertising industry “manipulated minds and tastes to create a market for whatever corporations wanted to sell.” According to Conrad, Lenin’s last order to his successors is supposed to have been “Americanize yourselves!” Or, Conrad asks, had the Americans already bolshevized themselves? (172). The weapons stockpiled by each side were meant to provoke envy not dread, for “the conflict was actually a competition, and the opponents fired off ideological salvoes rather than missiles” (172). The sociologist C. Wright Mills, who had written in *White Collar: The American Middle Classes* (1951) that “‘the United States has been lucky to a degree that is unimaginable to most Europeans,’ with World War II as the consummation of its military and economic good fortune” (quoted by Conrad, p. 172), described in *The Power Elite* (1956) “an America run by its own Comintern, with the captains of industry and their military clients keeping a ‘permanent war economy’ stoked up” (quoted by Conrad, p. 173). “The purpose,” Conrad comments, “was and apparently still is to enrich contractors at home” (173). But the Cold War “was won in the shops not on the battlefield,” and “popular culture cannily predicted the outcome” (174), for example, in such films as Vincente Minelli’s *Silk Stockings* (1957), or George Axelrod’s script for the 1962 film *The Manchurian Candidate*, or Billy Wilder’s farcical film *One, Two, Three* (1961), in which James Cagney does his best to undermine the USSR by “dosing it with Coca-Cola” (174), or in William J. Lederer and Eugene Burdick’s novel *The Ugly American* (1958), in which the Russians cannot compete with the “entrepreneurial ingenuity” of the engineer Homer Atkins, who sets out to “show the idea of America to the people” in remote areas of a country that is obviously Vietnam (175-76).

Technologically, the Soviet Union gained an advantage after launching Sputnik in 1957. In 1959, a Soviet rocket called Lunik II, loaded with scientific instruments, landed on the moon; the feat was timed to coincide with Khrushchev’s first visit to the United States. Otherwise, as Conrad notes, “the Russians were shamefully aware of their backwardness, and even Khrushchev felt the “gilded allure” of America’s material prosperity (176). Khrushchev could not deny that Americans were more productive than Russians, and he worried – according to his son Sergei looking back after the disassembly of the Soviet Union – not about the arms race or the space race but about the food race (178). After his harangue at the U.N. in 1960, when he denounced Americans as “surfeited and depraved people,” Khrushchev could not help, as Conrad comments, “employing the language of gluttony, as he did when threatening that Russia would manufacture rockets ‘like sausages’” (180). But after sampling his first hot dog in Iowa in 1959, he had deferentially confessed to Henry Cabot Lodge that, “We beat you to the moon, but you

beat us at sausages” (quoted by Conrad, p. 180). When the Soviet bloc finally collapsed, it did so, as perhaps only Conrad has noted, to the accompaniment of an American soundtrack. When Gorbachev’s spokesman announced on American television in October 1989 that the Kremlin would not intervene to curtail separatist movements in Poland and Hungary, he was, he said, replacing the Brezhnev doctrine of compulsory adhesion with the “Sinatra doctrine,” that is, the socialist republics were free to do it “My Way” (183). It was a bold pronouncement, Conrad observes, since Sinatra’s song is “an anthem for self-betterment and laissez faire” (183), adding that in 1991 Khrushchev’s son Sergei “did it his way” by giving up his position at the Control Computer Institute in Moscow and migrating to Rhode Island, and that in 1999, shortly before acquiring American citizenship, he explained his new allegiance in an interview with the *Los Angeles Times*, making no lofty statement about freedom, but rather praising Kansas steaks and remarking that he loved Home Depot (183).

Conrad follows his chapter on Russia with a chapter on Japan. Europeans adjusted to America in their own time, absorbing its culture without having to renounce their political arrangements and ingrained social habits. Japan’s case was more drastic, for after 1945 it was transformed by decree into “Little America” (186). With General MacArthur as Supreme Commander of the Allied Powers, the occupying forces administered the country until 1952, imposing a new constitution that required the Emperor to forfeit his divinity, prohibited rearmament, established parliamentary government, broke up business conglomerates, changed the menial status of women, and improved the lot of tenant farmers. MacArthur licensed a free press, but it was forbidden to publish criticism of the occupation. By the end of the 1950s, the free market set up by the Allied Powers enabled the Japanese to buy imported amenities. The Japanese learned their “economic lesson” only too well, and by the late 1980s, when they began buying up American corporations, “there were hints of revenge on the complacent West” (187).

Through the ups and downs, however, Japan preserved its separateness, and Little America remained “incorrigibly un-American” (187). The military government considered Japanese reticence to be antisocial and potentially dangerous, wondering whether they were bashful or sly and deceptive. The Civil Information and Education Section therefore encouraged film makers to violate a traditional taboo and show characters kissing, as Akira Kurosawa shockingly did in 1950, when the bandit in *Rashomon* molests the veiled lady. “Improprieties were,” as Conrad notes, “preferable to the impenetrable rigour of the mask” (189). As in postwar Germany, baseball was crucial to the process of indoctrination, for the Americans believed that “heckling the referee would wean spectators from automatic deference to an Emperor or a Führer” (189). But the very idea of sport was problematic for the Japanese, who lacked a

word for it and had to borrow and re-pronounce the English term. Slowed down by an inbred caution, however, their version of baseball was anything but playful. The Japanese were, as Conrad notes, “equally earnest in their economic activities, and lacked the buccaneering panache of American capitalists,” adding: “Life and liberty never became synonymous here, and happiness remained a trivial, ignoble goal” (190).

When Kurosawa resumed his career after 1945, he had to secure the approval of the Civil Information and Education Section’s censors, who insisted that films must applaud the new moral order. In 1948, he submitted a synopsis of *Drunken Angel*, about a slum doctor who treats a gangster suffering from tuberculosis. His summary made no reference to the doctor’s despair as he tries to cope with an epidemic in the infested slums of Tokyo; instead, he pretended that the story was a critique of “feudalistic loyalty” among criminals, who lived in “an old world which runs in the opposite direction of democracy.” “This clever evasion,” Conrad notes, “bamboozled the overseers, and freed Kurosawa to present the yakuza in *Drunken Angel* as exemplars of American free enterprise who affect American fashion – loud floral shirts, zoot suits, a Bogeyesque fedora,” adding: “He even flouted a decree that forbade films to show Roman lettering, which was supposed to ensure that the occupation stayed out of sight” (194). *Stray Dog* (1949) brought Kurosawa into open conflict with “a self-appointed American guardian of humane values” (194), James F. Davidson, a State Department official, who interpreted the bandit “as a surrogate American, coarse and oversexed” and “the nameless woman he allegedly rapes” as “Japan” (195). Kurosawa’s most explicit quarrel with Americanization is *High and Low* (1963), an adaptation of Ed McBain’s novel *King’s Ransom*, in which a tycoon refuses to pay ransom when he discovers that the son of his chauffeur has been kidnapped, not his own son. The tycoon despises the way that capitalism in what he calls “the big country” has turned from “a doctrine of hard work into a fantasy of instant enrichment,” as “the criminals cannot be bothered to rob a bank; they simply borrow a child for a few hours, then set an exorbitant price for his return” (195).

Demilitarizing Japan, the occupying forces prohibited films that glorified the samurai, the warriors who, until Commodore Perry arrived with his steamships in 1854, defended aristocratic power and preserved the country from foreign adulteration. In the 1870s, the samurai were replaced by an army of conscripts and forfeited their right to summarily execute commoners who offended them. Their ideal of valor had a revival during the Pacific war, when it was recommended to kamikaze pilots, and they retained their distinct identity as a military clan, called shizoku, until the 1947 constitution officially eliminated the caste and its title. As soon as self-government returned, Kurosawa made *Seven Samurai* (1954), in which some poor farmers, whose harvest is threatened by bandits, hire the unemployed samurai as a militia.

“The situation,” as Conrad comments, “has a teasing relevance to recent history: are the villagers resigning themselves to the American protectorate, or teaming up to fortify Japan?” (197). Kurosawa’s oblique criticism of America became more pointed when his samurai films were remade as Westerns. John Sturges used *Seven Samurai* as his source in *The Magnificent Seven* (1960), and Sergio Leone adapted *Yojimbo* (1961) in *A Fistful of Dollars* (1964). These two films are, as Conrad notes, “set near the southern border of the United States, and [one] cannot avoid noticing the inequality of the countries and cultures that face each other there” (197). Conrad suspects that, “The Japanese origins of *The Magnificent Seven* may be responsible for its pessimism, rare in American Westerns” (197).

Kurosawa settled into “stoical acceptance” without, however, forgetting his resentment of the American takeover. In *Rhapsody in August* (1991), some children go on a tour of Nagasaki with their grandmother, who still has nightmares “about a flaming eye that stared out of the sky when the bomb fell.” In a school playground, they look at a rusty climbing frame warped by the heat of the detonation. During a brief vigil, the children remove their baseball caps - one of which is emblazoned with the logo of an American college football team, the SMU MUSTANGS – and near the site of the blast they inspect the sculpted tributes to the dead by the governments of China, the USSR and its satellite states. One of the children notes the absence of any American memorial, but an older girl says, “What do you expect?” “The conquerors,” as Conrad explains, “will not apologize for their victory, and the conquered must accept what cannot be altered” (199).

Although Conrad’s book claims to be about “The Americanization of Everywhere” (sub-title), it focuses primarily on Europe’s love-hate relationship with America. Aside from his chapters on Russia (Ch. 11) and Japan (Ch. 12) and his account of growing up in Australia (Ch. 1), Conrad considers other countries only when he discusses (in Ch. 15, “Nether America”) such American writers as William S. Burroughs, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, or Hunter S. Thompson, who leave America for a time to seek authentically degraded life to the south (esp. Mexico) or the east (esp. Morocco or India). Otherwise, Conrad largely ignores the Muslim world and mentions only that “Islam’s abomination of America’s secular delights long pre-dated 9/11,” but cites no Muslim viewpoints post-9/11 (298-99). Likewise, the only example he gives of Chinese reactions to Americanization is a brief account (183-85) – as “an epilogue” to “the kitchen debate between Khrushchev and Nixon in Moscow” in 1959 – of Arthur Miller’s visit to Beijing in 1983 to direct his play *Death of a Salesman* (1949) and was asked by the Chinese cast why Willy Loman moaned about being a failure when he owned a car and a house, not to mention a fridge, which occupies a place of honor in the play’s kitchen. The luxury of Willy’s kitchen made it almost inconceivable to the play’s designers, and in trying to reproduce the directions in the

script, they made it absurdly elegant. Miller was, as Conrad comments, “irritated by the way his play’s meaning had been confounded, but also a little abashed,” for, “how could he begrudge the Chinese their modest craving for goods that would improve their lives?” It was, Miller realized, “easy to disparage consumer capitalism when you were enjoying its benefits.”

In his study of the advertising industry, *The Hidden Persuaders* (1957), Vance Packard quoted the jubilation of an American sales executive, who defined a new economic era when he announced: “Capitalism is dead – consumerism is king!” (261). This was obviously not the finale to history that Marx had predicted, and it prompted the social theorists Theodor Adorno and Max Horkheimer in 1956 to consider how to update *The Communist Manifesto*. In their *Dialectic of Enlightenment* (1944), they had foreseen a collapse into barbarism. Instead, as Conrad notes, “humanity was reprieved by an American affluence,” evident in the fabled economic recovery in Germany, which began in 1948 when Economics Minister Ludwig Erhard abolished price controls on consumer goods. But Adorno and Horkheimer were less than happy with this outcome and could not decide whether they were “for or against America,” the country that had saved their lives, and of which Horkheimer was now a citizen. Both men were vexed by this “leisure society,” where “the grinding logic of their dialectic had come to a halt” (261). They worried that “America’s cascade of covetable goods had bribed workers to forget their grievances,” and it bothered them that “the opposite of work” was “nothing more than consumption” (262).

Transferred to Europe, the problem was highlighted in Jean-Luc Godard’s film, *Tout va bien* (1972). At a Carrefour market in Lille, shoppers load their carts with outsize packages of detergents like Palmolive, Persil, and Ajax, while a communist agitator tries without success to sell discounted copies of a party tract near the check-out lanes. Abuse is exchanged and punches are thrown, and the police sent in to control the crowd help themselves to the merchandise stacked on the shelves; so, as Conrad comments, “Marx loses out” (263). Horkheimer grumbled that the commodities distributed so wantonly in supermarkets like this were “pseudo-consumer goods,” because “exchange value is substituted for use value,” which, as Conrad notes, “has become steadily truer in the last half-century” (263). Fashion, for example, demands that clothes must be bought all over again every season whether or not they are worn out, for it is embarrassing to be out of fashion. In the 1950s, C. Wright Mills had described a department store like Macy’s as “a cathedral, whose rituals accompanied customers from the cradle to the grave.” Now that function is discharged mainly by huge shopping malls or megamalls, like the Mall of America in Bloomington, Minnesota, and to patronize such places counts as a civic duty as well, as was invoked by Mayor Rudy Giuliani in October 2001, when he urged New Yorkers to defy Al Qaeda and

show off America's valor and values by returning to stores and malls, because "Freedom to shop is one of the fundamental liberties the terrorists want to deprive us of" (263-64).

The impetus of this economy was, as Conrad observes, invested in a new sector of the population, namely, the Baby Boomers, who were born immediately after the war and grew up to be "the world's first teenagers" (264). In time, American youth altered the tastes of young people everywhere. Advertising agencies identified the group with the hungriest appetite for consumer goods as "New World Teens," who lived in Europe or Asia but who modeled themselves on their brand-conscious contemporaries in the United States (266). In his film *Masculin féminin* (1965), Godard defined the "picky faddists" of the younger generation as "the children of Marx and Coco-Cola" (266). In a scene captioned "Dialogue with a Consumer Product," the personified product, an innocuous girl who has won a teen magazine's contest to identify Miss 19, is asked whether she would rather live as an American or a socialist, she says she doesn't understand the question. When asked to define "la vie américaine," she can only say that it is "very fast and very free." The interviewer refrains from inquiring what America frees you to do, but the answer would be, as Conrad notes, "that you are free to consume" (267).

The journalist William Allen White (1868-1944) once described Coca-Cola as "a sublimated essence of all that America stands for," and after 1941, Coke helped America, as Conrad argues, "to win the world, and conquered new markets along the way" (270). "Coke served as a kind of currency, liquefying transactions between Americans and the populations with whom they had dealings" (272). "Effervescing internally, Coke conjures up America's mythical promise" (273). In a television commercial in the 1970s, a multicultural crowd of youngsters romped on a hilltop with lighted candles and sang of their desire "to build the world a home and furnish it with love" (273). Conrad adds that Coke also vouches for American egalitarianism, as it is a "leveler, averse to the snobbery of wine connoisseurs," citing Andy Warhol, who was pleased that the high and mighty (referring to Elizabeth Taylor and the President of the United States) drank the same Coke as everyone else (273).

Conrad is an unabashed, but not uncritical, admirer of America. He can be acerbic when he comments on instances of boasting ("We are the indispensable nation"; "We are the greatest country that ever existed in the history of the world" [16]) or bragging ("We Americans are the new Romans" [50]) or sanctimony (referring to the insertion of 'under God' into the Pledge of Allegiance to distinguish the U.S. from godless Russia [36]) or naivety or hypocrisy ("Why do they hate us?" [297]). But Conrad also does not hesitate to expose the hypocrisy of critics of America, especially of what he feels are ungrateful or ignorant Europeans (see, e.g., Chapters 4 and 5). Despite all the foreign criticism he cites, Conrad

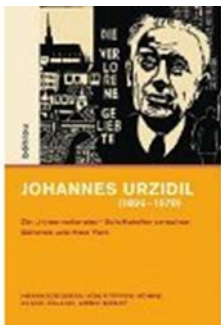
concludes that, “America won the world by winning it over, sometimes with candy bars and jeans [not to mention Coca-Cola and chewing gum], mostly with images [movies] and sounds [music, esp. jazz and rock],” and, “whether or not these benefactions broadcast an ideology, the rest of us have been the true winners” (326). “We were,” he adds, “captivated rather than conquered – consensually Americanized, like Emily in the novel [referring to William Bradford Huie’s *The Americanization of Emily* [1959, filmed in 1964]” (326). “A world without America,” Conrad confesses, “would be a dull, constricted place, hardly worth living in” (324). Conceding that America’s influence may be waning (“a slippage is occurring”) as Asia’s (China’s) rises, Conrad warns: “Before prematurely rejoicing, critics should ask themselves whether the Titan’s successor will be so keen to keep us happy” (327).¹

Frederick Betz, Carbondale, IL

¹ Unfortunately, Conrad’s richly informative and stimulating book contains no footnotes and no bibliography, but only an index of names and titles. There are no citations for quotations, and book and film titles and their year of publication or release are often (enough) not given. One can only conclude that Conrad intended to write (and indeed, it reads like) an extended personal or journalistic essay rather than a scholarly study (in which its bibliography and footnotes might have included references to, for example, the important book by Victoria de Grazia, *Irresistible Empire. America’s Advance through Twentieth-Century Europe*, Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard UP, 2005, 586 pp.).

JOHANNES URZIDIL (1896-1970). EIN 'HINTERNATIONALER' SCHRIFTSTELLER ZWISCHEN BÖHMEN UND NEW YORK. HRSG. VON STEFFEN HÖHNE, KLAUS JOHANN U. MIREK NĚMEC.

Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2013. 597 S.



Vorliegender Band ist das Ergebnis einer Urzidil-Konferenz in Ústi nad Labern (dem früheren sudetendeutschen Aussig) im Mai 2010 (s. 'Vorwort' der Hrsg.; 11-12), worin 31 Beiträge von 33 Wissenschaftlern aus Europa und den USA zusammengetragen wurden.

Im einleitenden Beitrag ('Der verlorene / verlierbare Johannes Urzidil?'; 13-52) hat Klaus Johann, der selbsternannte 'Papst' der Urzidil-Forschung, der regelmäßig aus dem westfälischen Münster, quasi *ex cathedra* und *urbi et orbi*, Verlautbarungen zu Urzidil an Interessierte mailt, deutlich gemacht, dass der Autor im deutschen Sprachraum "in völlige Vergessenheit" geraten ist (15), eine Tatsache, an der auch dieser Sammelband nichts ändern wird¹ - trotz Johanns abschließenden optimistischen Bemerkungen (40); denn für den Normalbürger ist dieser Band viel zu wissenschaftlich, ganz abgesehen davon, dass er unerschwinglich teuer ist (= €72), so dass selbst viele renommierte Bibliotheken vor einer Anschaffung zurückschrecken werden. Interessant an Johanns ausführlicher Zusammenstellung der Primärliteratur ist insbesondere, dass Urzidil heutzutage in Tschechien scheinbar mehr gelesen wird als in Deutschland (23f.), wohingegen - ein in der Tat bemerkenswertes Phänomen - es im angelsächsischen Sprachraum kaum Übersetzungen seiner Werke gibt (25f.).

Abgesehen von Vorwort und Einführung ist der Band in sieben Abschnitte (gefolgt von einem bibliographischen Anhang, der von Johann erstellt wurde [569-77]) unterteilt, die - wie die Hrsg. betonen - sich grob an Urzidils Biographie orientieren; und innerhalb dieser Abschnitte erfolgt die Reihenfolge wiederum chronologisch (11). Da es selbst im Rahmen einer Online-Zeitschrift wie dem *Newsletter* der Feuchtwanger-Gesellschaft unmöglich ist, einer dermaßen großen Anzahl von Beiträgen gerecht zu werden, seien die Unterteilungen hier zumindest aufgelistet: 'Geistiges Profil' (53-126); 'Lyriker und Übersetzer im Umfeld des "Prager Kreises" ' (127-88); 'Politischer Publizist' (189-242); 'Kunsthistoriker, -historiker und -sammler' (243-310); 'Literaturhistoriker und Essayist' (311-414); 'Briefwechsel und Freundschaften im Exil' (415-74); 'Erzähler im Exil - Böhmen und New York' (475-568). Da es - wie gesagt - außer summarischen Zusammenfassungen unmöglich ist, all diesen - meist ausgezeichneten - Beiträgen gerecht zu werden, möchte der Exilforscher-Rezensent sich im Folgenden

¹ 'hinternational' (= hinter den Nationen lebend) im Untertitel ist ein Kalauer, den die Hrsg. sich hätten sparen sollen!

auf die beiden den Band abschließenden Abschnitte konzentrieren, in der Hoffnung, zumindest einen Eindruck zu vermitteln (zusätzlich soll Klaus Weissenbergers Beitrag 'Johannes Urzidils Kunstprosa im Exil - Paradigmen einer Erinnerungskunst' erörtert werden, da er - obwohl er das Wort 'Exil' im Titel trägt - der Abteilung 5 ('Literaturhistoriker und Essayist') zugeordnet wurde (385-94).

Der erste Beitrag im 6. Abschnitt des Sammelbandes ist von Valentina Sardelli ('Die "gute Prager Stimme aus New York". Johannes Urzidils Exil-Korrespondenz mit Prager Autoren'; 415-429), die auf einer italienischen Doktorarbeit (Pisa, 2009) basiert, aus deren Transkriptionen zitiert wird (wobei das Material wohl größtenteils aus dem Urzidil-Nachlaß im New Yorker Leo Baeck-Institute stammt und deren sogen. 'halbdiplomatischen' Versionen gegenüber Zweifel angemeldet sei [415, Anm. 2 & 448]). Die Autorin bezieht sich hauptsächlich auf sechs ehemalige Prager Autoren (s. Liste; 416) und behauptet, dass Urzidil "[d]ank seiner Fähigkeit, aus der Entfernung Dialoge zu führen und Atmosphäre zu beschwören, zu einer zentralen Figur [wurde]." (418) Ferner wird aus der Korrespondenz zwischen dem Autor und Max Brod im fernen Palästina / Israel deutlich, dass er sich von letzterem im Zuge des sich anbahnenden 'Kafka-Booms' als 'Wasserträger' benutzen ließ (419-21) und dass er sich im Laufe der Nachkriegsjahrzehnte immer mehr zum Überwacher und Bewahrer des unwiderruflich untergegangenen 'golden' Prager Zeitalters berufen fühlte (425). Zur jüngeren Generation westdeutscher Schriftsteller (wie z.B. den Autoren der sogen. 'Gruppe 47') hatte er - wie seine Korrespondenz von Mitte der 1960er Jahre beweist - jedoch kaum eine Antenne (424-25); und so ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass er deren Tagung Ende April 1966 an der Princeton University in New Jersey ablehnend gegenüber stand und scheinbar - außer für den späteren Nobelpreisträger Günter Grass - nur wenig Verständnis zeigte (es nahmen daran, außer Grass, u.a. Heinrich Böll [Nobelpreis 1972], Hans Magnus Enzensberger [Büchner-Preis 1963], Peter Handke [Büchner-Preis 1973], Uwe Johnson [Büchner-Preis 1971] und Peter Weiss [Büchner-Preis 1982] teil): laut Sardelli stellt er insbesondere "die literarische Gestaltungsfähigkeit der jüngeren Schriftstellergenossen [...] infrage" (425). Letztendlich - das ergibt sich aus der von der Autorin zitierten Korrespondenz ziemlich deutlich - war Johannes Urzidil lediglich ein 'Kulminationspunkt' (423) im Briefwechsel zwischen Schriftstellern von gestern, die verzweifelt eine nicht mehr existente Welt, zumindest in der Erinnerung, aufrecht zu erhalten suchten.

Den zweiten Beitrag dieser Abteilung des Sammelbandes wurde vom Doyen der Urzidil-Forschung, Gerhard Trapp, verfasst ('Johannes Urzidils Verbindung mit seiner Mäzenin Bryher, zu der Lyrikerin Hilda Doolittle und seine Übersetzung von Doolittles *By Avon River*'; 431-51). Annie Winifred Ellerman (Künstlername: Bryher [1894-1983]) war die Tochter des Reeders John Ellerman, eines Multimillionärs, dem u.a. die Curnard-Lines gehörten. Hilda Doolittle (1886-1961) war eine amerikanische Lyrikerin, die mit Bryher befreundet war und über lange Zeitabschnitte in Europa lebte. Der Kontakt zu Bryher wurde

Urzidil in Prag durch Christine Olden, die frühere Ehefrau Rudolf Oldens, vermittelt, die ihrerseits die Bekanntschaft Bryhers in den 1930er Jahren gemacht hatte. Urzidil charakterisierte Bryher - im Nachwort seiner Übersetzung von *By Avon River* (1955) - als "wegbereitende[] Persönlichkeit" (431), die ihm und seiner Frau Gertrude im Frühsommer 1939 die Flucht nach England ermöglichte (436-37), ihnen 1941 die Auswanderung in die USA finanzierte und die sie auch weiterhin massiv unterstützte (die Rede ist von \$5,600 bis 1955, was nach heutigem Geldwert ca. \$84,000 entspräche; zum Vergleich: das Durchschnittseinkommen in den USA betrug 1940 ca. \$1,750 u. 1949 ca. \$2,950). Es trifft daher wohl auch den Nagel auf den Kopf, wenn Trapp zu verstehen gibt, dass sich 'wegbereitende Persönlichkeit' in diesem Falle vor allem auf Urzidils "ökonomische, soziale und künstlerische Existenz" im Exil bezog (437), wobei das Wort 'Mäzenin' nur im Titel fällt. 1949 erschien in New York Hilda Doolittles Buch *By Avon River*, das Urzidil anschließend übersetzte (die deutsche Ausgabe erschien 1955 im Suhrkamp Verlag unter dem Titel *avon*). Trapp widmet dieser Übertragung ein eigenes Unterkapitel (440-45), worin er u.a. auch auf Johannes Urzidils Übersetzer-Tätigkeit zu sprechen kommt (443-44). Der Band verkaufte sich jedoch scheinbar nicht besonders gut, wie überhaupt die Schriften von Bryher als auch Doolittle - selbst in der angelsächsischen Welt - in Vergessenheit geraten sind.²

Der dritte und letzte Beitrag dieses Abschnittes wurde von Verena Zankl verfasst (' "Meere zwischen uns und Kontinente des Schlafs". Johannes Urzidils Briefwechsel mit Christine Busta'; 453-74). Christine Busta (1915-87) war eine Wiener Lyrikerin, die erst in der Nachkriegszeit literarisch tätig wurde, zuvor eine Nazine (Hermynia Zur Mühlen) und mit einem Nazi (Maximilian Dimt) verheiratet war, ihre NS-Vergangenheit (453 & 455-56) jedoch nach 1945 systematisch verheimlichte, insbesondere auch Urzidil gegenüber (462-64), den sie 1957 anlässlich einer Europa-Reise des Ehepaars in Wien kennenlernte und mit dem sie anschließend - bis zum Tode Urzidils im Jahre 1970 - eine umfangreiche und anregende Korrespondenz unterhielt (106 Briefen und Karten Urzidils stehen 104 Bustas gegenüber [456]). Nun mag man der Verfasserin dieses Beitrags ja zugestehen, dass sich dieser briefliche Austausch für beide Beteiligten durchaus 'vielfältig' und bereichernd gestaltet hat; Zankl mag ferner recht haben, wenn sie Busta als eine "der angesehensten österreichischen Lyrikerinnen der Nachkriegsjahrzehnte, vor allem im Bereich der Natur- und Liebeslyrik" einstuft (454).³ Trotz alledem gilt, zumindest was die vorliegende

² In einer Art von Anhang (445-47) widmet sich Trapp dann noch kurz der Position Urzidils im amerikanischen Exil, ein Abschnitt, der allerdings viel zu kurz ist, um Wesentliches zu bieten!

³ Christine Busta hat zu Lebzeiten folgende Auszeichnungen und Ehrungen erhalten: 1950: Förderungspreis für Literatur; 1954: Georg-Trakl-Preis; 1955: Lyrikpreis des Süddeutschen Rundfunks; 1956: Lyrikpreis der Neuen Deutschen Hefte; 1959: Jugendbuchpreis der Stadt Wien; 1959: Österreichischer Staatspreis für Kinder- und Jugendliteratur; 1961: Förderungspreis für Literatur; 1963: Droste-Preis; 1964: Literaturpreis der Stadt Wien; 1969: Großer Österreichischer Staatspreis für Literatur; 1975:

Korrespondenz anbetrifft, dass diese - wie die Autorin anmerkt (und das ist auch schon ihr negativstes Urteil!) - "einen bitteren Beigeschmack" hinterlässt, da Busta "über ihre NS-Vergangenheit beharrlich schwieg." (469) Und obwohl man schon Verständnis dafür aufbringen kann, dass eine Wissenschaftlerin ungerne ihr eigenes Forschungsprojekt (am Innsbrucker Brenner-Institut; 454, Anm. 4) torpediert, ist die Haltung Bustas Urzidil gegenüber nichts weniger als skandalös; denn wie Zankl im abschließenden Teil ihres Beitrags (am Beispiel der Nachkriegskorrespondenz zwischen Urzidil und Oskar Schürer) selber deutlich macht (469-70), ist kaum anzunehmen, dass Urzidil sich - hätte er denn Kenntnis von Bustas NS-Vergangenheit gehabt - auf einen derart umfangreichen literarischen Austausch (der sich über fast ein Vierteljahrhundert hinzog) mit dieser Frau eingelassen hätte.

Der erste Beitrag des siebten und letzten Abschnitts des vorliegenden Sammelbandes stammt von Filip Charvát ('LIEBE oder Beil? Eine perspektivische Betrachtung zum ästhetischen Charakter von Johannes Urzidils Roman *Die verlorene Geliebte*'; 475-87). Bereits dieser Titel sollte stutzig machen; denn schließlich handelt es sich bei dem hier zur Diskussion stehenden Buch um elf Erzählungen (wie der Autor selber zu verstehen gibt [479]), und das terminologische Durcheinander⁴ - an einer Stelle ist sogar von "Roman und Erzählung" (484) die Rede - wird nur verständlich, wenn man sich - was Charvát nirgends tut - klar macht, dass es sich bei *Die verlorene Geliebte* (1956) um einen Episodenroman, d.h. um eine Sammlung eng miteinander verknüpfter Erzählungen, handelt, deren verbindendes Element autobiographischer Natur ist. Charvát's selbstgestellte Aufgabe ist, zu ergründen, ob es sich bei *Die verlorene Geliebte* um ein Kunstwerk handelt. Zur Lösung dieses Problems analysierte er Thomas Manns Novelle *Tonio Kröger* (1910) als Beispiel eines 'gelungenen' Kunstwerkes (auf die Relevanz dieser Vorgangsweise kann hier aus Platzgründen nicht eingegangen werden; 476-78) und listet sodann vier Kriterien auf, anhand deren er die ästhetische Qualität von *Die verlorene Geliebte* dingfest zu machen sucht: fiktionales Spiel mit Faktualität, Intertextualität, essayistische Merkmale sowie Figuren des Widerspruchs (479). Um es kurz zu fassen: im Falle von *Die verlorene Geliebte* lässt der Verfasser lediglich das zuletzt genannte Kriterium als Indiz für ein Kunstwerk gelten (und auch das nur mit Einschränkungen [485]), was allerdings quasi 'a foregone conclusion' war, da er gleich eingangs Peter Demetz' Essay 'Johannes Urzidil - Lesen / Wiederlesen' (1999) zitiert (476), worin dieser höchst kritisch anmerkte: "Die Frage ist nur, ob das alles auch die Zukunft des Schriftstellers Urzidil und seiner Bücher

Anton-Wildgans-Preis; 1980: Ehrenmedaille der Bundeshauptstadt Wien in Gold; 1980: Österreichisches Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst; 1981: Theodor-Körner-Preis; 1981: Charles-Péguy-Preis; 1982: Eichendorff-Literaturpreis.

⁴ Charvát spricht gleich eingangs (475) von einem 'autodiegetischen Roman', wobei es erzähltechnisch - was durchaus nicht jedem Leser verständlich sein dürfte - um eine Handlung geht, worin der Erzähler zugleich Protagonist ist, d.h. um einen Sonderfall der homodiegetischen Position.

garantieren wird". Abschließend sei hier noch bemängelt, mit welcher Berechtigung dieser Beitrag von den Herausgebern im Abschnitt 'Erzähler im Exil' eingegliedert wurde. Denn *Die verlorene Geliebte* entstand zwar Mitte der 1950er Jahre im amerikanischen Exil; aber das Wort 'Exil' kommt bei Charvát lediglich ein einziges Mal vor (479), und ohne hinreichende Kenntnisse würde ein unbefangener Leser diesem Beitrag nie entnehmen, dass es sich dabei um ein Exil-Dokument handelt!⁵

Ingeborg Fiala-Fürsts Beitrag ('Urzidil wie Rothacker wie Watzlik? Johannes Urzidil als *Grenzland*-Dichter; 489-98) widmet sich Urzidils Erzählung *Grenzland* aus dem Sammelband *Die verlorene Geliebte*, wobei gleich eingangs die Frage aufgeworfen wird: "warum soll Johannes Urzidil mit revanchistischen Autoren in einer Reihe genannt oder gar verglichen werden?" (489) In der Tat - die Autorin betont dies wiederholt - hat Urzidils *Grenzland*-Erzählung herzlich wenig mit dem zu tun, was man gemeinhin unter *Grenzland*-Romanen versteht; vielmehr ist sein Ansatzpunkt Adalbert Stifters Roman *Abdias* (1842), dessen Figur Ditha mit Urzidils Otti in Zusammenhang gebracht wird, beide - nach heutiger Einschätzung - Autisten. Die völlige 'Unverwandtschaft' von Urzidils Erzählung mit denen von Vertretern der *Grenzland*-romangattung veranlasste die Autorin dann zu der These, dass der Autor "bewusst gegen das geläufige Muster des *Grenzland*romans geschrieben hat" (493) und dabei die Gedankenwelt Stifters als 'Leitfolie' benutzte. Obwohl Urzidil eine sehr scharfe Trennlinie zwischen der Prager deutschen und der 'anderen' in der damaligen Tschechoslowakei entstandenen deutschsprachigen Literatur gezogen hat - die Autorin zitiert diesbzgl. eingangs eine Briefstelle des Autors (489) -, lässt Fiala-Fürst es nicht darauf beruhen, indem sie betont:

Diese Abgrenzung mag zwar die ästhetische, intellektuelle und politische Profilierung der Prager deutschen Literatur in den 20er und 30er Jahren kennzeichnen [...]. Nichtsdestoweniger etabliert sie ein exkludierendes und normatives Schema mit groben Vereinfachungen und einer stereotypen Wahrnehmung. (496)

und plädiert abschließend für ein "Aufbrechen ideologisch diktierter Diskursgrenzen" (497).

Beim dritten Beitrag handelt es sich um eine Gemeinschaftsarbeit von Hans-Harald Müller und Myriam Richter, die Urzidils Erzählung *Das Haus zu den neun Teufeln* einer Untersuchung unterzogen ('"Zu den neun Teufeln" '; 499-506), wobei gleich eingangs Max Brods Einschätzung dieser Schrift als 'Meisternovelle' als inakzeptabel zurückgewiesen wird (499). Im Folgenden wird dann insbesondere die Kettenstruktur dieser Rahmenerzählung als unglaublich empfunden (500-01): wiederholt ist von

⁵ Generell erfährt die einzige 'echte' Exil-Erzählung in *Die verlorene Geliebte*, nämlich *Die Fremden*, in diesem Sammelband keine spezifische Erörterung!

"zweifelhafter Glaubwürdigkeit" (501) die Rede. Ferner stellen die beiden Autoren an einer Stelle pointiert die Frage: "Gibt es an der Erzählung etwas zu interpretieren, das der Erzähler nicht schon selbst interpretierte?" (503) Das eigentliche Problem von *Das Haus zu den neun Teufeln* ist jedoch die suspekten Erinnerungsstruktur der Erzählung, was die beiden Verfasser - unglücklicherweise - in einer Fußnote versteckt haben, wo es heißt: "Es geht in der Erzählung nicht um eine Erinnerung der Vergangenheit [...]. Viel eher geht es um eine bilderschaaffende Fiktion, die dem Gedächtnis supplieren oder es gar ersetzen." (505, Anm. 9) Erneut muss jedoch auch hier bemängelt werden, dass nirgends auch nur andeutungsweise klar wird, warum gerade diese Erzählung (zuerst erschienen 1961 in der Hamburger Zeitschrift *Merian* [Jg. 14, Nr. 12], was die Verfasser vergessen haben zu erwähnen) im Abschnitt über 'Erzähler im Exil' aufgenommen wurde, außer natürlich, das auch sie im New Yorker Exil entstand.

Im sich hieran anschließenden Beitrag von Jindra Broukalová ('Schlüsselerlebnisse im Leben eines Menschen. Das Bild Václav Hollars in Johannes Urzidils Erzählung *Das Elefantenblatt* und in Miloš V. Kartočvils Roman *Dobrá kočka, která nemlsá*'; 507-21) steht der berühmte böhmische Kupferstecher Václav Hollars (1607-77) im Mittelpunkt; denn beide Schriftsteller wählten jeweils die Abbildung eines Tieres des Künstlers - Urzidil die Katze Maura (in *Das Elefantenblatt* [1962], Kartočvíl die Elefantin Trompetta (in *Dobrá kočka, která nemlsá* [1970]) als Schlüsselerlebnis des Protagonisten, um das sich diese jeweils gruppieren. Zwar war Hollar nicht eigentlich ein politischer Flüchtling, sondern ist freiwillig nach England gegangen und nur zu Zeiten des Bürgerkriegs (ab 1642) vorübergehend nach Antwerpen ausgewichen (1645-52). Es ist deshalb - wie die Autorin betont - "interessant zu beobachten, wie er [d.h. der Exilant Urzidil] seinen Protagonisten die Politik seiner Zeit erleben lässt." (515). Kartočvíl (1904-88) seinerseits "denkt die historischen Quellen weiter, sein Roman nähert sich eher der Dokumentarliteratur [...]." (518) Schön wäre gewesen, wenn die Herausgeber diesem Beitrag Abbildungen der beiden Kupferstiche Hollars beigefügt hätten, sodass der Leser sich ein besseres Bild von den historischen Vorlagen hätte machen können.

Der Titel von Jana Mikotas Beitrag ('Der Blick auf New York: Heimat oder Fremde? Johannes Urzidils *Das Große Halleluja* im Kontext der deutschsprachigen New Yorker Exilliteratur!'; 523-37) verspricht mehr, als er hält; denn schließlich wird Urzidils Roman (1959) lediglich mit *drei* weiteren Exilromanen verglichen, die in New York angesiedelt sind, nämlich Adrienne Thomas' *Ein Fenster am East River* (1945), Oskar Maria Grafts *Die Flucht ins Mittelmäßige* (1959) sowie Erich Maria Remarques *Schatten im Paradies* (1971). Außerdem war von den vier Romanciers bei ihrer Ankunft in New York lediglich Remarque schriftstellerisch etabliert: Urzidil schaffte den Durchbruch erst 1956 mit *Die verlorene Geliebte*! Dabei bleiben sowohl Grafts als auch Remarques Roman seltsam blass, wahrscheinlich weil die Stadt - wie die Autorin betont - darin lediglich 'Kulisse' war (526). Anders hingegen Thomas' Werk, in dem - im

Gegensatz zu Remarques Held Robert Ross und Grafs Martin Ling - eine Protagonistin (Anna Martinek) im Mittelpunkt steht, die sich offen zu den USA bekennt und die sich an den 'American Way of Life' anpasst (529), sich in New York einlebt und sich von ihrer alten Heimat verabschiedet (530). Urzidils Roman wiederum, der von Emigranten *und* Amerikanern handelt, unterscheidet sich ziemlich scharf von den drei anderen hier behandelten New Yorker Exilromanen, da bereits die Eingangspassage eine 'Danksagung' enthält und im Laufe der komplexen Handlung "eine ungeheure Fülle von Schauplätzen und Naturerscheinungen" verarbeitet wird (532), wobei "[d]as Exil bzw. Vertreter des Exils [...] erst im Laufe der Handlung auf[tauchen]" (533), die sich scheinbar bereits in die amerikanische Gesellschaft integriert haben. M.a.W., wenn sich Adrienne Thomas für die USA einsetzte und New York als ihre neue Heimat schilderte (obwohl sie dann letztendlich doch nach Österreich zurückkehrte), ging Johannes Urzidil noch einen Schritt weiter, indem er eine US-Amerikanerin als Hauptperson wählte und damit zeigte, "dass er in den USA angekommen [war]." (535)

Einführend zu Vera Schneiders Beitrag ('Von Zinshäusern und Stahlpalästen: Johannes Urzidils New Yorker Soziotop'; 539-60) sei hier korrigierend darauf hingewiesen, dass die Urzidils nie auf der Insel Long Island an der Ostküste des Staates New Yorks ihren endgültigen Wohnsitz hatten, sondern im Stadtteil Queens, und dort genau genommen im Bezirk 'Long Island City', damals auch Kew Gardens genannt, einer Gartenstadt, heute umbenannt in Richmond Hill (in der Nähe des Bezirks Jamaica und seit Ende der 1940er Jahre des Flughafens Idlewild, heute JFK). Die bereits Mitte der 1930er Jahre fertiggestellten Subway-Linien J und Z führten von der Station 121 Street mitten durch Manhattan zur Wall Street. Auch die Charakterisierung ihrer Wohnung als Co-op wird von der Autorin nicht hinreichend erläutert; es handelte sich dabei nämlich - anders als bei sogen. Condos - um ein Apartment, das einer 'Corporation' gehörte, d.h. nicht um eine - von den Urzidils gemietete - Eigentumswohnung, denn der Besitzer (Vermieter) war lediglich anteilmäßig an dieser 'Coporation' beteiligt. Schneider unterwirft ihre Abhandlung verschiedener Erzählungen, die sich mit New York beschäftigen, sechs Blickwinkeln (Perspektiven): einem soziologischen, einem kriminologischen, einem technologischen, einem ästhetisierenden, einem kulturhistorischen sowie einem Blick von oben. An einer Stelle werden diejenigen Erzählungen aufgelistet, mit denen die Autorin sich dann im Folgenden näher beschäftigt, wobei es allerdings besser gewesen wäre, wenn diese den jeweiligen Sammelbänden - die zu Beginn des Literaturverzeichnisses genannt werden (558) - zugeordnet worden wären, da man nicht von jedem Leser derartige Kenntnisse erwarten kann; so z.B., dass 'Kafkas Flucht', 'Der Aufzug' und 'Die arme Pamela' aus *Entführung und sieben andere Ereignisse* (1964), 'Tausenfuß' und 'Umweg durch Bingham Street' aus dem Band *Bist du es, Ronald?* (1968), 'Der Stadtpalast' aus *Die erbeuteten Frauen* (1970) und 'Die große Finsternis' aus *Die letzte Tombola* (1971) stammen. Erörtert werden ferner *Das Große*

Halleluja (1964) sowie der Essayband *Amerika und die Antike* (1964). Generell - so die Schlussfolgerung der Autorin - neigte Johannes Urzidil in diesen New Yorker Erzählungen zur nostalgischen Rückschau (557): "Ihr fehlen [dabei] über weite Strecken der versöhnlich wirkende Humor und die Phantastik, jene beiden Elemente, die [seine] Pragbilder prägten [...]. An ihre Stelle treten kriminologischer Scharfblick und soziologische Analyse" (557). Insgesamt wird die amerikanische Metropole jedoch durchaus positiv geschildert, die ganz offensichtlich eine erhebliche Faszination auf Urzidil ausübte und ihn veranlasste, im Essay 'Stingelfelsen' (1972) quasi eine Liebeserklärung abzulegen (555).

In dem den siebten Abschnitt des vorliegenden Bandes abschließenden Beitrag ('Erinnerung als Konstante in Johannes Urzidils erzählerischem Werk'; 561-68) betont Anja Bischof zwar eingangs, dass in keinem der Werke des Schriftstellers 'das Thema des Erinnerns' (561) so präsent sei, wie in dem 1960 erschienenen Erzählband *Prager Triptychon*, hebt jedoch gleichzeitig - und wiederholt - hervor, dass sich Urzidil immer wieder mit den kulturellen literarischen Wurzeln Amerikas beschäftige, was am deutlichsten im Roman *Das Große Halleluja* (1959) zum Vorschein kommt. Allerdings: obwohl es ihm gelang, in diesem Werk Vergangenheit und Zukunft zu harmonisieren, überwog - laut Bischof - letztendlich doch "das Befremden und die Ohnmacht gegenüber dem 'American Way of Life'." (563) Die Autorin fasste das folgendermaßen zusammen:

Wir haben also auch im literarischen Werk Urzidils zunächst zwei unterschiedliche Lebenswelten, die aufeinandertreffen: Das in der Retrospektive verherrlichte Prag, die alte Welt, in der die Ordnung prinzipiell klar erscheint, eine Welt, die für Werte und Traditionen steht. Auf der anderen Seite stehen Amerika und New York als Sinnbild der Großstadt, dominiert von Fortschrittsgläubigkeit, Materialismus, Schnelligkeit und sozialer Kälte, eine Wegwerfgesellschaft, die ihre Geschichts- und Respektlosigkeit in selbstgefälliger Manier zelebriert und den Gedanken der allumfassenden Freiheit als absurdum führt. (564)

Bischof vertritt jedoch die Ansicht, dass in Urzidils Werk letztendlich Prag und New York zusammenfielen und dass in vielen seiner Erzählungen eine Vermischung von Erinnern und Legenden stattfand: "das Erinnern", so die Autorin, "steht im Vordergrund, das unzuverlässige Erzählen wird als Methode genutzt, um das Erinnern anschaulich zu gestalten." (565-66) Denn für den Schriftsteller war "das erzählte Erinnerte die einzige Möglichkeit, einen Halt in der Fremde zu finden. die einzige Aussicht, die eigene Identität nicht zu verlieren." (566) Erinnerung wurde somit zum 'Kontinuum', zum Motor seines Werkes: "Indem er schrieb, erschuf er sich selber neu - und kehrte zu sich zurück." (566)

Gut zum vorausgehenden Beitrag - trotz der unglücklichen Einordnung in Abschnitt V - passt auch Klaus Weissenbergers ('Johannes Urzidils Kunstprosa im Exil - Paradigmen einer Erinnerungskunst'; 385-94), der - worauf oben hingewiesen wurde - aufgrund seiner Exilthematik hier abschließend erörtert werden soll. Grundlage seiner Abhandlung sind Urzidils *Goethe in Böhmen* (1962), der Essayband *Da geht Kafka*

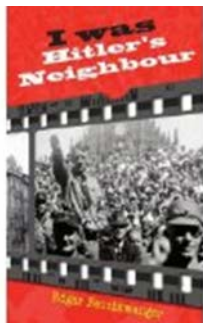
(1965) sowie der Essay *Über das Handwerk* (1954). Weissenberger verweist dabei einleitend auf die "Spannung [in 'Kunstprosa'] zwischen einem realen Aussagesubjekt und einem realen Aussageobjekt" (385) hin und fährt dann fort: "Dementsprechend ist im Falle von Heimatliteratur zwischen einer autochthon verhafteten Literatur, die sich auf Allusion und Zitation beschränkt, und einer supraterritorialen zu unterscheiden, die die örtliche und zeitliche Gebundenheit ins allgemein Menschliche erweitert und die [...] Urzidil repräsentiert." (385) Des Autors Schlußfolgerung läßt sich in folgendem Zitat zusammenfassen:

Von einer Rückbesinnung im Exil auf die böhmische Kulturlandschaft, die auf der Integration ethnischer, spiritueller und künstlerischer Strömungen zu einer Ganzheit beruht hatte, auf die anhaltende, sogar wachsende und Kafka zu dankende Ausstrahlungskraft des Prager Kreises und auf die ethischen Prinzipien des Handwerks erhofft sich Urzidil eine Erneuerung der modernen Gesellschaft, sodass die kontrapräsentische Grundkomponente seiner Kunstprosa auch eine messianische Wirkungsintention besitzt. (594)

Jörg Thuncke, Nottingham, England

EDGAR FEUCHTWANGER: *I WAS HITLER'S NEIGHBOUR.*

Epsom: Bretwalda Books, 2015. 172 pp.



In this engaging memoir, written in 2008 at the insistence of his family, Edgar Feuchtwanger reflects on a long and eventful life which remains remarkably productive even as he enters his nineties. Writing with admirable economy and clarity (and with no sign of a footnote), he provides an account richly seasoned with the kind of striking anecdote which illustrates his view that, looking back on the events of a long past, "it is minor incidents, often with a comic side to them, that remain in the memory." (153) One particularly memorable example of this highlights the characteristic inability of the British to make head or tail of his name, leading to inventive distortions such as Dr Fishfinger and Dr Volkswagen. (85) The author displays a nice touch in understatement, noting for example that he chose an unfortunate time to enter the world, only eight years before Hitler's accession to power, when "the omens for a prolonged survival were not good". (6)

Born in 1924 as the son of Ludwig Feuchtwanger, a distinguished publisher and historian of whose considerable achievements we have been reminded by a number of recent publications, Edgar grew up in Munich until the events of *Kristallnacht* in November 1938 forced the family, like so many other

German Jews who had managed somehow to live through the first years of Nazi rule, to contemplate at last the urgent necessity of flight and exile. In retrospect, Edgar professes astonishment that it took so long for a man as intelligent as his father to hear the penny drop. One is reminded here of Lion Feuchtwanger's own head-shaking admission in *Der Teufel in Frankreich* that, hampered by a deep-seated unwillingness to uproot (in his case, again), he too had put off his flight from France to the USA until it was almost too late. It was only after he had suffered internment in Dachau – a harrowing experience from which it was "nothing short of a miracle" (57) that he emerged alive – that Ludwig took steps to leave Germany. He and his wife reached the safety of England in early 1939 but, like other so-called enemy aliens at a time when the threat of a German invasion appeared very real, he was interned for a period on the Isle of Man in 1940. He died in 1947, aged only 61, after a difficult period of adjustment which he endured with the uncomplaining equanimity for which he was well known.

By contrast his son Edgar, who had made the journey to England in February 1939, two months before his parents, adapted to his totally new ambiance with what he today sees as amazing speed. After being taken in by a generous doctor's family in St. Mawes in Cornwall, he began in September 1939 his life as a pupil at Winchester College, one of England's most prestigious private schools (which the English themselves somewhat confusingly insist on calling their "public schools"). He "did not have much of a Jewish upbringing" (55) and this perhaps explains, at least in part, why he found it remarkably easy to fit in with his new Anglican environment and to internalise those traditional British values and ideas (including a love of the music of Anglican church services) to which he remains married to this day. Since his arrival in England at the age of 14 "I have hardly ever been to a synagogue, nor ever participated in any religious service other than those of the Church of England." (55) Winchester is the area of England in which he continues to live over seventy-five years later. Concluding his survey of a richly varied life – his early years in Munich, his flight to England, his education at Winchester and his study of history at Magdalene College in Cambridge, his war service in the snappily named Ministry of Supplies Home-Grown Timber Division (his main duty was to assist in the provision of new railway sleepers), his career as a teacher in adult education and in the Department of History at the University of Southampton, his published research on British and, later, on German history – he recalls how a neighbour, an Old Etonian and a former ambassador, had confessed to having come to regard him as an "honorary Englishman". In the final words of his memoir he accepts this as a fair summing up of his life's journey: "That might be a suitable epitaph for me". (172)

Arguably, an alternative epitaph might well be "the bloke who lived opposite Hitler", a description applied to him by many a student during his career teaching history at Southampton and one that

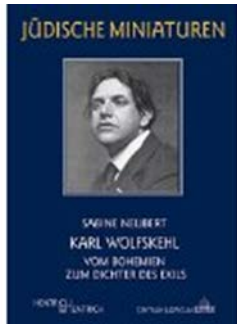
explains the attention-grabbing title of the volume. The Feuchtwangers lived in Munich's Grillparzerstraße only a very short distance away from the flat which Hitler occupied on the second floor of Prinzregentenplatz 16. The young Edgar occasionally caught sight of Hitler (the only other leading Nazis he recalls seeing were Ernst Röhm and Hitler's photographer Heinrich Hoffmann) but he and the Feuchtwanger family never came to the Führer's attention – thankfully, since to have done so would have almost certainly had disastrous consequences, not least because Uncle Lion was a particular *bête noire* of Hitler's. The author never met his famous uncle, although he takes from family lore an account of how Lion once visited him in his nursery. He notes with evident delight that, in 1930, his celebrated uncle's novel *Erfolg* probably sold more copies than *Mein Kampf*. While firmly of the view that Lion was wrong about Stalin (in *Moskau 1937*), he defends him against those critics, notably in Germany, who have dismissed his novels as no more than superior entertainment literature, seeing him on the contrary as "a story teller, in the tradition of Balzac or Tolstoy" (16) and a considerable literary craftsman.

Despite a few typographical blemishes, this attractive volume provides essential reading and fresh insights for anyone with an interest in the riveting history of the Feuchtwanger family. More particularly, it adds a new chapter to our expanding knowledge of those German-speaking exiles who found refuge and safety in England, many – like Edgar Feuchtwanger and his family – just before the outbreak of war in 1939.

Ian Wallace, Clevedon, England

SABINE NEUBERT: KARL WOLFSKEHL. VOM BOHEMEN ZUM DICHTER DES EXILS.

Berlin: Hentrich & Hentrich. 2014. 80 S.



Das vorliegende dünne Bändchen, kleiner als ein Taschenbuch, erschien als Nummer 162 in der von Hermann Simon herausgegebenen Reihe 'Jüdische Miniaturen', und es soll und kann in keiner Weise umfangreichere Studien - so etwa einen von Paul Hoffmann herausgegebenen Symposiums-Band (1999) bzw. Friedrich Voits umfangreiche Biographie Wolfskehls (2005) - ersetzen. Das Bändchen ist zweigeteilt: I. Quellen (12-48) und II. Exul Poeta (48-77),¹ plus einer

anschließenden Kurzbibliographie (77f.)

Karl Wolfskehl (1869-1948) entstammte sehr wohlhabenden jüdischen Verhältnissen im hessischen Darmstadt, die es ihm bis zur Inflationszeit (1922/23), als ein Großteil seines Vermögens verloren ging, erlaubten, als 'Flaneur des Geistigen' (20), nach Studium und Promotion in Gießen, ein unbeschwertes Leben ohne Brotberuf zu führen. Die Begegnung mit Stefan George (1868-1933) im Jahre 1893 in München wurde dann zur 'Initialzündung' (18 & 20) seines eigenen Dichtertums: er war ab dann einer von Georges 'Jüngern' und hat diesem auch - nach dessen Abwendung - stets die Treue gehalten.

Wolfskehls Leben ist von etlichen Ungereimtheiten gekennzeichnet: so z.B. seine Kriegsbegeisterung 1914, obwohl er - aufgrund seiner Sehschwäche - nicht eingezogen wurde und 1916 seine Meinung änderte (39-41); die Tatsache, dass er ab 1933 in seiner 'Wahlheimat' Italien lebend, scheinbar jedoch die Augen vor dem dortigen faschistischen Regime verschloss und sich erst nach der Bildung der 'Achse' mit dem Dritten Reich zur Emigration nach Neuseeland entschied, wo er im Juli 1938 eintraf und den Rest seines Lebens (in Auckland) verbringen sollte (57-58); und schließlich, dass auch dieser Exil-Aufenthalt letztendlich das Resultat eines 'Traums' war, der sich angesichts seiner dortigen armseligen Verhältnisse nie erfüllte (55).

Wolfskehl publizierte Gedichte zunächst ausschließlich in Georges *Blätter für die Kunst*. 1897 veröffentlichte er seinen ersten Gedichtband *Ulais*, gefolgt 1903 von den *Gesammelten Dichtungen*; und er fühlte sich zu dieser Zeit recht eigentlich als 'Priester vom Geiste' (23). Nach dem Verlust seines Vermögens wurde Wolfskehl jedoch zur Tagesschriftstellerei gezwungen und mußte von da ab seinen Lebensunterhalt als Journalist verdienen: er schrieb u.a. für die *Frankfurter Zeitung* und die *Literarische Welt*; zudem hatte er einen festen Mitarbeitervertrag bei den *Münchener Neuesten Nachrichten*. Seine dichterische Tätigkeit nahm Wolfskehl erst im Exil in Italien wieder auf (48f.), wo Margot Ruben sein feste Mitarbeiterin wurde, die ihn später auch nach Neuseeland begleitete. In Recco, einem kleinen Ort

¹ Wolfskehl entlehnte den Begriff 'Exul Poeta' einem Brief Dantes, worin sich dieser als "a patria pulsus et exul immeritus" bezeichnete (49-50).

an der Riviera, entstand dann der Gedicht-Zyklus *Die Stimme spricht* (1934), der an einen früheren Zyklus 'An den alten Wassern' anknüpfte (53) und ein Verkaufserfolg war, dem der Berliner Schocken Verlag noch 1936 eine zweite Auflage folgen ließ (52-53). Im fernen Auckland entstanden dann während der 1940er Jahre Wolfskehls 'Mittelmeer'-Zyklus, gefolgt vom 'Hiob'-Zyklus, eingeschoben zwischen beiden der 'INRI'-Zyklus, und abgeschlossen von Zyklus 'Bann' (69-71), obwohl er deren Publikationen nicht mehr erleben sollte (vgl. dazu *Sang aus dem Exil* [1950]).

Auch die Rückkehr nach Europa war Wolfskehl verwehrt: die Rückkehr nach Deutschland hat er wohl nie erwogen; die Remigration in die Schweiz war aus gesundheitlichen und finanziellen Gründen ausgeschlossen; und für eine Ansiedlung in Palästina, damals noch britisches Mandatsgebiet, erhielt er keine Genehmigung. So ließ er sich dann 1947 in Neuseeland einbürgern und verstarb dort im Jahre 1948, zwei Jahre nach seiner Frau, die in Nazi-Deutschland verblieben war (74).

Jörg Thuncke, Nottingham, England

GERTRUD KOLMAR: BRIEFE. HRSG. VON JOHANNA WOLTMANN. DURCHGESEHEN VON JOHANNA WOLTMANN U. REGINA NÖRTEMANN.

Göttingen: Wallstein, 2014. 324 S.



Die Dichterin Gertrud Kolmar (1894-1943) wuchs als älteste Tochter des prominenten Rechtsanwalts Ludwig Chodziesner im akkulturierten jüdischen Großbürgertum Berlins auf. Ihre Geschwister emigrierten nach der Machtübernahme Hitlers, doch Gertrud Kolmar blieb bei ihrem alternden Vater im nationalsozialistischen Berlin. Im Januar 1939 wurde die Dichterin gezwungen, mit ihrem Vater von ihrer Villa in Berlin-Finkenkrug in ein 'Judenhaus' in der Speyerer

Str. 10 in Berlin-Schöneberg umzuziehen. Hier wohnte Kolmar dann in immer unwürdigeren Verhältnissen mit mehreren Fremden. Ab Juli 1941 wurde sie zur Arbeit in einer Kartonagenfabrik in Charlottenburg zwangsverpflichtet, im Februar 1943 am Arbeitsplatz verhaftet und kurze Zeit später in Auschwitz oder auf dem Weg dorthin ermordet.

Zwischen 1938 und 1943 schrieb Kolmar mehrere Briefe an ihre im Exil in der Schweiz lebenden Schwester Hilde und deren Tochter Sabine. Kolmars Briefe, die sich seit 1997 fast vollständig im Deutschen Literaturarchiv in Marbach a.N. befinden, wurden erstmals 1970 im Kösel-Verlag und 1997 in zweiter, erweiterter Ausgabe im Wallstein Verlag veröffentlicht. Sie sind nun in dritter, erneut

erweiterter und durchgesehener Ausgabe im Wallstein Verlag erschienen. Der unter extremen Zensurbedingungen entstandene Brief-Dialog mit der Schwester stellt ein einzigartiges Dokument des intellektuellen und kulturellen Vakuums inmitten Nazi-Deutschlands dar. Kolmars Briefe geben einen eindrucksvollen Einblick in die Zeit um und nach dem Novemberpogrom 1938, in der die Situation der deutschen Juden immer auswegloser wurde. Die Briefe enthalten oft in verschlüsselter Form Anspielungen auf zeitgeschichtliche Vorgänge, vor allem auf die Zwangsenteignung und Entrechtung der deutschen Juden. Neben aktuellen Informationen beschreiben sie auch die zunehmende Isolation der Dichterin in literarischer Hinsicht.

Wie schon die zweite Edition enthält auch die dritte Edition neben den Briefen an die Schwester Hilde Briefe an Jacob Picard und Walter Benjamin. Neu hinzugekommen in der dritten Edition sind drei Schreiben an die nach Vermont emigrierte Schauspielerin und Lyrikerin Leni Steinberg (in Privatbesitz in München) aus dem Jahre 1937, die zuvor lediglich in Ausschnitten in Dieter Kühns Biographie *Gertrud Kolmar – Leben und Werk, Zeit und Tod* (2008) zugänglich waren. Der Briefwechsel mit Steinberg ist sowohl in autobiographischer als auch in literarischer Hinsicht von besonderem Interesse. Kolmars Antworten lassen nicht nur auf konkrete Emigrationspläne der Dichterin schließen, sondern enthalten auch Diskussionen ihrer Gedichte 'Dagon spricht zur Lade' und 'Die Gauklerin'.

Auch andere Unterschiede zur zweiten Edition sind positiv herauszustellen. Während die zweite Edition Kolmars Briefe an Hilde Wenzel unter den zwei unnötig emotional aufgeladenen Titeln 'Im Kreise der Familie 1920-1938' und 'Abschiednehmen 1938-1943' präsentierte, erscheinen sie in der dritten Edition unter dem angemesseneren Titel 'Briefe an Hilde Wenzel und andere Angehörige, 1920-1943'. Trotz gelegentlicher Rechtschreibfehler (z.B. S. 9: nochimmer; S. 19: paradisesches) zeichnet sich die dritte Edition zudem durch eine Vielzahl typographischer Verbesserungen aus. So macht sie erstmals von Kolmar gestrichene Textpartikel im Text als solche kenntlich. Herausgeber-Emendationen erscheinen zudem in eckigen Klammern, und Einfügungen werden durch geklammerte senkrechte Striche hervorgehoben.

Der Anhang enthält neben einer Zeittafel zu den Lebensdaten Gertrud Kolmars, einem Familienstammbaum und einem Verzeichnis der Briefe etliche Verbesserungen, Erweiterungen und Aktualisierungen im editorischen Bericht, im Kommentar, im Nachwort, in der Bibliographie sowie im Register. Ein vollständig neu geschriebenes Nachwort wäre wünschenswert gewesen, da das größtenteils aus der zweiten Edition übernommene leider noch immer längst überholte Stereotype, wie etwa Kolmars 'Wille zum Dienen', betont. Erfreulich ist dagegen, dass in dem bereits sehr ausführlichen

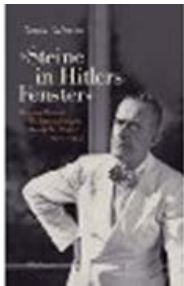
und gründlich recherchierten Stellenkommentar nun auch erwähnte Gedichte mit dem Hinweis auf die maßgebliche, von Regina Nörtemann besorgte, dreibändige Ausgabe Gertrud Kolmar: *Das Lyrische Werk* (2003; ²2007) versehen wurden. Erwähnte Dramen erhielten zudem einen Hinweis auf Gertrud Kolmar: *Die Dramen* (hsrg. v. Regina Nörtemann; 2005). Die dritte Edition enthält darüberhinaus eine ausführliche und aktualisierte Liste der Veröffentlichungen zu Lebzeiten Kolmars sowie rezeptionsgeschichtlich relevante postume Veröffentlichungen und Erstdrucke. Lobenswert ist letztlich auch, dass das Namensregister für diese Ausgabe um historische Personen erweitert wurde.

Trotz gelegentlicher Rechtschreibfehler und eines teilweise überholten Nachwortes zeichnet sich die dritte Edition von Gertrud Kolmars Briefen also vor allem durch typographische Verbesserungen und bibliographische Aktualisierungen aus. Die Edition ist auch vor allem deswegen empfehlenswert, da in diesem Band erstmals wieder sämtliche bekannte und überlieferte Briefe Gertrud Kolmars in ihrer Gesamtheit veröffentlicht wurden.

Carola Daffner, Carbondale, IL

SONJA VALENTIN: "STEINE IN HITLERS FENSTER": THOMAS MANNS RADIOSENDUNGEN DEUTSCHE HÖRER! 1940-1945.

Göttingen: Wallstein, 2015. 335 S.



Valentin's study promises to offer the first in-depth history and analysis of Thomas Mann's legendary propaganda broadcasts for the BBC. Valentin argues that these radio addresses are not merely ephemeral journalism, but rather should be seen as central to Mann's identity as a political intellectual as they go hand in hand with his literary work: "Ausdruck seines Selbstverständnisses als Schriftsteller, für den literarische und publizistische Tätigkeiten gleichgewichtig nebeneinanderstanden" (321). As documents of exile, for the most part written before Mann received American citizenship, these fifty-eight speeches broadcast across the lines to German listeners (plus one addressed to German-Americans) are a dynamic document of the author's struggles over identity and cultural representation. "Thomas Mann nahm in den Radioreden durchaus die Rolle eines Agitators ein, doch er tat dies in einem intellektuellen, geistigen Sinn, als Streiter für moralische und kulturelle Werte und Prinzipien gegen die faschistische Ideologie des Nationalsozialismus," Valentin argues (51).

After some three years of reticence following Hitler's ascent to power, Thomas Mann broke his silence to become one of the most outspoken and vitriolic denouncers of the Nazis and the Third Reich. In America, to which he moved in 1939, he gained fame and admiration for his critical lectures, and so he must have seemed a natural choice as a topical commentator from an American perspective. But Mann's speeches went far beyond the current-events 'news talks' originally envisioned - and he struggled with the five- to eight-minute time limits imposed by the form. Following the first broadcasts, which were read on air by a British announcer, the BBC resorted to an innovative and exciting technique: Mann recorded his speeches onto disc in the NBC studios in Los Angeles, whereupon they were flown to New York and transmitted by shortwave to London, where they were again transcribed onto records for repeated broadcasting, so that listeners could hear the respected speaker's evocative words in his own, powerful voice, giving the broadcasts a double edge of urgency. Valentin's first section on the development of the propaganda project and the realization of the broadcasts is the most engaging part of the book, as it has a dynamic story to relate; in the following, central section, however, the narrative falters as the speeches are individually summarized.

A number of themes run through the portrayal of the radio addresses. First and foremost, Valentin traces how Mann transmitted to the Germans news of Nazi crimes and corruption, most boldly information on the murders of civilians and Jews. As propaganda, Mann also attempted to demoralize his German audience by convincing them of their inevitable military defeat. While describing the strength and determination of the allies, Mann held up Roosevelt as a model of integrity and democracy, and as a compelling foil to Hitler. He repeatedly called for resistance to Hitler and the Nazis, though the appeal was often vague. Although he initially maintained a strict distinction between the German populace and the Nazis, this broke down by the end of the war, and Mann scoldingly held the spectre of guilt and retribution over his listeners' heads, at times engaging in an overbearing, prophetic tone. Throughout, Valentin refers back to the BBC propaganda guidelines and notes to what degree Mann's speeches conformed to and occasionally stretched beyond what the British broadcaster wanted, while Mann himself suffered doubts about the speeches' effectiveness.

The 'analyses' of individual speeches up to 1944 read like serviceable historical commentaries or annotations, but they are unable to evoke the wit, the rage and insult, and the creative brilliance of the speeches; the tedious parade of summaries hammers at the main points of Valentin's argument. Where are the palpable scorn and sarcasm, the vicious invectives and insults, the passion of these shattering denunciations and pleas for moral backbone and resistance? The speeches dry up and die on the page, and there is little sense of tension or development as history plays itself out between the lines.

After Mann took a break in the last half of 1944, his last speeches were bi-weekly and three to five minutes long. These are inexplicably covered in one block instead of individually as before, and treated as one lengthy discourse on German guilt. The final speech of December 1945, a summary reflection of the project and a response to attacks from within Germany, is discussed separately, following the recounting of the reception of the speeches and the bitter debates emanating from Germany in defense of the 'inner emigration'. Mann was denounced by Frank Thieß and others, whose characterizations of the exiled writer were dismissive and hostile, to the point of accusing him of treason. "Endlich ein Deutscher, der den Mut hat, die Wahrheit zu sagen!", Ralph Giordano defended Thomas Mann's broadcasts in the midst of the explosive post-war reception and remigration debate. "Wer als Deutscher auf den fast unüberschaubaren Wust von Schandtaten und Verbrechen, die durch Deutsche begangen worden sind, hinweist, wird als 'Vaterlandsverräter' und als 'schlechter Deutscher' bezeichnet." (260) In his radio addresses, and in his refusal to return to Germany, Mann had clearly touched a nerve. The wound never healed, and the BBC broadcasts have been too often overlooked as mere hack journalism or more viciously suppressed as vile invective against German culture.

Valentin has done thorough and productive research, drawing on diary notes, BBC files, and correspondence, but sometimes she uses these too liberally: some of the quotations add nothing to the story or our understanding and are just decorative bolstering. Two *Exkurse* – one on the Nazi book-burning and one on Gottfried Benn's radio speech denouncing Klaus Mann and the émigrés in 1933 – rather clumsily interrupt the flow of the account. As Thomas Mann's speeches were written for the ears, not for the eyes, it is particularly odd that there is no discussion, and only the most fleeting mention, of the surviving recordings of a few of the broadcasts, some only preserved in fragments, which have been issued on LP and later on CD. These audio documents communicate the spirit of the broadcasts much more effectively than the dry summaries, and Mann's artistry and his personal engagement are palpably evident on listening. (The original records from America and England did not survive; the only remaining recordings are some eleven off-air transcriptions in German archives. The full texts of the complete speeches are printed in the *Gesammelte Werke*, vol. 11, also in an individual Fischer paperback.) One may also look in vain for background on the preparation and translation of the first, English-language edition, *Listen Germany!* of 1942, published by Knopf in New York.

The story behind these speeches is indeed fascinating, but reading Valentin's volume evokes only some of the intrigue and power of Thomas Mann's daring broadcasting project. Clearly, she sympathizes strongly with his struggles and his convictions, and makes a strong case for taking these speeches seriously as a synthesis of political and artistic brilliance. Only at the end of the volume, in the

'Acknowledgements', does one discover that this is a dissertation, which explains the stiff, repetitive, and at times pedantic tone of the writing. Though it has not been realized as a readable and compelling book, Valentin's study documents an important aspect of Mann's work and of the exile story.

Alan Lareau, Oshkosh, WI

IRENE HEIDELBERGER-LEONARD: *IMRE KERTÉSZ - LEBEN UND WERK.*

Göttingen: Wallstein, 2015. 191 S.



Der in sieben Kapitel gegliederte Band über Leben und Werk des ungarischen Holocaust-Überlebenden Imre Kertész ist scheinbar die erste ausführliche deutschsprachige Biographie über den Literaturnobelpreisträger des Jahres 2002 und verdient - aufgrund der weiten Verbreitung seines Werkes im deutschsprachigen Raum -, dass ein breiter Leserkreis davon Notiz nimmt.

"Kertész' Lebensgeschichte", so die Autorin zu Beginn des einleitenden Kapitels, "ist die Geschichte eines Schriftstellers, der sein Leben in Schrift verwandelt [...]." (9) Er wurde 1929 in Budapest als Kind jüdischer Eltern geboren und erlebte als Vierzehnjähriger am 19. März 1944 den Einmarsch der deutschen Truppen, begleitet von SS und Sicherheitspolizei, in Ungarn, nachdem Statthalter Miklós Horthy (1868-1957) - der seit Juni 1941 auf Seiten der Achsenmächte kämpfte - dem Drängen Hitlers nachgegeben hatte. In ihrem Gefolge tauchte dann auch ein Stab von rund 200 Mann unter Leitung von Adolf Eichmann in Budapest auf, der ohne Zeitverzögerung die Vorbereitungen für die Konzentration und Deportation von über 800.000 Juden in Angriff nahm.¹ Imre Kertész wurde - laut Buchwalden-Archiv - am 1. Juli 1944 verhaftet, zunächst nach Auschwitz-Birkenau und später weiter nach Buchwald deportiert, wo er am 16. Juli 1944 eintraf, die Häftlingsnummer 64.921 erhielt und zum Arbeitsdienst eingeteilt wurde. Nach dreimonatiger Sklavenarbeit im Nebenlager Zeitz - er befand sich inzwischen bereits im sogenannten 'Muselmann'-Stadium - wurde Kertész am 7. Februar 1945 ins Hauptlager Buchenwald zurückverlegt und am 11. April 1945 - nach 339 Tagen Haft - von den Amerikanern befreit. Bereits im Juli 1945 war er dann wieder in Budapest und besuchte ab September d. J. erneut das Gymnasium. Allerdings begann schon knapp drei Jahre später, im Juni 1948, erneut die Unfreiheit, als Ungarn eine Volksrepublik im sowjetischen Herrschaftsbereich und damit Teil des Ostblocks wurde. Kertész wurde in diesem Jahr, nach bestandem Abitur, Journalist bei der Tageszeitung *Villagossag*, eine eintönige Tätigkeit, die er später in der Erzählung *Die Bank* thematisiert. Im November 1951 wurde er zum Militär eingezogen und war unter anderem Aufseher im zentralen Militärgefängnis, scheinbar "eine einschneidende Episode in seinem Leben" (24) - so wenigstens Heidelberg-Leonard -, die ihn nachhaltig prägte. (24) Anders als einige seiner Bekannten hat Kertész allerdings Ungarn während des Aufstands 1956 nicht verlassen, sondern blieb in Budapest, um seine Roman-Pläne weiter voranzutreiben, was - wie er meinte - nur auf Ungarisch möglich sei. Ab 1960

¹ Vgl. dazu Randolph L. Brahm's zweibändige Arbeit *The Politics of Genocide. The Holocaust in Hungary* (1981).

machte er sich dann daran, seine eigene Geschichte - und dabei insbesondere seine Erlebnisse in Auschwitz und Buchenwald - aufzuzeichnen, ein Vorhaben, das er 1975, 13 Jahre später, mit dem *Roman eines Schicksallosen* vollendete. Nach der Veröffentlichung dieses Werkes benötigte Kertész weitere 13 Jahre bis zur Publikation von *Fiasko* (1988), sein nächster Roman; denn das Leben unter dem kommunistischen Kádár-Regime war im Grunde ein 'geistiges Exil' (28). Aber auch nach der 'Wende' 1989 aufgrund des Zusammenbruchs des Ostblocks wurde das Leben für Kertész nicht wesentlich erträglicher und der Systemwechsel für den Autor eine einzige Enttäuschung. Während nämlich sein Ansehen im Ausland, und insbesondere in Deutschland, ständig wuchs, nahmen Ausgrenzungen und Schikanen in Ungarn kein Ende. In der Bundesrepublik hatte schon die Veröffentlichung von *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind* 1992 für Aufsehen gesorgt, und 1999 erschien eine 7-bändige Werkausgabe auf Deutsch im Rahmen der damaligen Frankfurter Buchmesse. Allerdings starb 1995 seine langjährige Ehefrau Albina Vas, ein Todesfall, den Kertész in seinem nächsten Werk, *Ich - ein anderer* (1997) verarbeitete. 1996 verehelichte er sich erneut und publizierte in den darauffolgenden Jahren - u.a. in Berlin auf der Flucht vor den rechtskonservativen Fidesz- und Orbán-Regimen - weitere Werke, so z.B. den Romane *Liquidation* (2003) und zwei Tagebücher *Dossier K.* (2006) sowie *Letzte Einkehr* (2012). Allerdings litt Kertész zu dem Zeitpunkt bereits an progressiver Parkinson-Krankheit, wohl auch ein Grund, warum er 2012 in seine Heimat zurückkehrte. Heidelberger-Leonhard hat diesen einführenden Ausblick über den Schriftsteller und sein Werk folgendermaßen abgeschlossen: "In dieser Spannung zwischen Selbstschöpfung und Selbstvernichtung liegt das Geheimnis von Kertész' Leben als Werk. So ist die Biographie von Imre Kertész zugleich auch die Biographie seines Denkens, eines Denkens, das sich in seinem Kunstwollen erfüllt, eines Denkens, das von den Geschichten der Geschichte imprägniert ist." (37)

Imre Kertész' erstes Werk war allerdings nicht der *Roman eines Schicksallosen*, sondern eine Arbeit mit dem etwas seltsamen Titel *Ich, der Henker*, worin der Autor nicht aus der Perspektive des Opfers - wie viele Holocaust-Romane - erzählt, sondern aus des Täters. D.h. in diesem Fragment gebliebenen Text schlüpft der Schriftsteller in die Haut des Henkers; denn "[i]n Kertész' Augen sind nicht nur die Henker schuldig, auch die Opfer sind nicht frei von Schuld." (40) M.a.W., man hat es hier mit einem Frontalangriff auf gängige Moralvorstellungen zu tun! Und der Autor ging dann in der Endfassung von *Roman eines Schicksallosen* noch einen Schritt weiter, indem er dort quasi eine zweite Inversion vornahm und den Protagonisten eine Zwischenstellung zwischen Opfer und Henker einnehmen ließ und zu diesem Zweck eine Art von 'exterritorialer Sprache' einführte, wo vom 'Glück der

Konzentrationslager' die Rede ist (43). Ferner wird hier keine teleologische Rettungsgeschichte erzählt; vielmehr "herrscht in Kertész' Auschwitz-Welt der absolute Zufall" (45).² Der Autor bricht also gezielt mit der Tradition der Lagerliteratur, obwohl nicht ganz zutreffend ist, wenn Heidelberger-Leonhard an einer anderen Stelle behauptet, dass sich "[n]och nie ein Überlebender so vehement gesträubt [hat] auf seine Opferrolle reduziert zu werden, noch nie ein Überlebender so rücksichtslos mit sich zu Gericht gegangen ist wie Imre Kertész" (41); denn ungefähr zum gleichen Zeitpunkt (1960), als Kertész seinen Roman zu skizzieren begann, thematisierte der österreichische Exilschriftsteller Erich Fried (1921-88) in seinem einzigen Roman *Ein Soldat und ein Mädchen* (1960) eine ähnlich ungewöhnliche Situation - in diesem Fall zwischen einem Gefängniswärter und einer ehemaliger Lageraufseherin.³

Nach einigen in den 70er Jahren entstandenen Erzählungen (*Der Spurensucher* und *Detektivgeschichte*), die u.a. Ähnlichkeit mit Gedankengängen Primo Levis in dessen 1986 publiziertem Essayband *Die Untergegangenen und die Geretteten* aufweisen, veröffentlichte Kertész 1988 *Fiasko*, sein längstes und komplexestes Werk, das sich "wie ein ästhetisches Manifest vor einem totalitären Hintergrund" (61) liest. Es handelt sich dabei um eine doppelte Schachtelerzählung, indem sich zwei Binnenromane mit der eigentlichen Handlung überlagern. *Fiasko* - die Geschichte von Steinig, Felsen und Berg - ist die "Quintessenz von Selbstreflexion" (62); denn Kertész verfolgt hierin sein lebenslanges Generalthema, dass in totalitären Gewaltssystemen die Personen - d.h. Opfer und Täter - austauschbar seien: "Das eigentliche Gesetz des Totalitarismus," so Kertész' zentrale These, "löscht [nämlich] das Individuum als Subjekt aus" (65). Hintergrund der Handlung dieses Romans ist das totalitäre System unter Mátyás Rákosi (1892-1971), der von 1949 bis 1956 stalinistischer Diktator Ungarns war; allerdings kann hier aus Platzgründen nicht auf Einzelheiten eingegangen werden. Heidelberger-Leonard analysiert *Fiasko* im Detail [63f.] und zieht aus dieser Untersuchung das Fazit, Kertész erbringe mit der Person des Protagonisten Steinig den Beweis, "dass es - entgegen Adornos Diktum - durchaus ein richtiges Leben im falschen geben kann." (70) Narratives Strukturelement von *Fiasko* ist Wiederholung: "Das Ende des Binnenromans schließt [...] organisch an das Vorspiel an." (71) Der Kreis schließt sich jedoch nur scheinbar, "denn wir befinden uns jetzt in der Erzählzeit von *Fiasko*, d.h. der im Vorspiel noch zu schreibende Roman ist im zweiten Teil zu Ende geschrieben worden." (71) Heidelberger-Leonhards rhetorische Fragestellung am Ende ihrer Ausführungen zu diesem Roman, ist, ob es berechtigt sei, hier

² Vgl. dazu auch Fred Wanders Erzählungen im Sammelband *Der siebente Brunnen* (1971), in denen ebenfalls oft der Zufall regiert.

³ An einer anderen Stelle kommentiert die Verfasserin diese Situation - ganz im Sinne von Erich Frieds Roman - folgendermaßen: "So bleibt sich Kertész treu in der Umkehrung der Rollen: Es ist der Henker, der dem Opfer vergeben soll und nicht das Opfer, das dem Henker vergibt." (112)

von einem Happy End zu sprechen, und sie beantwortet diese mit einem Kertész-Zitat; denn auf das Ansuchen, warum er seinem Roman gerade diesen Titel gegeben habe, soll der Autor gesagt haben: "Das Scheitern, das Fiasko, ist heute die einzige Erfahrung, die zu erfüllen ist". (72) Selbst der Akt des Schreibens kann nämlich die Weltordnung des Mordes nicht überwinden. Kertész' Roman *Fiasko* liefert dazu eine eindeutige Antwort: "die Schrift tötet das Leben" (76). M.a.W.: "Gegen allen Anschein erweist sich selbst der Schriftsteller in seinem Akt des Schreibens als virtueller Mörder." (76) Laut Heidelberger-Leonhard gipfelte darin Kertész' negative Poetik.

Was in Deutschland unter der Bezeichnung 'Wende' läuft, hieß in Ungarn 'Systemwechsel': Kertész begrüßte die ersten freien Wahlen in seinem Heimatland im März 1990 mit dem Austritt aus dem ungarischen Schriftstellerverband aus Protest gegen antisemitische Strömungen seiner Mitglieder, gleichzeitig jedoch mit der Veröffentlichung seines nächsten Romans *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind*. Es handelt sich hierbei um ein vergleichsweise schmales Buch, des Autors "radikalster Einspruch gegen die Schicksalslosigkeit" (81) und eins, das seinen Ruhm in Deutschland begründete. Dieses Totengebet lehnte sich an die Struktur von Celans 'Todesfuge' (1948) an: "eine musikalische Komposition" (82), wobei alle dort angeschlagenen Themen nach etlichen "Zwischenspielen und Modulationen" (82) im Zwang und der Unmöglichkeit, Jude zu sein, enden. Auch dieser Roman erhebt "Anspruch auf Universalität" (83), d.h. *pars pro toto* steht das Persönliche für das Allgemeine. In *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind* hat Kertész nämlich eine Figur kreiert, in der sich der Zivilisationsbruch des 20. Jahrhunderts widerspiegelt: denn es handelt sich hierbei um ein Werk, das das beschädigte Leben eines Überlebenden thematisiert, "der sich schreibend weigert, das Überleben zu überleben." (84) Dementsprechend ist in der Kertész-Forschung seit der Publikation dieses Romans auch von einer 'Trilogie der Schicksalslosigkeit' die Rede.

Liquidation (2003), Kertész' nächster Roman, ist in vieler Hinsicht das genaue Gegenstück zu *Kaddisch*, inhaltlich wie auch ästhetisch; denn wenn *Kaddisch* die Quintessenz der Angst gestaltete, wird in *Liquidation* lediglich über Angst geredet. Laut Heidelberger-Leonhard ist dieser Roman daher als "eine umfassende Chiffre für Auschwitz" (91) einzustufen, eine Art von Selbstliquidation des Protagonisten, ein Werk, mit dem sich die oben erwähnte Trilogie der Schicksalslosigkeit zur Tetralogie erweiterte. Interessant ist in diesem Kontext auch die These der Verfasserin, dass, handelte es sich bei *Kaddisch* quasi um ein Zwiegespräch mit Paul Celan (1920-70), in *Liquidation* ein Dialog mit Jean Améry (1912-78)

stattfindet, dessen Essays Kertész während der Entstehungszeit dieses Romans für sich entdeckt hatte (96f.).⁴

Ein Dutzend Jahre vor der Publikation von *Liquidation* veröffentlichte Kertész die Erzählung *Die englische Flagge* (1991),⁵ worin nicht mehr von der braunen, sondern nunmehr von der roten Diktatur - d.h. dem stalinistischen Rákosi-Regime zwischen 1949 bis 1956 - die Rede ist. Zeitpunkt der Handlung ist der Aufstand in Ungarn im Oktober 1956, wobei der Autor die Meinung kundtut, dass Panzer zwar eine kollektive Revolution niederwalzen, aber "der individuellen Revolution des Protagonisten und Schriftstellers keinen Einhalt gebieten [können]." (101) Allerdings war es dem Autor während der stalinistischen Barbarei nur mittels völliger Abgrenzung vom ungarischen Geistesleben möglich, häretische Ansichten zu entfalten, wie etwa die Umkehr des Adornoschen Diktums - nach Auschwitz liessen sich keine Gedichte mehr schreiben -, "daß man nach Auschwitz nur noch über Auschwitz Gedichte schreiben k[ö]nne." (105) Thema von *Die englische Flagge* ist der Volksaufstand in Ungarn, der am 23. Oktober 1956 begann und durch den Einmarsch übermächtiger sowjetischer Truppenverbände am 4. November d. J. mit der Installation von János Kádár (1912-89) beendet wurde. Dabei ging es Kertész in dieser Erzählung nicht so sehr darum, roten und braunen Totalitarismus gleichzusetzen; vielmehr war es seine Absicht zu verdeutlichen, dass Terror und Depersonalisierung eins gemeinsam haben, nämlich "die Auslöschung des Individuums." (107) Und genau in diesem Sinne war *Die englische Flagge* dann auch recht eigentlich ein politisches Manifest (109).

Zu Imre Kertész' literarischer Existenz gehörte u.a. auch, dass er - und zwar seit 1961 - Tagebuch führte, Erzeugnisse, die dann in den 90er Jahren und zu Beginn des neuen Jahrhunderts in drei Schüben publiziert wurden und parallel liefern mit seiner internationalen Anerkennung nach dem 'Systemwechsel'. Der erste Teil, das sogenannte *Galeerentagebuch* (1992),⁶ ist in drei Zeitabschnitte gegliedert: 1960-80, 1980-89 und 1989-91, wobei sich kaum Kommentare zur Tagespolitik nachweisen lassen und "[d]er Alltag, ja die Außenwelt ausgeklammert [wird]" (119); denn "Autobiographie, so Kertész' Definition, ist wie ein Dokument, da darf man 'den Tatsachen nichts hinzufüg[en]. [...] Im Roman hingegen [...] sind nicht die Tatsachen das Entscheidende, sondern allein das, was man den Tatsachen hinzufügt'." (120) Heidelberger-Leonhard klassifizierte daher auch das *Galeerentagebuch* (1992) und den sich daran anschließenden Band, *Ich - ein anderer* (1998), durchaus zutreffend als 'Tagebuchromane'.

⁴ Vgl dazu etwa Jean Améry's *Unmeisterliche Wanderjahre* (1971) bzw. *Der integrale Humanismus. Zwischen Philosophie und Literatur. Aufsätze und Kritiken eines Lesers 1966-1978* (1985).

⁵ Der 'Union Jack' als Sinnbild der Demokratie erscheint - kurzfristig - ganz zum Schluss der Erzählung.

⁶ Angeblich geht dieser Titel auf folgenden Ausspruch Albert Camus' (in *Discours de Suède* [1957]) zurück: "Tout artiste aujourd'hui est embarqué dans la galère de son temps."

Der zweite dieser Tagebuchromane umspannt den Zeitabschnitt 1991 bis 1995 und feiert die Öffnung des ehemaligen Ostblocks: die Rede ist von einem 'Roman der Befreiung' (127), und der Leser erfährt hier wesentlich mehr von der Außenwelt, als im vorausgehenden Tagebuch. Allerdings scheint Kertész anschließend in eine Schreibkrise gestürzt zu sein; denn der dritte Teil der Tagebuchveröffentlichungen - *Dossier K.* - erschien erst im Jahre 2006 und wurde - wie *Liquidation* - im Westen verfasst. Der Untertitel kennzeichnet *Dossier K.* als 'Ermittlung', und dieses Tagebuch "liest sich streckenweise wie eine schonungslose, aber letztendlich wohlwollende Selbstbefragung." (132) Aus diesem Grunde ist dann auch nicht nur der Ton, sondern selbst die Form eine gänzlich andere: "Hier weicht der innere Dialog einem äußeren Dialog in Form eines fiktiven Interviews." (133) Zusammenfassend merkte Heidelberger-Leonhard zu diesen beiden Tagebuchveröffentlichungen an, dass der Systemwechsel Kertész das Schreiben scheinbar schwerer gemacht habe, statt es zu erleichtern; und erst mit dem Ortswechsel nach Berlin fand er wieder zu sich selbst.

Das Irene Heidelberger-Leonhards Biographie abschließende siebte Kapitel, ('Letzte Einkehr'; 135f.) beschäftigt sich mit dem nur 2-seitigen Teil - dieses Titels - seiner *Tagebücher 2001-2009*, eingebettet zwischen den Abschnitten 'Geheimdatei' und 'Garten der Trivialitäten' und besteht ausschließlich aus kursiv gedruckten Selbstzitatzen. Hierin wird die in *Dossier K.* offen zur Schau gestellten Lebensfreude einer Revision unterzogen: denn "schwankend zwischen Lebensgenuss und Lebensekel stehen Kertész' Berliner Tagebücher eher im Zeichen eines verminderten Lebens." (136-37) Entstanden auf dem Höhepunkt seiner literarischen Karriere, teils zeitgleich mit der Verleihung des Nobelpreises im Jahre 2002, geben diese Einträge "den absurden Zusammenprall zwischen äußerem Weltruhm und innerer Gebrochenheit" (137) wieder; denn Kertész litt zu diesem Zeitpunkt bereits an Parkinsonscher Krankheit und verzweifelte oft "an der Diskrepanz zwischen kometenhaftem Aufstieg [...] und schwindender Kreativität" (137). Auch zeichnet sich dieser kurze Abschnitt in den Tagebüchern durch zahlreiche apodiktische Äußerungen aus, die in den früheren Tagebüchern Mangelware waren. Ferner weist die Verfasserin ausdrücklich darauf hin, dass Kertész während dieses Zeitabschnitts - ähnlich Paul Celan, Jean Améry und Primo Levi, die ja alle letztendlich Selbstmord begingen - eine gewisse Dünnhäutigkeit entwickelte, die - leider - oft auch nicht vor Ressentiments Halt machte. In diesem Kontext sind dann wohl auch seine Ausfälle gegen das liberale Galut-Judentum zu verstehen, die grundsätzlich keine Kritik an der israelischen Regierungspolitik - so z.B. gegenüber den Palästinensern - zuließen. Und Kertész' Kritik an einem potenziellen 'Muslim-Europa', was seiner Meinung nach zum kulturellen Verfall des Westens führen würde, nimmt in vieler Hinsicht die Vorkommnisse des Jahres 2015 - Flüchtlingsstrom und Terrorismusanschläge - voraus. Es passt daher auch in diesen Rahmen, das sich Kertész selbst als konservativ einstuft; und es ist recht eigentlich bedauerlich wahrzunehmen, wie sich im hohen Alter

seine Ansichten in gewisser Hinsicht denen des Orbán-Regimes - 1998-2002 und seit 2010 - in Ungarn annäherten, das ihm doch eigentlich hätte verhasst sein müssen.⁷ Vielleicht liegt Heidelberger-Leonhard deshalb auch richtig, wenn sie diese Tagebuch-Ausgabe als 'Todesbuch' einstuft (145).

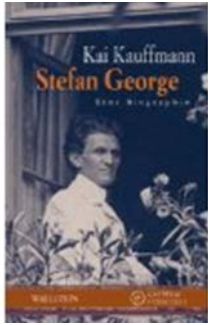
Die hier vorgelegte Biographie über Imra Kertész stellt alles in allem eine ziemlich solide Arbeit dar, insbesondere eingedenk der Kürze des Buches - der Textteil beläuft sich auf knapp 140 Seiten -, wobei man sich allerdings gewünscht hätte, dass die Verfasserin gelegentlich etwas kritischer vorgegangen wäre. Insbesondere die Lektüre des die Biographie abschließenden Teils hinterlässt nämlich einen etwas unerfreulichen Nachgeschmack, wenn man mit ansehen muss, wie ein lebenslanger Kämpfer für die Freiheit an seinem Lebensabend illiberale Tendenzen entwickelt. Auch möchte der Rezensent hier noch kurz zu bedenken geben, dass die Verfasserin - da sie des Ungarischen nicht mächtig ist - bei ihrer Einschätzung der Kertézschen Romane und Tagebücher ausschließlich auf Übersetzungen angewiesen war, was die Seriösität der Biographie etwas beeinträchtigen dürfte. Mit anderen Worten: eine weitere Biographie von einem Kertész-Experten mit ungarischer Sprachkenntnis ist ein dringendes Desiderat!

Jörg Thunecke, Nottingham, England

⁷ Andererseits ist für Kertész' Einstellung Ungarn gegenüber maßgebend, dass er seinen Vorlass dem Literaturarchiv der Berliner Akademie der Künste und nicht seinem Heimatland vermachte.

KAI KAUFFMANN: STEFAN GEORGE - EINE BIOGRAPHIE.

Göttingen: Wallstein, 2014. 251 S.



Um es gleich vorwegzunehmen: Kauffmanns George-Biographie ist keine erfreuliche Lektüre, und der am Leben des aus Bingen a.R. gebürtigen Dichters (1868-1931) interessierte Leser sollte sich deshalb unbedingt parallel dazu frühere Biographien über den Autor, so etwa die von Robert E. Norton (*Secret Germany. Stefan George and his Circle* [2002]) und / oder die von Thomas Karlauf (*Stefan George. Die Entdeckung des Charismas* [2007]) zu Gemüte führen, um einen anderen Eindruck über den Dichter zu gewinnen; denn dieser hat es seinen Biographen äußerst schwer gemacht, den wahren Menschen hinter der Maske freizulegen! Bedauerlich ist allerdings - um auch das gleich vorzuschicken -, dass Kauffmann, seines Zeichens Germanistik-Professor an der Universität Bielefeld, sich etwas über 200 Textseiten lang dreht und windet, letztendlich jedoch nie dazu durchringt, Klartext zu reden und - anders als seine beiden Vorgänger (s.o.) - nie offen zugibt, dass George nicht nur schwul, sondern Teil seines Werkes, insbesondere *Das neue Reich* (1928), präfaschistisch angehaucht war. So darf es dann auch nicht überraschen, dass das Wort 'Pädophilie' nur gelegentlich - so etwa im einleitenden Teil ('Zur George-Biographie'; 7f.) des Buches - fällt (9), gleichwohl der Dichter sich sein Leben lang mit Jünglingen umgeben hat, die gelegentlich sogar minderjährig waren.¹ Wenn Kauffmann also einleitend mit dem Anspruch auftritt, dass in *seiner* Lebensbeschreibung "verfestigte Bilder und Deutungen auf den Prüfstand gestellt, reflektiert und, wenn nötig, korrigiert w[ü]rden", m.a.W., dass "[d]er Impuls der neuen Biographie die Frage [sei], ob *unser* Bild² George gerecht wird oder aber ob wichtige Aspekte seines Lebens übersehen w[u]rden" (10), so ist er dieser selbstgestellten Aufgabe nur mit Einschränkungen gerecht geworden. Dabei hat ihm insbesondere sein kritischer Ansatz, der in Frage stellt, ob die Verknüpfung von Leben und Werk in Georges Fall nicht die Autonomie der Dichtung missachte, quasi von vornherein den richtigen Weg verstellt; denn dadurch wurde eine richtige Einschätzung der Person unterminiert, was wiederum erheblich dazu beigetragen hat, dass er selber Opfer der vom Dichter lebenslang geschickt inszenierten Selbststilisierung wurde.

¹ Ich habe mir die Mühe gemacht, die wichtigsten 'Jünger' Stefan Georges, die bei Kauffmann Erwähnung finden, mit Daten aufzulisten, woraus ersichtlich werden dürfte, in welchem jugendlichen Alter der 'Meister' etliche von ihnen für seinen 'Kreis' rekrutiert hat: Johann Anton (1900-31); Robert Boehringer (1884-1974); Friedrich Gundolf (1880-1931); Carl August Klein (1867-1952); Max Kommerell (1902-44); Maximilian Kronberger (1888-1904); Melchior Lechter (1865-1937); Ewald Volhard (1900-45); Karl Wolfskehl (1869-1948); Friedrich Wolters (1876-1930).

² Kauffmann hat das Pronomen 'unser' kursiv geschrieben; der Leser fragt sich jedoch, wer wohl mit diesem Plural gemeint sei!?

Kauffmanns Beschreibung des Lebens Georges geht chronologisch vor: über Herkunft (13f.), Adoleszenz (George besuchte ab 1882 das Ludwig-Georgs-Gymnasium in Darmstadt [22f.] und studiert später in Berlin u. Wien [32f.]) und frühen Dichtversuchen (die allerdings später weder in den *Blättern für die Kunst* [ab 1892] noch in der *Fibel* [1901] abgedruckt wurden) verfolgt der Verfasser Georges 'Weg zum Dichtertum' anhand seiner jeweiligen Publikationen, bei denen es sich anfänglich lediglich um limitierte Privatdrucke handelte (vgl. dazu Kauffmanns Kapitelüberschrift 'Liminalität'; 28f.). Einige dieser frühen 'Veröffentlichungen' - wie etwa *Hymnen* (1890) und *Algabal* (1892) - sind äußerst selten und thematisieren das Problem der Einsamkeit, wobei "das menschliche und dichterische Dilemma der ersten Schaffensphase Georges" durch "die symbolistische Form der Artikulation" (35) noch verschärft wurde. Die Gedichte dieses Frühwerks, wozu auch *Pilgerfahrten* (1891) zählt, sind alles andere als - wie von George angestrebt - reine und kühle Poesie. Vielmehr sind die "mit affektiven Energien aufgeladenen Formen" (47) Zeichen einer Symbolsprache, die die Lebens- und Kunstproblematik des Dichters zum Ausdruck brachten, Dichtungen, die während des Zeitabschnitts entstanden, als er - als Student in Wien im Wintersemester 1891/92 - die Bekanntschaft des noch jugendlichen Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) machte und dessen 'Freundschaft' suchte (52f.). Hofmannsthal spürte allerdings ziemlich bald "etwas Besitzergreifendes, ja Gewalttätiges in Georges Persönlichkeit", der Macht über andere feinfühlige Menschen auszuüben suchte, und das Verhältnis zwischen den beiden Dichtern wurde aufgrund von 'Vorfällen' - so Kauffmanns schwammige Formulierung - nachhaltig gestört (54).

Georges 'Seelenfreundin und Dichtermuse' - so eine Kapitelüberschrift Kauffmanns (57f.) - Ida Coblenz aus Bingen war kurzfristig (1892/93) Anlaufstation für dessen dichterischen Ergüsse. Als sich diese jedoch 1892/93 dem Rivalen Richard Dehmel (1863-1920) zuwandte, entstanden auch in dieser Beziehung ernsthafte Störungen, und als sie Dehmel schließlich 1901 heiratete, führte das zum endgültigen Bruch mit George. Während dieses Zeitabschnitts entstanden *Bücher der Hirten- und Preisgedichte der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten* (1895) sowie *Das Jahr der Seele* (1897), Dichtungen, die von Kauffmann als 'Beziehungsraum und Kommunikationszentrum' eingestuft wurden (64f.) und in denen George thematisierte, wie kurzfristige Erfüllung von Liebesbegehren mit dem dauerhaften Verlust des Seelenfriedens erkaufte werde (71). Von Interesse ist in diesem Zusammenhang außerdem, daß der Gedichtband *Das Jahr der Seele* Georges erste Zusammenarbeit mit dem Buchkünstler Melchior Lechter (1865-1937) war, der den limitierten Privatdruck jugendstilhaft gestaltete. Etwas überraschend tendiert dieser Band dazu, normale Leser an den geschilderten Vorgängen teilhaben zu lassen, sodass für sie quasi "eine emotionale Einstimmung und eine pädagogische Einführung" stattfand, was wiederum dazu beitrug, sie in die "Bildersprache symbolischer

Lyrik" (73) einzuführen. Allerdings - und diesbzgl. hat Kauffmann vollkommen recht - ist dieser Annäherungsversuch Georges an den Publikumsgeschmack nur schwer mit dessen elitärem Anspruch zu vereinbaren (74).

Mitte der 1890er Jahre gelang es George, erste Freundschaften aufzubauen: abgesehen von dem bereits erwähnten Buchgestalter Melchior Lechter in Berlin, der des Dichters engster Freund um die Jahrhundertwende war, gehörten dazu der holländische Dichter Albert Verwey (1865-1937) und insbesondere Karl Wolfskehl (1869-1948), der dasselbe Gymnasium wie George in Darmstadt besucht hatte, den quasi Gleichaltrigen jedoch vorbehaltlos als 'Meister' anerkannte und ihm ca. zwei Jahrzehnte lang, sowohl in München als auch in Berlin, freie Unterkunft gewährte. Außerdem stießen zu dieser Gruppe noch die sog. 'Komiker', d.h. Ludwig Klages (1872-1956) und Alfred Schuler (1865-1923). Kauffmann hat diesen Freundeskreis als den "geistig erfülltesten und seelisch ausgeglichsten" (89) bezeichnet und die Jahre vor und nach der Jahrhundertwende als den Zeitraum, während dem die meisten und besten Gedichte Georges entstanden. Allerdings traten diese Freundschaften - nachdem George begann, einen Kreis von 'Jüngern' aufzubauen - in eine kritische Phase, da es sich dabei um einen anderen Beziehungstypus handelte, den Kauffmann im Falle Friedrich Gundolfs (1880-1931) mit 'Gefolgschaft und Jüngertum' bzw. im Falle Friedrich Wolters (1876-1930) mit 'Herrschaft und Dienst' (90) charakterisierte. Kauffmann hat die Gründe für diesen 'Gefolgschaftswandel',³ der von der Kritik oft als Zeichen zweier unterschiedlicher Persönlichkeitsmerkmale des Dichters eingestuft worden ist, einerseits in dem "einsame[n], sich in der Kunst verschließende[n] Dichter" gesucht, andererseits in dem "andere Menschen beherrschende[n], einen Kreis von Jüngern schaffende[n] Meister" (90), hat dieses Urteil jedoch sogleich - und typisch für seinen oft etwas dubiösen Ansatz - dahingehend revidiert, in seiner Biographie solle "die so oder so begründete Fixierung auf die bekannten Bilder vermieden und der Blick darauf gelenkt werden, dass George zu einer überraschenden Vielfalt von Sozialbeziehungen in der Lage war." (90)

Das Jahr 1897 legte Zeugnis ab sowohl von Georges Bekanntschaft mit dem Berliner Ehepaar Lepsius, in deren Wohnung im Oktober d. J. die erste Lesung seiner Gedichte in Deutschland, in Anwesenheit zahlreicher prominenter Gäste, stattfand, als auch die mit seinem zukünftigen Verleger Georg Bondi (1865-1935), worauf Kauffmann ausführlich in einem Kapitel mit der Überschrift 'Produktion einer Aura' (99f.) eingeht. Der Verfasser spricht in diesem Zusammenhang von 'Imageproduktion' und erklärt, dass "[d]ie "Entwicklung der so genannten George-Schrift, die Buchgestaltung und das Dichtungsprogramm

³ So entfremdete sich Wolfskehl George später, gleichwohl er dem 'Meister' geistig stets verbunden blieb und selbst 1933, als er bereits aus Deutschland nach Italien geflüchtet war, in der Schweiz an dessen Begräbnis teilnahm.

des *Teppichs des Lebens* [1899] sowie die Stilisierung des George-Bildes im Medium der Fotografie" (99) diesem Zwecke - d.h. der 'Auratisierung' des Dichters - diene.⁴ In diesem Band wird - wie Kauffmann weiter ausführt - der Dichter, der sich schon immer als 'Seher' verstanden hatte, nunmehr erstmalig "zum Propheten, Priester, Führer" (105) hochstilisiert und in der Forschung der Begriff 'Kunstreligion' zur Umschreibung dieses neuen Dichtungskonzepts verwendet. Kauffmann behandelt zudem ausführlich, in welchem Sinne und Ausmaß Fotografien zur Stilisierung des späteren George-Bildes beigetragen haben, ein Prozess, der kurz vor der Jahrhundertwende mit mehreren Porträtkünstlern - u.a. Karl Bauer, Jakob Hilsdorf und Reinhold Lepsius - seinen Anfang nahm:⁵ d.h. "[v]on nun an konnte fast jeder Interessierte wissen, wie der bedeutendste Dichter der heutigen Zeit [!] aussah, auch wenn er nicht in den engen Kreis der Freunde und Jünger gelangte." (115)

Im Kapitel 'Genese einer Gemeinschaft', in welchem Kauffmann den Aufbau - nach der Jahrhundertwende - eines Kreises von 'Jüngern', die dem älteren 'Meister' verpflichtet waren (116f.), erörtert, wird insbesondere die Rolle Friedrich Gundolfs (1880-1931) herausgestrichen (dem er ein eigenes Unterkapitel: 'Friedrich Gundolf, der erste Sohn'; 120f. widmete). Dabei wurden die anfangs 'liebesähnlichen Verhaltensvarianten' - u.a. auch zu Robert Boehring (1884-1974) und Ernst Morwitz (1887-1971) - angeblich später durch 'familienähnliche Rollenkonstellationen' ersetzt (118); und Kauffmann hat sich große Mühe gegeben zu betonen, dass - obwohl etliche dieser Beziehungen zweifellos 'Abhängigkeitsverhältnisse' waren, der Kreis der Novizen "in der Regel aus erwachsenen Männern [*sic*] im Alter von mindestens achtzehn, neunzehn Jahren waren" (119-20). Er hat dabei allerdings ignoriert, dass Jugendliche damals erst mit 21 volljährig wurden und zu diesem Zeitpunkt der §175 des deutschen Strafgesetzbuches Geltung hatte, welcher sexuelle Handlungen zwischen Personen männlichen Geschlechts, insbesondere Minderjährigen, unter Strafe stellte. Bei unvoreingenommener Betrachtung muss daher die Art, mit der der Verfasser den Vorwurf der Pädophilie mit dem Hinweis unter den Teppich kehrt, dass dieser wegen des "höheren Alters der Jünger" (120) unhaltbar sei, auf Unverständnis stossen. Diesen Vorwurf kann man Kauffmann insbesondere auch deshalb nicht ersparen, weil - in dem sich dieser Behauptung anschließenden Unterkapitel ('Die Generation der weiteren Söhne'; 126f.) - das genaue Gegenteil vermittelt wurde.⁶ Denn George hat dem sechzehnjährigen Maximilian

⁴ Die Abb. 22 auf S. 103 ist ein gutes Beispiel der von Melchior Lechter entwickelten George-Schrift.

⁵ Abb. 33 auf S. 110 bietet eine exzellente Reproduktion eines George stilisierenden Fotos (von Jakob Hilsdorf aus dem Jahre 1899).

⁶ Ein weiterer 'Jünger' dieses Zeitabschnitts war Berthold Vallentin (1877-1933).

Kronberger (1888-1904) nach dessen plötzlichem Tod ein 'Gedenkbuch' des Titels *Maximin* (1907) widmete, das sogar ein Foto des Verstorbenen zierte.⁷

Im einem Schlüsselkapitel von Kauffmanns Biographie ('Dichtung als Kultstiftung und Weltanschauung'; 134f.), dem bei weitem längsten im vorliegenden Band, ist das halbe Jahrzehnt zwischen 1907 bis 1914 Gegenstand der Untersuchung, ein Zeitabschnitt, in dem die wohl wichtigsten Dichtungen Georges entstanden: denn von der Sakralisierung der Kunst im *Vom Siebenten Ring* (1907) reichten sie über das 1910 erstmals erschienene *Jahrbuch für die geistige Bewegung* (hrsg. von Friedrich Gundolf u. Friedrich Wolters), worin sich "Attacken auf kulturpolitische Feindbilder" und "Reflexionen über weltanschauliche Richtlinien" (146) verstärkten, bis hin zum *Stern des Bundes* (1914), wofür sich in der Kritik die Formel von der 'dynamische Monumentalität' etabliert hat (151) und das von Kauffmann als 'neue Hymne' (149) eingestuft wurde.

Der Erste Weltkrieg - der George während eines Aufenthalts in der Schweiz überraschte - führte zu einem Bruch im Kreise der 'Jünger' (155f.). Einige - wie z.B. Gundolf, Wolters und Wolfskehl - begrüßten die kriegerischen Handlungen begeistert; der 'Meister' hingegen verhielt sich eher ablehnend. Kauffmann kommentiert diese Einstellung Georges folgendermaßen: "Im Gegensatz zu einer Vielzahl von deutschen Intellektuellen, die den Krieg entweder als Ausdruck oder aber als Mittel einer geistigen Auseinandersetzung betrachteten und den Triumph der deutschen Kultur über die westliche Zivilisation und die östliche Barbarei prophezeiten, hatte George von Anfang an eine vergleichsweise realistische Sicht." (157) Allerdings - Kauffmann verschweigt dies nicht - hat sich George wohl nicht besonders für den Krieg interessiert, "weil er in ihm nur eine Störung des eigenen Lebens und Wirkungskreises sah." (157) Und in der Tat machten sich dann auch bald Auflösungserscheinungen in seinem Umfeld bemerkbar. Denn nicht nur konnte der vierte Band des *Jahrbuchs für die geistige Bewegung* nicht mehr erscheinen (die Zeitschrift wurde eingestellt), sondern zwei Mitglieder des inneren Zirkels des George-Kreises, Adalbert Cohn (†1918) und Bernhard von Uxkull (†1918), begingen Fahnenflucht und anschließend Selbstmord. George veröffentlicht 1918 den Band *Der Krieg*; wie Kauffmann jedoch ausdrücklich betont, verlor des 'Meisters' 'Konzeption des Dichter-Sehers', die eine 'geistige Bewegung' zur Erneuerung der deutschen Nation herbeiführen sollte, deutlich an Resonanz, denn "sie erschien vielen [Zeitgenossen] als ein durch die Erfahrung des Massensterbens im Materialkrieg obsolet gewordenes Modell." (163) Ein Neuanfang - Kauffmann behandelt den Zeitabschnitt zwischen Georges 51. und 60. Geburtstag im Kapitel 'Der alternde Meister und der verjüngte Kreis'; 164f.) - fand dann u.a.

⁷ Vgl. dazu Abb. 28, S. 128-29.

durch die Gründung einer neuen Zeitschrift, den *Blättern für die Kunst* (ab 1919), statt. Allerdings war der wichtigste Punkt dieser Neupositionierung, Georges Zurückweisung der von vielen erhobenen Forderung, "der Dichter müsse sich verstärkt den drängenden Fragen der Zeit zuwenden," und stattdessen erneut "die Aufgabe, in die tiefsten Gründe des Lebens zu schauen, betonte" (165), eine Entwicklung, die von einem Kritiker als 'Rückzug auf das Gebiet der Dichtung' eingestuft wurde. Ein Pfingsttreffen Anfang Juni 1919 führte dann noch einmal zahlreiche Mitglieder des 'Kreises' zusammen, was als Zeichen ausgelegt wurde, dass die Gemeinschaft noch lebendig sei und mit neuer Kraft der Zukunft entgegen sehe. Tatsache war jedoch, dass der innere Kern des 'Kreises' bereits zu bröckeln begann; denn Georges Beziehung zu Boehringer, Gundolf und Wolfskehl verschlechterte sich und führte letztendlich während der 20er Jahre zum völligen Bruch mit den ältesten 'Jüngern' (166f.). An ihre Stelle traten dann neue 'Jünger', so etwa Max Kommerell (1902-44) sowie dessen Freunde Johann Anton (1903-55) und Ewald Volhard (1900-45), obwohl auch diese 'Freundschaften' letztendlich - so etwas im Falle Kommerells - nicht von Dauer waren (171f.).

Berlin wurde ab 1924 Georges Hauptresidenz, wo ihm Johann Anton eine Wohnung zur Verfügung stellte, wo alte Anhänger - so z.B. Morwitz, Vallentin und der Bildhauer Ludwig Thormaehlen (1889-1956) - und neue Anhänger - so z.B. die drei Brüder Schenk von Stauffenberg: Alexander (1905-64), Berthold (1905-44) und Claus (1907-44)⁸ - lebten sowie sein Verleger ansässig war. Mit anderen Worten: "[k]napp ein Jahrzehnt nach dem Heidelberger Pfingsttreffen schien die Erneuerung des Kreises gelungen zu sein." (179)

Die George verbleibenden Jahre - d.h. ab Mitte der 1920er bis zum Tode Ende 1933 - waren bestimmt von der Sorge um das literarische Erbe (so auch der Titel des vorletzten Kapitels in Kauffmanns Biographie; 180f.). Da seine Gesundheit inzwischen stark angegriffen war - er litt permanent an einer Blasenerkrankung -, machte er sich ab 1926 daran, seinen literarischen Nachlass zu ordnen, wobei ihm Ernst Morwitz (1887-1971) und Julius Landmann (1877-1931) zur Seite standen, die eine Stiftung vorschlugen, die laut letztwilliger Anordnung von Morwitz verwaltet werden sollte. Zudem schloss George 1927 mit Bondi einen Verlagsvertrag über eine Gesamtausgabe ab. Allerdings intrigierte scheinbar eine Gruppe nationalsozialistisch angehauchter 'Jüngern' - wohl u.a. auch aus antisemitischen Gründen: Morwitz war Jude! - gegen dieses Arrangement; eine endgültige Regelung kam deshalb erst Ende März 1932 zustande, laut der Robert Boehringer als alleiniger Erbe und Berthold von Stauffenberg

⁸ Oberst Claus Schenk Graf von Stauffenberg war Offizier der deutschen Wehrmacht, gegen Ende des Zweiten Weltkrieges eine der zentralen Persönlichkeiten im Widerstand gegen den Nationalsozialismus und Hauptakteur des misslungenen Attentats auf Hitler am 20. Juli 1944. Er wurde nach dessen Scheitern am 21. Juli 1944 hingerichtet

als potenzieller Nachfolger bestimmt wurden. Die geplante Gesamtausgabe - Kauffmann behandelt sie in einem Unterkapitel (183f.) -, die mit dem neunten Band (*Das neue Reich*) anlässlich seines 60. Geburtstags am 12. Juli 1928 seinen Anfang nehmen sollte, verzögerte sich jedoch, und er erschien erst im Oktober d. J.. Georges Geschichtsvision *Das Neue Reich*, worin der Dichter das Kommen eines tausendjährigen Reiches prophezeit, ist dabei höchst kontrovers, insbesondere weil er sich darin - zumindest in der Rückschau - eines sehr brisanten Wortschatzes bediente. Man vergleiche dazu etwa folgende, bei Kauffmann zitierte, Zeilen:

Das von sich spie was mürb und feig und lau

Das aus geweihtem träumen tun und dulden

Den einzigen der hilft den Mann gebiert ..

Der sprengt die ketten fegt auf trümmerstätten

Die Ordnung · geisselt die verlaufnen heim

Ins ewige recht wo grosses wiederum gross ist

Herr wiederum herr · zucht wiederum zucht · er heftet

Das wahre sinnbild auf *das völkische banner*

Er führt durch sturm und grausige signale

Des frührots seiner treuen schar zum Werk

Des wachen tags und pflanzt *das Neue Reich* [meine Hervorhebung]. (186)

Kein Wunder also, dass Georges 'Reichsvision' nach 1930, als die NSDAP rapide an Zulauf gewann, auch in rechten Kreisen positiv rezipiert wurde. Ansonsten investierte der Dichter während dieses Zeitabschnitts, parallel zur Arbeit an der Gesamtausgabe, die ihm verbleibende Energie in das Buch *Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890*, mit dessen Abfassung Friedrich Wolters beauftragt worden war und das letztendlich 1930 erschien. Allerdings hatte sich zu diesem Zeitpunkt bereits ein weiterer 'Jünger' - Max Kommerell - vom 'Kreis' gelöst, da sich bei ihm - so Kauffmann - aufgrund der 'Blätter'-Geschichte der Eindruck vertieft hatte, "dass der Kreis wie eine Sekte funktionierte, in der der Gründer (oder Guru) seine Anhänger völlig beherrscht[e] und alle, die vom vorgeschriebenen Weg ab[wichen], entweder selber oder mithilfe willfähriger Subjekte bestraft[e]." (190) Opfer dieser Auseinandersetzung zwischen George und Kommerell wurde leider auch Johann Anton, der sich - hin und her gerissen zwischen zwei Freundschaften - Ende Februar 1931 das Leben nahm.

Stefan George verbrachte sein Lebensende in Minusio im schweizerischen Tessin, wo er sich seit Beginn der 30er Jahre wiederholt aufgehalten hatte, umsorgt vor Ort von Clotilde Schlayer und Franz Mehnert, sowie von Walter Kempner, einem Arzt im fernen Berlin. Des Dichters Einstellung gegenüber dem jüngst

an die Macht gelangten Nationalsozialisten war zweideutig, obwohl er sich - wie schon während des Ersten Weltkrieges - meist aus der Tagespolitik heraushielt.⁹ Nur ein einziges Mal - wie Kauffmann im Kapitel 'Lebensende 1933' (192f.) berichtet - sah sich George veranlasst, sein Schweigen zu brechen, als nämlich Bernard Rust (1883-1945) - ab Anfang Februar 1933 kommissarisch preußischer Kultusminister und später Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung - Ernst Morwitz Anfang Mai 1933 ein Angebot unterbreitete, das Georges Mitgliedschaft in der Preußischen Akademie der Künste vorsah, nachdem deren Sektion Dichtung gleichgeschaltet worden war und namhafte Schriftsteller wie etwa Heinrich und Thomas Mann, Alfred Döblin, Ricarda Huch und Franz Werfel unter Protest ausgeschieden waren. Das von Morwitz mitformulierte Antwortschreiben Georges vom 10. Mai 1933 - das bei Kauffmann vollständig abgedruckt ist (200) - beinhaltete zwar eine Ablehnung dieses Anliegens, die sich jedoch - wie der Verfasser es einmal mehr vage formulierte - durch "eine bewusste Unschärfe der Aussage" (200) auszeichnete. George starb am 4. Dezember 1933 in der Clinica Sant'Agnese in Muralto nahe Locarno, und zwei Tage später versammelten sich noch einmal fünfundzwanzig seiner 'Jünger', die Kauffmann namentlich auflistet (206), zur Totenwache. Und auch der Reichsregierung gelang es letztendlich mit einer Kranzniederlegung durch ihren Gesandten in Bern, dem späteren Staatssekretär im Außenministerium Ernst von Weizsäcker, den Verstorbenen zu würdigen.

Seine Biographie abschließend geht Kauffmann dann noch kurz auf das 'Nachleben Georges' (209f.) ein, wobei ausdrücklich hervorgehoben wird, dass des 'Meisters' 'Jünger' nach seinem Tode getrennte Wege gingen: so sahen sich die jüdischen Mitglieder Kantorowicz, Morwitz und Wolfskehl z.B. relativ bald gezwungen zu emigrieren, während andere sich dem Nationalsozialismus verschrieben. Für den Verfasser der vorliegenden Biographie waren jedoch letztendlich diejenigen Denkipulse ausschlaggebend, entsprechend derer "Georges Wirkung nicht primär auf seine charismatische Persönlichkeit (und auch nicht auf seine kulturellen 'Ideen') zurückgeführt werden [dürfe]"; denn Basis seiner Dichtung sei ihre ästhetische Wirkung! (210) Allerdings scheint dem Rezensenten eher Ernst Osterkamps Einschätzung (in: *Poesie der leeren Mitte* [2010]) zutreffend, dass heutzutage kaum noch jemand Georges Dichtung liest, deren Pathos und gelegentlicher Schwulst schwerlich dem Geschmack eines kontempären Lesepublikums im 21. Jahrhundert entsprechen dürfte. Einmal mehr war Kauffmann jedoch auch in dieser Hinsicht anderer Meinung, indem er dem Glauben Ausdruck verlieh, dass "[u]nabhängig von den wechselnden Konjunkturen des Literatur- und Wissenschaftsbetriebs George bis

⁹ Man vgl dazu Ernst Kantorowicz' Tübinger Antrittsvorlesung Mitte Juli 1933, worin sich dieser "gegen alle Bestrebungen richtete, Georges 'Geheimes Deutschland' und 'Neues Reich' für das von Hitler ausgerufene 'Dritte Reich' der Nationalsozialisten zu reklamieren" (197), George allerdings Kantorowicz' Anliegen, diesen Vortrag zu veröffentlichen, ablehnte.

heute Leser [finde], die zumindest einige seiner Gedichte über alles schätzen." (211) Sein Wort in Gottes Ohr!

Jörg Thunecke, Nottingham / England

DAN STONE: *GOODBYE TO ALL THAT? THE STORY OF EUROPE SINCE 1945.*

Oxford: OUP, 2014. 379 pp.



The title of Stone's book appears to be borrowed from Robert Graves's memoir *Good-bye to All That* (1929), in which Graves recorded his "bitter leave-taking of England" following the First World War (Prologue to the 1957 edition). Like the title of Sinclair Lewis's novel, *It Can't Happen Here* (1935), which projected a fascist takeover of the United States, *Good-bye to All That* became, as Graves noted in 1957, a "catch-word" and his "sole contribution to Bartlett's *Familiar Quotations*" (Prologue). Stone presumably adds a question mark to his title to indicate that, as he argues, "[i]n contemporary Europe, competing memories of the war [WWII] still lie at the heart of political debates" (vii).

"The major contention" of Stone's book is "that the postwar consensus went hand in hand with particular memory of the Second World War and that the death of that consensus should not be understood only economically, but also politically, and especially in terms of memory politics" (ix). "The collapse of the political project of social democracy in the west and communism in the east went hand in hand with the death of antifascism" (ix). As Stone notes, Tony Judt (1948-2010) hinted at this connection, "but even in his masterpiece, *Postwar* (2005), this link is not explicitly investigated in detail" (ix-x). The sub-title of Judt's monumental survey (878 pp.) is *A History of Europe Since 1945*, and, without saying so, Stone signals his different emphasis in the sub-title of his book, *The Story of Europe Since 1945*. "In order to understand the postwar years," Stone explains, "one needs to know not just what happened ('event history') but what people at each point in time thought about what had happened in the past, especially during the war ('history of memory')" (x).

For Stone, "[m]emory is the key to understanding European affairs since 1945, whether one discusses the institutional development of the EEC/EU, the Cold War in Europe, decolonization, the 1968 uprisings, or the demise of the communist regimes" (xi). Moreover, "when one examines the 'memory wars' of the 1990s and 2000s, one sees a remarkable reassessment of the war being put to work to

justify all sorts of positions" (xi). The 1940s and '50s are "not ancient history" (xi), as those years may seem to be to "the generation now coming of age born after the end of the Cold War" (viii). In fact, "the Second World War and its immediate after-effects shape," as Stone argues in what he calls his "resolutely presentist book," "the world in which we live in many ways," and, in a "quasi-philosophical sense" rather than in strictly chronological terms, "the years since 1989 [marking the end of the Cold War] should be understood as the real postwar years" (viii).

Stone's "main conceit" for understanding European history since 1945 is the rise and fall of a postwar European consensus. The war precipitated the creation of an "antifascist narrative" in both Eastern and Western Europe, which, however, was vastly different in each sphere. In the east, this narrative was enforced, destroying the old social order and constructing socialism. This narrative was rooted in fact, for the Red Army, albeit with American assistance, had indeed defeated fascism in Europe at tremendous cost to Soviet lives and society. Even those who were not natural communist supporters were forced to admire the achievement, and most threw their lot in with communism, if not with enthusiasm, then with a sense that it represented the future, and that if one wanted to get on, there was no other option (8). In the west, antifascism did not become state dogma as it did behind what was to become the 'Iron Curtain'. Rather, a different kind of antifascism held considerable sway, for everywhere a new consensus was built, which encompassed class cooperation, the welfare state in one form or another, and the solid embrace of parliamentary democracy by parties of the right, which had been hostile to mass electorates before the war (9). Antifascism therefore became the basis of stability in postwar Europe (9).

By taking the notion of an antifascist consensus as the key to understanding postwar Europe, one can see more clearly, however, that what the collapse of this consensus reveals is that the uneasy stability of the postwar period (1945-1989) was "an aberration" in European history (10). Just as the meaning of Eastern European 'antifascism' has been battered following the collapse of communism, so too has the 'antifascism' of the West, which means an assault on the social democratic values that helped to build the first three postwar decades in Western Europe. These decades, which are still venerated as years of boom and unprecedented economic success, increasingly appear as aberrant in the sense that the values promoted during this period – democracy, class cooperation, good labor-employer relations, nationalization of essential services and utilities, high taxation to fund the creation of all-embracing welfare states – have come under fire by those who forget that they emerged as "an antidote to the greatest catastrophe that Europe has ever brought upon itself" (10).

The point is not just that the years in which the antifascist narrative held meaning and significance for Europeans happened to coincide with the postwar period, 1945-1989. Stone's point is, rather, that the postwar years were structured and shaped by that narrative, and that in order to understand the post-Cold War period, one has to see that the concept of antifascism has been discredited in both east and west (10). In other words, the rise and fall of the postwar consensus must also be understood in "interplay with memories and interpretations of the Second World War" (10).

There is, as Stone concedes, no merit in pretending that the Cold War and the divisions and rivalries that it created was not the major structuring force of the post-1945 years. But there was more going on in Europe in the years after the Second World War than can be encompassed in a narrative of the Cold War, which sees everything through the lenses of liberal democracy versus communism or of superpower rivalries (10). As Stone demonstrates, 'antifascism' helps to explain, for example, why even Christian Democratic and other conservative parties, which dominated the politics of postwar Western Europe, embraced welfare states, corporatist labor arrangements, and the suppression of histories of wartime collaboration. Allied insistence on denazification in Germany and Austria went hand in hand with liberal nationalist narratives of antifascist resistance in France, the Netherlands, Italy, Scandinavia, and elsewhere in Western Europe, with the exception of the dictatorships in Spain and Portugal, and even in those countries the fiction of wartime anti-Nazism became important. For Stone, therefore, the concept of antifascism "needs to be rescued from the dustbin of history and shown to have been more than communist rhetoric, if some of the ideals which motivated the best aspects of the postwar settlement are not to be thrown out along with the worst" (11).

Following Stone's Preface (vii-xi) and Introduction on 'The Postwar Aberration' (1-11), his 'Story of Europe Since 1945' is structured on the rise of antifascist consensus following the Allied defeat of Nazi Germany in 1945, the ensuing Cold War between east and west, and the fall of the antifascist consensus following the collapse of communism in 1989. Stone's 'survey' (as he called it in the 'Acknowledgements') is divided into four parts, each of which is divided into two chapters juxtaposing parallel developments in Eastern and Western Europe. Part I traces 'The Rise of the Postwar Consensus' in the years 1945 to 1953 (15-77), when the consensus was "enforced" in Eastern Europe (Ch. 1), while there was a consensus of "silence" in Western Europe (Ch. 2). Part II traces the 'Boom to Bust' in the years 1953 to 1975 (81-158), questioning whether they were really 'Golden Years?' in Western Europe (Ch. 3) or years of 'Catching Up?' in Eastern Europe (Ch. 4). Part III examines the 'Shock Treatment' in the course of the years 1975 to 1989 (161-228), focusing on the turn to 'Neo-Liberalism' in Western Europe (Ch. 5) and the 'Gerontocracy' of late communism in Eastern Europe (Ch. 6). Part IV, finally, examines

'The Fall of the Postwar Consensus' since 1989 (231-288), in particular, the 'Consensus Shattered' (Ch. 7) and the 'Memory Wars' (Ch. 8).

The structure of Stone's 'Story' is almost identical to that of Judt's 'History' of Europe since 1945, which is also divided into four parts, with multiple chapters in each part, covering the 'Post-War' years 1945 to 1953 (Part One), 'Prosperity and Its Discontents' in the years 1953 to 1971 (Part Two), the 'Recessional' in the years 1971 to 1989 (Part Three), and 'After the Fall' in the years 1989 to 2005 (Part Four). While Judt concludes his history with an epilogue, 'From the House of the Dead. An Essay on Modern European Memory [of WWII and the Holocaust]', in his conclusion, 'The Dead Season of Our Fortunes' (291-294), Stone summarizes his argument that, from the 1970s onward, the demise of antifascism went hand in hand with the dismantling of social democracy in Western Europe and the rise of alternative anti-Enlightenment ideologies in Eastern Europe. Stone notes that Judt recently argued in *Ill Fares the Land: A Treatise on Our Present Discontents* (2010) that (in Stone's wording), "we should be far angrier than we are that the achievements of a century of social democracy have been so substantially dismantled in the last three decades" (263).

It is apparent that Stone and Judt share the same pessimistic concern for the future social, political, and economic development in Europe. Meanwhile, memories of the Second World War and the breakdown of the antifascist consensus continue to be reflected in the economic problems of the EU since the Great Recession of 2008, in the current Syrian refugee crisis, the rising strength of right-wing parties in Europe, and in NATO's continuing expansion to the east, provoking Russia's military involvement in eastern Ukraine, annexation of Crimea, and hostile reaction to NATO's invitation of membership to Montenegro in November 2015.

Frederick Betz, Carbondale, IL

MEMBERSHIP INFORMATION

All International Feuchtwanger Society members receive the IFS Newsletter from the International Feuchtwanger Society as a benefit of membership and are invited to participate in the Society's symposia. The Society welcomes contributions in any language for its Newsletter.

To join the International Feuchtwanger Society, please request a membership form from Michaela Ullmann at ullmann@usc.edu.

AVAILABLE MEMBERSHIPS

Regular \$30

Student (up to 3 years) \$20

Emeritus \$20

Institutional \$50

Life \$300

The IFS welcomes your support!

OFFICERS OF THE IFS, 2014/15

PRESIDENT	Ian Wallace (Clevedon - wallacei@blueyonder.co.uk)
SECRETARY	Marje Schuetze-Coburn (Los Angeles - schuetze@usc.edu)
TREASURER	Michaela Ullmann (Los Angeles - ullmann@usc.edu)
NEWSLETTER EDITOR	Jörg Thunecke (Nottingham - IFSNewsletterEditor@gmail.com)
EDITORIAL OFFICE	Michaela Ullmann, Los Angeles (ullmann@usc.edu)
MEMBERS-AT-LARGE	Daniel Azuelos (Amiens - azuelos.daniel@wanadoo.fr) Anne Hartmann (Bochum - Anne.Hartmann@ruhr-uni-bochum.de) Jonathan Skolnik (Maryland - jskolnik@german.umass.edu) Frank Stern (Wien - frank.stern@univie.ac.at)
LIFE MEMBERS	Linde Fliedner-Lorenzen, Manfred Flügge, Andreas Heusler, Tanja Kinkel, Thomas Krebs, Volker Skierka, Jonathan Skolnik, Ian Wallace, Andrea Chartier-Bunzel, Sophia Dafinger, Marje Schuetze-Coburn

EDITORIAL CONTACT

Jörg Thunecke
3 Victor Terrace
Sherwood
Nottingham NG5 2FF
England
Tel: +44-115-9858836
ifsnewslettereditor@gmail.com

ISSN: 2156-0676

Published by University of Southern California Libraries for the International Feuchtwanger Society.

Articles copyright by the authors.

