

NEUCODIERUNG FOTOGRAFISCHER BILDER IM LITERARISCHEN KONTEXT

Ralitsa Ivanova

Hll.-Kyrill-und-Method-Universität in Veliko Tarnovo (Bulgarien)

RE-ENCODING OF PHOTOGRAPHIC IMAGES IN LITERARY CONTEXT

Ralitsa Ivanova

St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo (Bulgaria)

<https://doi.org/10.60055/GerSk.2025.5.55-80>

Abstract: Der Beitrag untersucht Evelyn Schlags literarischen Umgang mit dem fotografischen Medium im Spannungsfeld zwischen Text und Bild, insbesondere in Anlehnung an Bertolt Brechts „Kriegsfibel“ und Emil Gataullins Fotoband „Bis zum Horizont“. Während Brechts konzeptueller Einsatz von Bild-Text-Kombinationen der kritischen Reflexion politischer Wirklichkeit dient, greift Schlag Gataullins humanistisch geprägte, kontemplative Schwarz-Weiß-Fotografien der russischen Provinz auf, um ihren Romanraum zu formen. Die fotografischen Motive fungieren als intermediale Impulse: Sie liefern nicht nur die Kulisse für Schlags Erzählung, sondern strukturieren auch deren Zeitlichkeit. Durch den Einsatz ekphrastischer Verfahren gelingt es Schlag, Gataullins entschleunigte Bildsprache literarisch zu übersetzen und eine Erzählweise zu entwickeln, in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ineinandergreifen. Der Horizont als zentrales Motiv verweist dabei gleichermaßen auf geografische Weite wie auf existenzielle Suche. In der Verschränkung von Fotografie und Literatur entsteht ein vielschichtiges Narrativ über Frieden, Erinnerung und das menschliche Bedürfnis nach einem sinnstiftenden Alltag.

Schlüsselwörter: Dekontextualisierung, Reideologisierung und Neucodierung von fotografischen Bildern im literarischen Kontext

Abstract: This paper explores Evelyn Schlag's literary engagement with the photographic medium at the intersection of text and image, with particular reference to Bertolt Brecht's *War Primer* and Emil Gataullin's photo book *Towards the Horizon*. While Brecht's conceptual use of image-text juxtapositions serves the critical reflection of political reality, Schlag draws on Gataullin's humanistically inspired, contemplative black-and-white photographs of the Russian provinces to shape the narrative space of her novel. These photographic motifs act as intermedial impulses: they not only provide the setting for Schlag's narrative but also structure its temporality. By employing ekphrastic techniques, Schlag succeeds in translating Gataullin's decelerated visual language into literature, developing a narrative in which past, present, and future intertwine. The horizon, as a central motif, signifies

both geographical vastness and existential quest. Through the interplay of photography and literature, a multilayered narrative emerges – one that reflects on peace, memory, and the human longing for a meaningful and livable everyday life.

Keywords: Decontextualization, Re-ideologization, and Re-encoding of Photographic Images in the Literary Context

Die Fotografie dient als ein Medium, durch das die Welt betrachtet wird – gleichzeitig wird dabei auch die Art dieser Betrachtung sichtbar. Tauchen Fotografien in literarischen Texten auf, verändert sich ihr Bedeutungsrahmen, und die Wechselwirkung zwischen Bild und Text wird vielschichtiger. Häufig erfahren die Bilder dabei eine neue Codierung. Als theoretischer Anstoß für die nachfolgenden Überlegungen wird Bernd Stieglers 2021 erschienene Studie *Photo-Fiktion. Fotografien als Wirklichkeitssimulatoren in literarischen Texten* herangezogen. Stiegler versteht darin die Neucodierung fotografischer Bilder im literarischen Kontext als einen aktiven, kreativen und reflektierenden Simulationsprozess, der den Wirklichkeitsanspruch der Fotografie fikionalisiert. D.h. die Bilder fungieren nicht als Belege für das Reale, sondern als Auslöser eines Spiels mit Wirklichkeit und Fiktion – sie werden zu ästhetisch-poetischen Konstruktionen, welche die Leser zur Reflexion über Wahrheit, Erinnerung und Repräsentation anregen.

Die von Stiegler festgehaltene Spannung zwischen dem dokumentarischen Anspruch der Fotografie und der konstruktiven Kraft der Literatur ist exemplarisch anhand von Evelyn Schlags Roman *In den Kriegen* (2022) vorzuführen, in dem eine fortschreitende Ent-Evidentisierung des fotografischen Mediums stattfindet, wodurch seine scheinbare Objektivität immer wieder unterlaufen wird. Zu zeigen ist, wie die darin verwendeten fotografischen Bilder aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst und neu in einen narrativen, symbolischen oder subjektiven Zusammenhang gestellt werden, wo sie als Auslöser von Erinnerung, Trauma oder Imagination fungieren. Darüber hinaus ist auf die spezifische mediale Intertextualität zwischen Fotografie und Literatur einzugehen, denn die Literatur spricht nicht nur über Fotografien, sondern kann sich zugleich an fotografischen Verfahren bzw. Techniken orientieren und sich ihre ästhetischen Parameter aneignen.

Schlags Roman *In den Kriegen* wurde Anfang Januar 2022 veröffentlicht und handelt von einer infolge eines Bürgerkriegs zwischen Separatisten und Nationalisten verwüsteten Ukraine.¹ Zwei deutsche Söldner, die in einem Freiwilligenbataillon aufseiten der Ukraine

¹ Vor dem Hintergrund der bereits seit 2014 andauernden kriegesischen Handlungen in diesem Land und durch deren Eskalation nach Russlands Invasion im Januar 2022 (das Buch erschien nur wenige Tage davor) erlangt das Thema traurige Brisanz.

gekämpft haben, unternehmen während eines Waffenstillstands eine Wallfahrt gegen den Krieg, begleitet von der Witwe eines gefallenen ukrainischen Soldaten und einem ukrainischen Dichter. Auf ihrem Fußmarsch in Richtung einer mythischen Halbinsel zieht die Pilgergruppe durch verwüstete menschenleere Landstriche. Schlag nennt keine konkreten Orte. Die Handlung beginnt in einer ukrainischen Stadt, wo diese allerdings liegt – ob im Westen oder im Osten – bleibt dahingestellt. Ebenso wenig konkret bleibt die Zielrichtung, wohin die unternommene Reise führt – das Meer, das am Ende dieser Reise steht, wird nicht benannt. Der Hinweis auf das Schwarze Meer erfolgt lediglich paratextuell durch das fotografische Bild auf dem Umschlag, welches ein Fragment aus Emil Gataullins Fotoserie „Black Sea in Winter“ (2015) zeigt:



Abb. 1. Buchumschlag mit einem Fragment aus Emil Gataullins „Black Sea in Winter“ (2015)

Es wird auch nicht erkennbar, dass es sich bei der Halbinsel, dem ersehnten Ziel der Reise, um die Krim handeln muss. Offenbar geht es der Autorin nicht darum, einen konkreten Krieg zu schildern, sondern eher den Krieg als Phänomen zu erfassen und einen Kontrapunkt dagegen zu setzen. *In den Kriegen* ist laut Jelena Dabićs Rezension „ein pazifistischer Roman über den Krieg, ein hochpoetischer, stimmungsvoller und ins Phantastische gleitender Text, der sich neben dem Krieg her, knapp am Krieg vorbei, jenseits des Kriegs und doch immer wieder mitten im Krieg bewegt“ (Dabić 2022). In ihren 2021 erschienenen Poetikvorlesungen mit dem Titel *Literatur und Fotografie* bringt Evelyn Schlag ihre Zielsetzung auf den Punkt:

Es ging mir darum, das Thema Krieg ohne Klischees und Pathos auf mehreren Ebenen abzuhandeln, ein Flirren zwischen Realität und Imagination herzustellen, das mitunter ins Surreale kippt. Eine Leichtigkeit zu bewahren, die ins Poetische greifen darf [...]. (Schlag 2021, 40 - 41).

Zur Erzeugung dieses Flirrens nutzt die Autorin das fotografische Medium, das als „bedeutungsoffene[r] Realitätsmarker“ fungiert, dessen ästhetische und theoretische Relevanz sich aus der Möglichkeit ergibt, mit ihm spielerisch zu operieren und dabei zugleich den von Barthes beschriebenen *effet de réel* mitzuführen (Stiegler 2021, 120).

Bertolt Brechts *Kriegsfibel* als Prätext

Von der Konzeption und Intention her ähnelt Schlags Roman trotz der großen zeitlichen Distanz in mancher Hinsicht einem prominenten Foto-Text aus dem Jahre 1955 – Bertolt Brechts *Kriegsfibel*, entstanden während des schwedisch-finnischen Exils des Autors von 1936 bis 1940. Auf formaler Ebene orientiert sich dieser Prätext konsequent an dem Prinzip der Entlarvung und Konstruktion, wie es Walter Benjamin in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* für die zeitgenössische Fotografie seiner Zeit forderte. Brecht sammelte damals Fotos und Zeitungsausschnitte zum aktuellen Verlauf des Zweiten Weltkriegs. Sein Ziel war, die ideologisch aufgeladenen Fotos in der Presse des Nationalsozialismus zu entlarven. Zu diesem Zweck dekontextualisierte er sie, wodurch der Diskurs, in dem sie ursprünglich verankert waren, neutralisiert wurde. Der durch ein solches Reframing erzeugte Verfremdungseffekt ermöglichte in der *Kriegsfibel* eine kritische Distanzierung, durch die die pathetischen Inszenierungen nationalsozialistischer Akteure entlarvt und ihres ideologischen Gehalts entledigt wurden. Sie wirkten nicht mehr heroisch, sondern in ihrer Pose bloßgestellt. Im Anschluss an die destruktive Entlarvung folgte eine Phase konstruktiver Bearbeitung, die auf eine Re-Ideologisierung der Bildinhalte abzielte. Dies erfolgte, indem den abgedruckten Fotos Epigramme in weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund beigelegt wurden, die den Charakter von kritischen Kommentaren hatten und der Wahrheitsfindung dienten. Die Abbildungen – ob Fotos oder Zeitungsausschnitte – als Tatsachen wurden in diesen Epigrammen korrigiert. Als prägnantes Beispiel wird an dieser Stelle das abschließende Fotoepigramm (Nr. 69) des Buches herangezogen, das – wie viele weitere – Hitler ins Zentrum stellt.

Abb. 2. Fotoepigramm Nr. 69 aus Bertolt Brechts *Kriegsfibel* (1955/1977)

Darauf ist der Führer bei einer seiner üblichen leidenschaftlichen Reden zu sehen. Seine Körpersprache war bekanntlich ein integraler Bestandteil seiner Auftritte. Er verwendete, wie auch aus diesem Foto ersichtlich, energische Gesten, um seine Worte zu unterstreichen und eine größere Wirkung zu erzielen. Dadurch verwandelte sich sein Redestil in ein effektives Werkzeug der nationalsozialistischen Propaganda, was maßgeblich zu seinem politischen Erfolg beitrug. Das Bild wird jedoch dekontextualisiert, indem nur der Redner gezeigt wird, nicht aber das Adressat seiner Rede (das Publikum vor der Tribüne wird ausgeblendet) und dessen Anfälligkeit für die nationalsozialistische Ideologie. Der begleitende Text darunter zeigt deutlich die einsetzende Re-ideologisierung des fotografischen Bildes. Er lautet:

Das da hätt einmal fast die Welt regiert.
 Die Völker wurden seiner Herr. Jedoch
 Ich wollte, daß ihr nicht schon triumphiert:
 Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch. (Brecht 1977, 141)

Die ersten zwei Verszeilen dieses Epigramms verweisen auf die Herabsetzung des nationalsozialistischen Hauptakteurs – markiert durch die absichtliche Verwendung des Demonstrativpronomens ‚das‘ statt ‚der‘ – sowie auf den guten Ausgang des Konflikts zwischen den Völkern und ihren Unterdrückern. Die vormals bestehende Hierarchie wurde dabei ins Gegenteil verkehrt. Die letzten Verszeilen mahnen jedoch, dass die verhängnisvolle Geschichte sich jederzeit wiederholen kann, was die Aktualität von Brechts *Kriegsfibel* vor Augen führt. Sie hält die Erinnerung an die Ereignisse des Krieges wach und kämpft „gegen die Verdrängung von Geschichte und die vergangene wie auch gegenwärtige

Geschichtsverdrehung“ (Steinaecker 2007, 89) an. Trotz ihrer starken moralisierend-didaktischen Tendenz² bleibt in ihr aber – anders als bei vielen von Brechts Zeitgenossen³ – der explizite Aufruf zur politischen Aktion in Form von umstürzlerischen Handlungen aus. Vielmehr versucht Brecht, in seinen experimentellen Text-Bild-Kombinationen eine analytische Betrachtung des globalen Krieges und seiner Akteure vorzunehmen, um die grundsätzliche Natur von Krieg zu hinterfragen und dadurch beim Leser ein kritisches Denken diesbezüglich zu aktivieren. Auf diese Weise entwickelt er ein eindrucksvolles Plädoyer für Menschlichkeit, Frieden und eine lebenswerte Zukunft, worin sich sein fester Glaube an das Entwicklungspotenzial und die moralische Wandlungsfähigkeit des Menschen widerspiegelt.

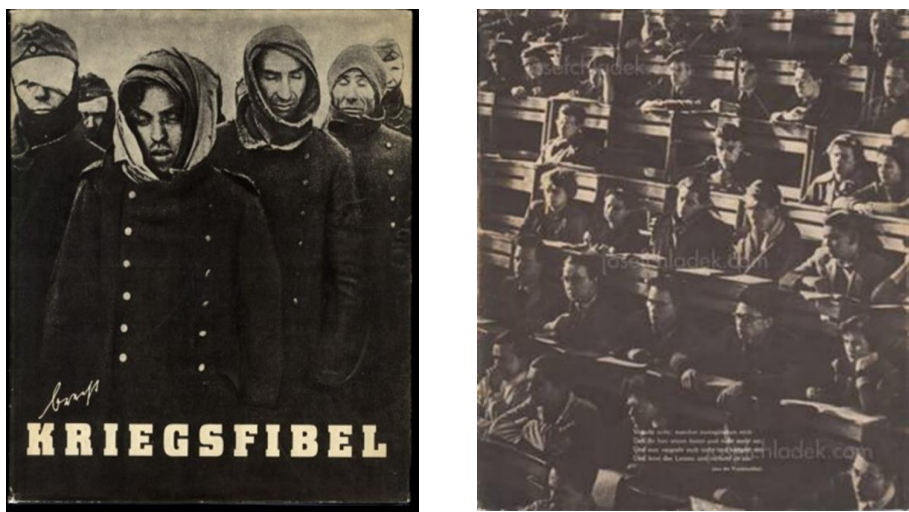


Abb. 3 Titel- und Rückseite von Brechts *Kriegsfibel* (1955/1977)

Zeugnis davon legt auch das Epigramm auf der Rückseite der *Kriegsfibel* ab, begleitet von einem Bild wissbegieriger Studenten, die sich im Halbdunkel eines Hörsaals versammelt haben – ein stilles Sinnbild geistiger Offenheit, das in scharfem Kontrast zum Titelbild steht: gefangene deutsche Soldaten mit leeren Blicken, in deren Gesichtern sich Erschöpfung und Entfremdung eingeschrieben haben. Brecht könnte hier suggerieren, dass es dieselben Personen sind: ‚Seht, was aus ihnen geworden ist.‘

² Der didaktische Anspruch spielt eine zentrale Rolle in Brechts Werken. Die Texte wirken fast wie kleine Lehrsätze oder moralische Lektionen, die den Betrachter anregen sollen, über das Gesehene nachzudenken.

³ Gemeint sind hier in erster Linie der linke Demokrat und Schriftsteller Kurt Tucholsky und der mit der Kommunistischen Partei sympathisierende Grafiker John Heartfield, welche in ihren Foto-Texten die dokumentarische Funktion der Fotografie als ein wirkungsvolles Mittel der Sozialkritik sowie zum politischen Protest nutzten. Daher mündeten viele ihrer Texte in Parolen und explizite Aufrufe zum Klassenkampf. (Näheres dazu vgl. Steinaecker 2007, 89).

Brecht hatte sogar die Absicht, der *Kriegsfibel* eine stilistisch vergleichbare *Friedensfibel* als Gegenstück zur Seite zu stellen. Absurderweise wurde nach Kriegsende gerade diese Intention des Werks stark kritisiert, es wurde bemängelt, dass es „allgemein pazifistische Tendenzen“ vertrete und keine Kritik am „faschistischen Krieg“, sondern „am Krieg an sich“ enthalte (Brecht 1988, 413). Aus heutiger Perspektive erscheint dieser Einfall hingegen äußerst gelungen und brandaktuell.

Evelyn Schlags Roman als Anti-Kriegsfibel

Evelyn Schlag verfolgt in ihrem Roman *In den Kriegen*, wie bereits angedeutet, ein ähnliches pazifistisches Anliegen, zumal ihr Werk zu einem Zeitpunkt entsteht, als Brechts Prophezeiung der potenziellen Wiederholbarkeit der verhängnisvollen Geschichte bereits in Erfüllung gegangen ist. Wie ihr Vorgänger greift sie das fotografische Medium auf, um sich „mit den Verbrechen der Nazizeit und dem Weiterleben der Ideologie“ (Schlag 2021, 38) auseinanderzusetzen. Dahinter steckt eine persönliche Motivation, denn Schlags Großvater zählte zu jenen leidenschaftlichen Amateurfotografen, deren private Fotografien zum wichtigsten Propagandamittel der NSDAP avancierten. Er fuhr 1936 zum Parteitag nach Nürnberg, um eine Bilderreihe mit dem Titel „Der Führer ist zu sehen“ aufzunehmen, von der die Autorin sagt: „Mich schmerzt hier die Verführbarkeit meines Großvaters“, seine Mischung aus „Naivität und Gehorsam“ (Schlag 2021, 19). Schlag verwendet hier das fotografische Medium als Werkzeug der historischen Reflexion und verweist explizit auf seine ideologische Vereinnahmung durch das NS-Regime. Dass selbst private Aufnahmen Teil der nationalsozialistischen Inszenierung wurden, zeigt, wie tief ideologische Manipulation in den Alltag und die individuellen Handlungen eindrang. Der ausdrücklich thematisierte Schmerz über die „Verführbarkeit“ ihres Großvaters impliziert den „ethischen Imperativ der Reparatur“ (Assmann 2023, 43) bzw. der selbstkritischen Auseinandersetzung mit der als beschämend empfundenen nationalsozialistischen Vergangenheit.

Zugleich werden die Stolpersteine, die diesen Prozess begleiten, in Erwägung gezogen, denn es gilt einen Täter zu verurteilen, der Teil der eigenen Familie ist. Daher versucht Schlag, „kritisches Gedenken mit Verständnis und Empathie [zu] verbinden“ (Braun 2010, 119). Aufgrund ihrer engen personalen Bindung zu ihrem Großvater erkennt sie in ihm keine fanatische Überzeugung, sondern eine gefährliche Gutgläubigkeit, die dennoch massive Folgen hatte. Da die als beschämend empfundene NS-Vergangenheit nicht präsent und unmittelbar erfahrbar ist, werden zu ihrer Vermittlung Medien der Präsentation und Vergegenwärtigung benötigt.

Dazu dient die erste Gruppe von fotografischen Bildern, auf die im Roman Bezug genommen wird, bei denen es sich ausschließlich um Laien-Fotografien aus dem Zweiten Weltkrieg handelt. Diese eignen sich besonders gut zur Vermittlung von Vergangenen, da Ihnen per se ein verstärkter Zeugniswert innewohnt. Der Amateur als „ungereifter Künstler“ komme dem „Noema der Photographie – *es ist so gewesen* – am nächsten“, hat einst Roland Barthes in seiner Schrift *Die helle Kammer* postuliert (Barthes 1989, 106).

Eine solche auf dem Flohmarkt in Lemberg erworbene Laien-Fotografie aus dem Zweiten Weltkrieg gibt der Autorin den inspirierenden Anlass für ihren Roman. An ihrem Beispiel thematisiert sie in ihren Insbrucker Poetikvorlesungen explizit die Schwierigkeiten beim Umgang mit dem fotografischen Medium: „Man sucht in dem Bild nach einer zurückgehaltenen Auskunft. Weil es stumm ist, ist es mit dem Geheimnis verwandt.“ (Schlag 2021, 11) Diese Feststellung knüpft zu einer an Barthes' mediensemiotische Überlegung an, dass das fotografische Bild als solches „keine Aussage [enthält, sondern als] Botschaft ohne Code“ (Barthes 1980, 49) fungiert. Erst im Rahmen seiner Rezeption und durch den Prozess der sprachlichen Kontextualisierung und Vertextung wird ihm ein kulturell codierter Sinn zugeschrieben, der das ursprünglich indexikalische Zeichen in ein bedeutungstragendes Symbol transformiert. Zum anderen thematisiert Schlag auf explizite Weise den schleichenden Verlust der memorialen Funktion fotografischer Bilder im zeitlichen Verlauf. Zwar weisen Fotografien strukturelle Ähnlichkeiten zu Gedächtnisbildern auf, insofern sie flüchtige Momente fixieren und für die Zukunft archivieren. In Fällen persönlicher Erfahrung kann ein solches Bild als Erinnerungsanstoß fungieren – es reaktiviert individuelle Erlebnisse im visuellen Medium. Bleibt jedoch die Verbindung zwischen dem Dargestellten und eigener gelebter Erfahrung aus, scheitert der Erinnerungsprozess: Die Bilder verweigern ihre narrative Dimension, erscheinen stumm, rätselhaft, mitunter sogar hermetisch. Fotografien unbekannter Menschen können allenfalls ein Nachgedächtnis generieren – ein sekundäres Erinnern, das nicht auf eigener Erfahrung, sondern auf vermittelter Deutung basiert. Doch auch dieses Nachgedächtnis erlischt, sobald niemand mehr existiert, der die Geschichten der Abgebildeten überliefern kann.⁴ Schlag macht hier das Paradoxon erfahrbar, eine vergangene Wirklichkeit evozieren zu wollen, die sich zugleich der Aneignung entzieht.

Dieses Manko versucht sie auszugleichen, indem sie zuerst durch eine akribische Beschreibung des Bildes seine Evidenz sicherzustellen versucht. Diese ist ein Produkt des Fotos als indexikalisches Zeichen und bezeugt das Dagewesensein einer Sache bzw. sein „Es-

⁴ Näheres dazu vgl. Assmann 2006, 92.

ist-so-gewesen“ (Barthes 1989, 88). Es handelt sich um eine Hinrichtungsszene – ein junger Ukrainer wird vor den Augen seiner Familie von deutschen Wehrmachtssoldaten erhängt. Das Foto spricht eine unbeirrbare Wahrheit aus: Es zeugt vom wahren Schmerz, vom Entsetzen des Krieges. Es bewegt nicht allein durch seine Bildsprache, sondern vor allem durch das Wissen, dass das Festgehaltene kein Symbol, sondern gelebte Realität ist – geschehen, erlebt, erlitten:

Es ist Winter, ein paar Bauernkaten, drei Holzstufen führen auf einen Galgen, auf dem ein Zivilist in dunklem Anzug steht und auf seine Hinrichtung wartet. Ein Wehrmachtssoldat, ebenfalls auf dem Schafott, macht sich hinter dem Rücken des Verurteilten zu schaffen, befestigt wohl das Seil. Er wirkt beflissen, scheint sich zu beeilen, um nicht an einer Verzögerung schuldig zu sein. [...] Ein Offizier auf einem Pferd schaut auf eine weinende Frau mit einem Kind herunter, die Frau hält ihre Fäuste an die Augen, man sieht förmlich, wie es sie vor Weinen schüttelt. [...] Der Verurteilte auf dem Schafott ist vielleicht dreißig, hat dunkles Haar mit einer schönen Locke in der Stirn, er schaut seitlich zu seiner Frau und dem Kind hinunter. [...] Um den Hals trägt er ein Pappschild mit einer Aufschrift, die ich nicht entziffern kann, weil sie so verschwommen ist. [...] Der Offizier im Pelzmantel gebietet die Szene, von ihm gehen die Befehle aus, aber er muss zum Opfer hinaufschauen. (Schlag 2021, 12–14)

Somit wird die ursprüngliche „Botschaft ohne Code“ (Barthes 1980, 49) mit einem konventionellen Code des Schreckens überformt. Auch wenn das Bild wegen seiner schwindenden memorialen Funktion für die Betrachterin bzw. Autorin stumm bleibt, reicht die Ausstrahlung des Fotografierten durch die Aufnahme zu ihr, wodurch ein Band zwischen Vergangenheit und Gegenwart geknüpft wird.⁵

Ich möchte glauben, dass der Verurteilte seine Autorität nicht verloren hat, er ist ungebrochen, bis ihm der Strick das Genick brechen wird, und darüber hinaus lebt er in dieser Aufnahme fort. [...] Was immer der Verurteilte [...] verbrochen hatte, wiegt leichter, weil er im Recht war, weil die Fotografierer seine Heimat überfallen hatten. (Schlag 2021, 14–15)

Die dokumentarische Funktion der Fotografie erhält hier fast sakrale Züge: Sie bewahrt das Bild des Verurteilten über dessen Tod hinaus. Das Bild wird zum Zeugnis – nicht nur seiner Existenz, sondern auch seines Widerstands, seiner Würde, vielleicht seiner Unschuld. Auch wenn er formal „schuldig“ war (im Sinne einer verurteilten Tat), ist seine Schuld im Licht des größeren Unrechts – des Überfalls durch die Fotografierenden – relativiert oder gar aufgehoben. Es handelt sich um eine ethische Neubewertung durch den Kontext, was eine positive Konnotation ins Spiel bringt. Die absichtlich gesuchte Evidentialisierung wird der konstruktiven Kraft der Literatur untergeordnet. Schlag spielt hier auf die Perspektive einer Besatzungsmacht (Hitlers Drittes Reich) an. Die Fotografen – vermutlich Teil der angreifenden Macht – sind nicht nur neutrale Beobachter, sondern Täter. Damit wird auch die vermeintliche Objektivität der Fotografie in Frage gestellt. Diese Passage problematisiert ihre Funktion als historische Dokumentation, als Akt der Gewalt und als Mittel zur Rehabilitierung zugleich. Schlag verleiht dem Verurteilten eine nachträgliche Würde, vielleicht sogar Gerechtigkeit,

⁵ Dieser appellative Charakter fotografischer Porträts wurde bereits von Roland Barthes festgehalten. (Näheres dazu vgl. Rentsch 2008, 56)

indem sie seine Geschichte im Bild fortleben lässt – gegen das Vergessen. Sie macht deutlich, wie Literatur und Fotografie gemeinsam eine ethische Perspektive auf Geschichte eröffnen können.

Zu diesem Zweck verwendet sie in ihrem Roman einen erzähltechnischen Trick – Jens, einer von den zwei deutschen Söldnern, aus dessen Perspektive erzählt wird, erinnert sich während der unternommenen Wallfahrt gegen den Krieg an seinen Großvater (den ollen Krüger), der einst als Wehrmachtssoldat an dem Überfall der Ukraine beteiligt war und dort gefallen ist, und fragt sich, ob dieser dort in Kriegsverbrechen aktiv verwickelt war.⁶ Um das zu klären, ist der Enkel als Tertiärzeuge in Ermangelung eigener Erinnerungen auf historische Quellen oder auf den Spielraum seiner eigenen Imagination angewiesen. So stellt er sich z. B. vor, dass sein Großvater „hier irgendwo unter der Erde lag, als Überläufer, das wäre mir am liebsten, nicht als strammer Toter“ (Schlag 2022, 69) – eine Aussicht, die angesichts der sich häufenden Zeugnisse in Form von Tagebucheinträgen und Laien-Fotografien deutscher Wehrmachtssoldaten immer unwahrscheinlicher wird. Eine davon ist das zu einer Ikone des Vernichtungskrieges gewordene Foto mit dem Titel „Die Minenprobe“ aus der im Sommer 1942 aufgenommenen Bildserie „Von Donez zum Don“. Letztere war Bestandteil der Ausstellung *Fremde im Visier*, die 2016/17 im Wiener Museum für Volkskunde gezeigt wurde und private Schnappschüsse aus dem Besitz deutscher Wehrmachtssoldaten präsentierte. Sie sollten dem Publikum exemplarisch vorführen, wie der Krieg und die Bevölkerung in den von den Nazis besetzten Gebieten wahrgenommen wurden. Auf dem Bild ist eine junge Frau bei der Überquerung eines Flusses zu sehen. Sie trägt eine weiße Kopfbedeckung als Schutz gegen die Hitze und hält ihren Rock mit beiden Händen hoch. „Die Art, wie sie ihren Rock hochhebt, zitiert eine Geste von Prinzessinnen und Fotomodellen“ (Schlag 2021, 23), stellt Schlag in ihren Poetikvorlesungen fest und verleiht dadurch dieser unbekannten Frauengestalt eine zusätzliche Würde. Ihr Gang wirkt gemächlich, worauf die leichten Wellen im Wasser hinter ihrem Rücken hindeuten. Das gegenüberliegende Ufer ist bereits in Sicht und die sich im Wasser spiegelnden Baumkronen sowie der wolkenlose Himmel lassen eine nahezu idyllische Landschaft erahnen.

⁶ Daran lässt sich eine transgenerationale Weitergabe traumatischer Erfahrungen im Sinne einer „Psychopathologie des Traumas als Folge einer unaufgearbeiteten Gewaltgeschichte“ (Assmann 2023, 26) erkennen, deren Wirkmechanismen sich tief in das kollektive Gedächtnis eingeschrieben und langfristige Spuren im psychosozialen Gefüge hinterlassen haben.



Abb. 4. „Die Minenprobe“ (1942)

Nichts scheint die Gefährlichkeit der dargestellten Situation zu suggerieren bis auf den Titel des Bildes und die ungewöhnliche Perspektive, aus der es aufgenommen worden ist. Das fotografische Bild an sich bleibt sozusagen stumm und erhält erst durch die Textierung („Die Minenprobe“) eine Aussage. Der Fotografierende – aller Wahrscheinlichkeit nach ein deutscher Wehrmachtssoldat – ist auf einer Anhöhe bzw. Brücke positioniert und beobachtet aus dieser sicheren Vogelperspektive die Minenprobe unten im Fluss, welche zur Explosion des weiblichen Körpers führen könnte. Somit entpuppt sich das Foto als ein „typisches Ergebnis der männlichen Jagdgeste“ und suggeriert „die klassische Verbindung von Sex und Gewalt“ (Schlag 2021, 24).

Der Ich-Erzähler in Schlags Roman knüpft an den vermeintlichen Dokumentationswert⁷ dieser an Zynismus kaum zu überbietenden „Minenprobe“ an, um die mutmaßliche Verstrickung seines Großvaters in die einst von Wehrmachtssoldaten begangenen Kriegsverbrechen in der Ukraine herauszustellen. Das geschieht in dem Moment, als die Pilgergruppe auf ihrem Weg auf einen großen Fluss stößt:

Was, wenn er [der Fluss] vermint ist, gab ich zu bedenken. – Der olle Krüger [Großvater des Erzählers] hätte gewiss eine Einheimische hinübergeschickt, die ihre Schürze hochhalten musste bis über die Knie. Die ließ er durchwaten, Pech, wenn es sie zerreißt, Pech, wenn sie es unbeschadet übersteht [weil sie am anderen Ufer womöglich vergewaltigt wird], es gibt solche Schicksale. (Schlag 2021, 22)

Die Erzählinstanz äußert zunächst eine Sorge – die reale Gefahr, dass der Fluss mit Minen versehen ist. Dies verweist auf ein aktuelles Kriegs- oder Nachkriegsszenario, in dem selbst ein einfacher Flussübergang potenziell tödlich sein kann. Dann wird eine zynische Vorstellung geschildert: „Der olle Krüger“ – offenbar eine Figur mit Macht oder Entscheidungsgewalt – hätte eine Einheimische vorgeschickt, um das Gewässer zu testen. Die Frau muss „ihre Schürze hochhalten [...] bis über die Knie“ – also sich entblößen, was sie nicht

⁷ Evelyn Schlags Recherchen zu diesem Bild ergibt, dass es sich dabei nicht um eine reale Minenprobe handelt, sondern eher um eine gestellte Fotografie, die eine solche darstellen bzw. simulieren sollte. Ein Hinweis darauf sei die zu kurze Entfernung zwischen der Frau im Fluss und dem Standpunkt des Fotografen auf der Brücke, so dass dieser bei einer eventuellen Detonation höchstwahrscheinlich selbst zerrissen worden wäre. Außerdem wurden bei der gängigen Praxis der Minenprobe Gruppen von Menschen und nicht Einzelpersonen eingesetzt. Dafür wäre die Frau allzu leicht gewesen. (Schlag 2021, 24)

nur der Gefahr der Minen, sondern auch der sexuellen Objektivierung ausgesetzt. Krüger steht hier als Symbol für eine menschenverachtende, patriarchale oder militärische Autorität, die Menschen – insbesondere Frauen – als entbehrliche Testsubjekte behandelt. Er kalkuliert das Risiko ein, dass sie stirbt oder ein schlimmeres Schicksal (eine mögliche Vergewaltigung) erleidet, sollte sie überleben. Die Einheimische wird instrumentalisiert – sowohl als „Versuchskaninchen“ im Kriegsgebiet als auch als potenzielles Opfer sexueller Gewalt. Das zeigt die doppelte Verwundbarkeit von Frauen in patriarchalen, kriegerischen Strukturen: Sie werden benutzt, geopfert und entwürdigt. Der nüchterne, fast lakonische Tonfall zeigt eine erschütternde Abgebrühtheit gegenüber Gewalt, Leid und Unrecht. Die Stelle thematisiert auf schockierende Weise die Grausamkeit und Kälte, mit der in bestimmten historischen oder militärischen Kontexten über Menschen – besonders Frauen – verfügt wird. Sie ist eine bitterböse Anklage gegen Machtmissbrauch, Menschenverachtung und die Normalisierung von Gewalt. Der lakonische Stil verstärkt die Wirkung, indem er das Ungeheuerliche nicht dramatisiert, sondern beiläufig darstellt – und so umso eindrücklicher macht. Da der Erzähler als Tertiärzeuge ein Mitwisser ist, der keine Schuld, aber eine Verantwortung gegenüber der vergangenen Geschichte hat, profiliert er sich in der Folge als ein moralischer Zeuge, welcher seine eigenen Kriegserfahrungen in die seines Großvaters zu spiegeln beginnt und begangene Kriegsverbrechen jeglicher Art entlarvt, ohne sich dabei von einer streng historischen Perspektive leiten zu lassen. Das erklärt den ständigen Wechsel der Zeitebenen, was von einer ästhetischen Formung der Erinnerung zeugt.⁸

Bald nach ihrem Aufbruch kommen die vier jungen Pilger im Roman in eine kleine Stadt, wo sie auf dem Hauptplatz ein fürchterlicher Anblick erwartet: „Von einem Balkongitter baumelten sechs Leichen an ihren Stricken.“ (Schlag 2022, 29). Als Vorlage für diese Textstelle dient eine von Claus Hansmann gemachte Aufnahme von erhängten Zivilisten/Partisanen 1941 in Charkow – abgedruckt im Katalog zur Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“ aus dem Jahr 1996.

⁸ Der deutsche Literaturwissenschaftler Michael Braun hat darauf hingewiesen, dass die Fiktionalisierung der Erinnerung immer eine künstlerische Form annehme. Sie verlaufe nicht geradlinig und chronologisch und der Erzähler wechsele oft die Ebenen von Vergangenheit und Gegenwart. Ein anderer Effekt, der sich aus der Fiktionalisierung der Erinnerung ergebe, sei die Identifikation mit einer fremden Geschichte (die des Großvaters in Schlags Roman, mit der sich der Enkel aufgrund seiner eigenen Kriegserfahrungen zu identifizieren beginnt). Diese Verschränkung von eigenen und fremden Erfahrungen in der Gedächtnisbildung garantiere den notwendigen Anteil an Verantwortung in der Erfindungsfreiheit der Literatur. Die moralische Dimension des Erinnerungsvorgangs ist nach Braun von großer Bedeutung, denn wer Erinnerungen erfinde und dabei das gesicherte Wissen über die Vergangenheit verändere, bewege sich auf dem schmalen Grat zwischen Geschichtsschreibung und künstlerischer Fiktion, zwischen Realismus und Fantasie. (Vgl. Braun 2010, 119-120)



Abb. 5. „Erhängungen an den Balkonen von Charkow“ (1941)

Es war bei den Nazis üblich, Partisanen zur Abschreckung tagelang von Balkonen hängen zu lassen. Im Roman schreiben die Romanfiguren das Verbrechen jedoch den sogenannten Separatisten zu, Nachfahren der Stalinisten im Jahr 2014. Die fiktionale Wahrheit gehorcht also anderen Gesetzen. Durch diese Dekontextualisierung des Bildes werden die aktuellen kriegesischen Aktivitäten in der Ukraine von den Greueln, die Nazi-Deutschland dort einst verübte, überblendet und somit angeprangert. Schlag bezeichnet dieses Darstellungsverfahren als eine „Doppelbelichtung“ (Schlag 2021, 11). Das Originalbild wird dabei in den Rang einer *typischen Fotografie* erhoben, die sich über ihren konkreten Entstehungskontext (Zweiter Weltkrieg) hinwegsetzt und eine repräsentative Funktion für ähnliche historische Ereignisse übernimmt. So entsteht der Effekt einer Multiperspektivität. Der fiktive Krieg, der gerade zu Ende gegangen ist, verschwimmt im Laufe der Zeit immer mehr mit dem Zweiten Weltkrieg oder mit anderen dunklen Kapiteln der Menschheitsgeschichte. Auf ihrem Fußmarsch in Richtung der mythischen Halbinsel zieht die Pilgergruppe durch historisch kontaminierte Landstriche, wo die Ebenen von Vergangenheit und Gegenwart stets gewechselt werden und Szenen aktueller Menschheitsverbrechen mit solchen aus vergangenen Epochen austauschbar erscheinen – mal sieht der Erzähler neben der auf ihrem Drehsessel erschossenen Kassiererin in einem ukrainischen Supermarkt „Lumpengestalten, die von einem verlorenen Krieg in den nächsten“ (Schlag 2022, 124) ziehen, „historische Armeen“ (ebda., 160) und „Kolonnen von Kriegsgefangenen“ (ebda., 201), mal hört er die flehenden verzweiferten Stimmen der in Viehwaggons zum Abtransport eingepferchten Juden (Verweis auf den Holocaust) oder die der Opfer des Holodomor (Massentod durch Hunger) infolge der sowjetischen Wirtschaftspolitik unter Stalin 1932-1933 etc. „Hier vergeht die Vergangenheit nicht.“ (Schlag 2022, 158), lautet das Fazit dieser raumzeitlichen Erweiterung menschlicher Niedertracht in Form von diversen Verbrechen.

Die paradoxe Formel von einer „Vergangenheit, die nicht vergeht“ lässt sich auf eine Medienkontroverse aus dem Jahr 1986 zurückführen – den sogenannten Historikerstreit. Im Zentrum dieser Debatte stand damals die Frage, ob Historiker die Vergangenheit als endgültig abgeschlossen betrachten sollten oder ob sie weiterhin Bedeutung für Gegenwart und Zukunft besitzt. Letztere Position, nach der die Vergangenheit als ein „essentieller Teil des individuellen und kollektiven Selbstverständnisses der Gesellschaft“ (Assmann 2023, 15) verstanden wird, setzte sich letztlich durch. Diese Entscheidung markierte einen Wandel im zeitlichen Bewusstsein: Das bis zu diesem Zeitpunkt vorherrschende, zukunftsorientierte Zeitregime der Moderne wurde durch eine verstärkte Hinwendung zur Vergangenheit ersetzt, was eine breite Erinnerungswelle auslöste. „Es war plötzlich offenbar, dass sich die Traumata der Vergangenheit nicht mit zeitlichem Abstand von alleine auflösen, sondern im Zustand der Verdrängung oder Zurückdrängung konserviert worden waren.“ (Assmann 2023, 24).⁹ Ein plötzliches, kollektives Wiederaufleben von Erinnerungen kann jedoch tiefgreifende gesellschaftliche Umbrüche auslösen. Für die ehemaligen Opfer bedeutet dies häufig Anerkennung ihres Leidens und eine damit verbundene psychische Entlastung. Auf Seiten der Täter und ihrer Nachfolgenerationen eröffnet sich hingegen die Möglichkeit zu einer vertieften Auseinandersetzung mit der Geschichte – und damit zu einem Wandel hin zu einer gerechteren und inklusiveren Gesellschaft:

Was heute gefragt ist, ist eine doppelte Erinnerung, die nicht nur das eigene Leid erinnert, sondern auch das Leid des Anderen anerkennt. Diese Anerkennung ist eine Voraussetzung für einen Erinnerungsdiskurs, der nicht weiter spaltet, sondern verbindet. (Assmann 2006, 120)

In ihrer Studie *Menschenrechte und Erinnerung* formuliert Assmann den erinnerungsethischen Anspruch, durch die Anerkennung des Anderen eine „Erinnerung als Friedensarbeit“ zu etablieren, „um aus der Vergangenheit nicht Gewalt, sondern Verständigungspotenzial zu gewinnen“ (Assmann 2012, 72). Dies scheint mir ein zentraler Schlüssel zum Verständnis von Schlags pazifistisch angelegtem Roman zu sein: Die narrative Verflechtung von NS-Verbrechen, stalinistischen Repressionen und dem aktuellen

⁹ Die deutsche Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann bemüht sich, die Ursachen für diesen erinnerungskulturellen Wandel zu erklären. Sie verweist dabei auf mehrere signifikante Ereignisse: So hatte etwa die US-amerikanische Fernsehserie *Holocaust*, die 1979 in Westdeutschland ausgestrahlt wurde, eine enorme mediale Wirkung. Sie erschütterte den bis dahin weitgehend bestehenden Konsens der Nachkriegsgesellschaft und stellte die verbreitete Schlussstrichmentalität sowie den Wunsch nach einem unbelasteten Neuanfang in Frage. In Österreich sorgte die Waldheim-Affäre in den 1980er Jahren für eine öffentliche Debatte über die Verstrickung des Landes in die NS-Vergangenheit. In den 1990er Jahren verliehen Steven Spielbergs Film *Schindler's List* und das Projekt seiner Shoah Foundation den traumatischen Erinnerungen der Holocaust-Überlebenden eine neue Sichtbarkeit. Darüber hinaus leitete die politische Wende in Mittel- und Osteuropa eine Rückbesinnung auf die stalinistischen Repressionen ein, die vor allem in den post-sowjetischen Nationalmuseen Ausdruck fand. (Vgl. Assmann 2023, 24–25)

Kriegsgeschehen in der Ukraine erzeugt darin eine Erinnerungsform, die sich bewusst von einer „Politik des Stolzes“ (Assmann 2023, 35) – geprägt von heroischer Selbstinszenierung oder kollektivem Opferpathos – abwendet. Stattdessen etabliert sich eine „Politik der Reue und Verantwortung“ (ebda.), die nicht nur die Anerkennung eigener Schuldanteile in der Vergangenheit ermöglicht, sondern auch gegenwärtige Verantwortung einfordert. Schlag treibt die Idee der unvergänglichen Vergangenheit auf die Spitze, indem sie zentrale traumatische Erfahrungen der europäischen Geschichte verdichtet und deren zerstörerische sowie genozidale Dimensionen unübersehbar macht. Auf diese Weise betont sie die Notwendigkeit einer kritischen Revision¹⁰ erinnerungspolitischer Narrative und positioniert sich literarisch gegen hegemoniale Erzählweisen, die traumatische Vergangenheit neutralisieren oder instrumentalisieren. In diesem Sinne folgt sie einem dekonstruktiven Ansatz, wie ihn etwa Michel Foucault vorgeschlagen hat: Die „großen Erzählungen“ der Geschichte müssen hinterfragt, unterbrochen und durch vielstimmige, widersprüchliche und affektive Gegen-Narrative ergänzt werden.¹¹

Um ein solches Gegen-Narrativ zu entwerfen, bedient sich Schlag einer zweiten Gruppe von fotografischen Bildern – jenen des russischen Fotografen Emil Gataullin, welche aus einer von Humanismus geprägten Perspektive die Sehnsucht nach einem friedvollen Zusammensein und einem sinnvollen und lebenswerten Alltag dokumentieren. Sein Werk vereint zugleich dokumentarische Präzision und poetische Bildsprache – es bewegt sich auf dem schmalen Grat zwischen bewusstem Understatement und feinfühligster Gestaltung. Daher werden seine Fotografien als „Dichtungen mit einem dokumentarischen Touch [oder als] VISUAL POETRY“ (Frik 2017) beschrieben und entsprechen dadurch in höchstem Maße Schlags programmatischer Forderung nach einem „Flirren zwischen Realität und Imagination“ (Schlag 2021, 40). Zudem gilt er als ein „Baumeister der unsichtbaren Räume“ (Frik 2017), der sichtbar macht, was anderen verborgen bleibt. Für ihn ist das Fotografieren ein suchender Prozess – eine Annäherung an jene Augenblicke, in denen sich Sinn und Schönheit des Alltäglichen offenbaren. Und doch ist auf seinen Bildern immer ein Abschied bzw. ein Verlust sichtbar. Er

¹⁰ Dieser Perspektivwechsel stößt jedoch gegenwärtig an kulturelle und politische Grenzen – denn, wie Assmann festhält: „Das Schweigen der Geschichte wird also anhalten, denn es gibt derzeit keine Chance, für eine als beschämend empfundene Geschichte Gehör zu finden.“ (Assmann 2023, 49).

¹¹ Die Idee von der Dekonstruktion der großen Erzählungen entwickelt Foucault bereits 1969 in dem fundamentalen Text seines dekonstruktiven Ansatzes *Archäologie des Wissens*. Darin kritisiert er die Vorstellung, dass Geschichte als einheitlicher, kontinuierlicher Fortschritt erzählbar sei – z. B. als Erzählung vom stetigen Fortschritt der Vernunft, der Emanzipation oder des wissenschaftlichen Wissens. Stattdessen will er vorführen, dass es Brüche, Verwerfungen, Diskontinuitäten und Widersprüche gibt, die von solchen offiziellen Leitnarrativen abweichen und letztere als ideologisch aufgeladenen zu entlarven und zu hinterfragen suchen.

teilt mit: „Ich neige zur Melancholie, und ich mag es, die Resonanz meines inneren Zustands mit der Traurigkeit der umgebenden Realität zu spüren.“ (ebda.) 2014 wurde Gataullin mit dem Alfred-Fried-Preis in der Kategorie „Beste Fotografie zum Thema Frieden“ für seinen Fotoband „Bis zum Horizont“ ausgezeichnet. Diese Bildserie zeigt Schwarz-Weiß-Aufnahmen aus der russischen Provinz – einem Ort, an dem sich nicht nur der Raum, sondern auch das Zeitempfinden verändert. Die Zeit scheint hier langsamer zu vergehen, manchmal gar stillzustehen. Die Weite der Landschaft, die sich scheinbar endlos bis zum Horizont erstreckt, vermittelt ein Gefühl von Unbegrenztheit. In dieser Szenerie begegnet man jahrhundertealten Holzhäusern, verlassenen Kirchen und archaischen Kreuzen – einer Welt, in der die Vergangenheit präsenter erscheint als die Gegenwart. Die Fotografien zeichnen ein eindruckliches Bild vom Leben im abgelegenen russischen Dorf, fernab von Lärm, Hektik und den Schlagzeilen der Welt. Gataullin gelingt es, selbst den schlichsten Alltagsszenen eine stille Poesie und eine besondere Magie zu verleihen.

Evelyn Schlag entwickelt ihren Roman im Dialog mit Gataullins Fotografien. Diese eröffnen ihr sowohl urbane als auch naturnahe Räume, in die sie ihre Protagonisten einbettet und auf eine weite Reise durch das Land schickt – die Suche nach der Halbinsel. Da sich diese Reise über Monate hinweg und durch die Weite eines ganzen Landes erstreckt, kommt dem Horizont eine zentrale Bedeutung zu. Die für Gataullins Bilder typische Dehnung der Zeit bietet der Autorin ein Vehikel, die zuvor beschriebene Verflechtung verschiedener Zeitebenen literarisch umzusetzen. Die fotografischen Bilder werden dabei in Form von Ekphrasen bzw. als intermediale Zitate herangezogen und werden durch diesen ekphrastischen Transfer als visueller Einsatz in einem verbalen Rahmen Teil eines neuen Ganzen.

Während ihrer Wallfahrt gegen den Krieg stößt die Pilgergruppe auf einen matt glänzenden See mit einem seltsamen Steg – „Ein Steg aus aneinandergereihten Türen, die Schlösser und Klinken abgeschraubt, führte ins Wasser hinaus.“ (Schlag 2022, 184). Als Vorlage für diese Ekphrase dient Gataullins Fotografie „Pier, Nero Lake“, welche als eine metonymische Vorwegnahme der Halbinsel (als Ziel der Pilgerreise) herangezogen wird.



Abb. 6. „Pier, Nero Lake“ (2016), Emil Gataullin

Im Anschluss an die genaue Beschreibung des seltsamen Stegs entsteht eine Diskussion nach dessen möglicher Funktion – „Mich würde interessieren, welche Logik dahinter steckt. Türen braucht man im Haus. [...] Der Steg muss wichtiger gewesen sein“ (Schlag 2022, 185) –, wobei sich die vier Wanderer darauf begeben und zu balancieren beginnen. Infolge dieser Bewegung beginnen die mit Kreide gezeichneten Buchstaben auf den vorderen zwei dunklen Türen zu laufen – „Da läuft etwas, eine Schrift, eine weiße Schrift. [...] Hoffentlich beißt sie nicht. [...] Der Gedanke, eine auf- und abtanzende, beißwütige Schrift in der Hand zu halten, hatte mir stets ärgste Ängste verursacht.“ (Schlag 2022, 185), stellt der Erzähler fest. Blickt man auf Gataullins Bild, findet man dort keinerlei weiße Buchstaben, was auf Hinzuerfundenes hinweist. Daher signalisiert diese laufende, sich ins Unberechenbare verselbständigte Schrift, dass der denotierten Botschaft der analogen Fotografie „ein Relais oder eine zweite Botschaft [hinzugefügt wird], die dem Code der Sprache entnommen ist und [...] zwangsläufig eine Konnotation in Bezug auf das fotografische Analogon bildet“, denn Beschreiben heißt „die Struktur wechseln, etwas anderes bedeuten als das Gezeigte“ (Greimer 2010, 82). Das erinnert optisch sehr an Brechts Epigramme in weißer Schrift auf dunklem Hintergrund und evoziert deren korrigierende Konstruktionsarbeit, (allerdings mit dem Verweis, dass diese nicht „beißwütig“, d.h. jenseits des für Brecht typischen sarkastisch-lehrhaften Tons ausfallen wird). Daher wäre es nicht abwegig anzunehmen, dass es sich bei der angeführten Textstelle um einen selbstreflexiven Kommentar zu Schlags Schreibweise handelt. In ihrer literarischen Neucodierung von Gataullins Fotografie nimmt ein sich plötzlich senkender weiß-grauer Nebel dem kleinen See jeglichen Horizont, was ein Scheitern der Evidenz bzw. eine Ent-Evidentialisierung nach sich zieht. Die Protagonisten sind sich nicht sicher, was sie sehen – mal glauben sie „einen Baum, [mal] einen Fischer in einem Boot“ (Schlag 2022, 186) zu

erkennen, um sich schließlich vor „einer geschlossenen Wand [vorzufinden], hinter der es ins Unendliche weiterging“ (Schlag 2022, 187). Dieser „Keim der Unendlichkeit“ (Jonas 1997, 270)¹² evoziert ein potenzielles Jenseits des im Bild Sichtbaren, bei dessen Auslotung offenbar erneut Gataullin Pate gestanden hat, gilt er doch als Architekt unsichtbarer Räume – jemand, der das Verborgene und Enigmatische visualisiert. Um die Potenzialität der Bilder jenseits des Sichtbaren einzufangen, nutzt die Autorin die Fotografie nicht bloß als referentiellen oder indexikalischen Ankerpunkt, sondern in erster Linie als Quelle für Vorstellungsbilder. Diese treten in Form hypotetischer Kommentare hervor, die in einem imaginären Raum verortet sind. So entsteht jenes von ihr geforderte „Flirren zwischen Realität und Imagination, das mitunter ins Surreale kippt“ (Schlag 2021, 40-41).

Als besonders signifikantes Beispiel hierfür sei an dieser Stelle eine an Gataullins Bild „Kadyktschan, Magadanregion, Russland“¹³ angelehnte Ekphrase angeführt:

Ein Leninkopf erhöht auf einem Sockel, das Wangenfleisch weg, nur die Schädeldecke und die Stirn bis zur Nase waren vorhanden, ein Metallstab mitten durch den Kopf hinauf. Der Schädel sah wahrhaftig wie ein Totenkopf aus, der erhalten werden sollte, weil er ein letztes Zeugnis vor einer historischen Zeitenwende darstellte. Wir wussten natürlich, dass solche Köpfe über ganze Länder hinweg implantiert waren. Durchaus denkbar, dass sie einmal per Gesetz verboten werden könnten. (Schlag 2022, 152)



Abb. 7. „Kadyktschan, Magadanregion, Russland“ (2014),
Emil Gataullin

¹² Dieser „Keim der Unendlichkeit“ ist es, der als ein bedeutendes Potenzial nicht nur des Sehens ausgemacht werden kann, sondern auch des Sehens unter den spezifischen medialen Bedingungen des fotografischen Bildes. Als wesentlich dabei erscheint neben dem, was sich im Bild als Sichtbares konstituiert, auch der angelegte Verweis auf das, was jenseits liegt. Die Bedeutung eines solchen Moments der Entgrenzung auf ein potenzielles „Jenseits“ hat Hans Jonas mit Bezug auf eine Phänomenologie des Sehens näher gekennzeichnet: „Dies undefinite ‚Undsoweiter‘, mit dem die visuelle Wahrnehmung durchtränkt ist, ein stets bereites Potenzial zur Aktualisierung und besonders das ‚Undsoweiter‘ in die Tiefe des Raums, ist der Geburtsort der Idee von Unendlichkeit, für die kein anderer Sinn die empirische Basis liefern könnte.“ (Jonas 1997, 269)

¹³ Das Foto ist in Kadyktschan, einer verlassenen Bergarbeiter-Siedlung im nördlichen fernen Osten Russlands aufgenommen. Dort erfolgte 1996 in einer Mine eine Explosion, die das Leben in der Stadt lahmlegte und eine Zwangsevakuierung der Bevölkerung notwendig machte. In ihrer Wut und Verzweiflung zerschossen die zwangsevakuerten Stadtbewohner das Lenindenkmal im Zentrum der Stadt mit Jagdgewehren. Das Foto steht symbolisch für Verfall und Hoffnungslosigkeit sowie für eine Ästhetik des Hässlichen.

In Schlags Roman wird dieses fotografische Bild dekontextualisiert und auf die Kriegszerstörungen in der Ukraine bezogen. Die Autorin bedient sich einer nahezu expressionistisch wirkenden Darstellungsmethode, indem sie ihren Erzähler minutiös mit offenkundiger Unterkühltheit und Gleichgültigkeit gegenüber dem Objekt den ramponierten Leninkopf beschreiben lässt. Dieser wird nicht im Ganzen betrachtet, sondern stets in Teilen wie fehlendes Wangenfleisch, vorhandene Schädeldecke, Stirn und Nase, Metallstab durch den Kopf, was zu einer Entindividualisierung der dargestellten Person führt. Sie wird durch die auf die Spitze getriebene Ästhetik des Hässlichen regelrecht entwürdigt und am Ende sogar in Anlehnung an Gottfried Benns Gedicht *Kleine Aster* zur Vase degradiert.¹⁴ Die Sprecher zeigen keine Sentimentalität gegenüber dem Toten, vielmehr wird dessen Herabsetzung und Entlarvung durch abwertende Ausdrücke wie „Totenkopf“ (Schlag 2022, 152), „Dreckskerl“ (ebda., 153), und „Schweinefett“ (ebda., 153) fortgesetzt, um schließlich in eine aggressive Phase überzugehen, wodurch die Romanfiguren ihre angestaute Wut auf das Versagen eines politischen Systems abreagieren, zu dessen Folgen die unzähligen kriegेरischen Konflikte aus der postsowjetischen Zeit gehören.

Ähnlich wie in Brechts Epigrammen setzt auch hier nach der Entlarvungsphase eine Konstruktionsarbeit mit korrektiver Wirkung ein. Diese besteht in der zuversichtlichen Annahme, dass solche Denkmäler in absehbarer Zukunft verboten würden, um irgendwann samt der von ihnen vertretenen Ideologie ganz in Vergessenheit zu geraten und der Forschung in Form rätselhafter musealer Exponate Kopfzerbrechen zu bereiten. Der Erzähler amüsiert sich regelrecht bei dieser Vorstellung:

Ich stellte mir vor, unser Kopf grinste mich kieferlos, wie er war, aus einer Vitrine in einem Völkerkundemuseum an, schauerhafte Trophäe, in ferner Zukunft ewiglich missverstanden, die Provenienzforschung würde sich abmühen. (Schlag 2022, 152).

Obwohl das Lenin-Denkmal als sichtbares Symbol und Zeuge einer folgenschweren vergangenen Epoche steht, welche als irreparabel erscheint, ermöglicht die imaginative Neudeutung, es von einem „Zeichen des Stolzes und der Zustimmung“ in ein „Zeichen der Kritik und Distanzierung“ (Assmann 2023, 32) zu transformieren und dadurch neue Perspektiven auf die Geschichte sichtbar zu machen.

¹⁴ Erkennbar ist dieser intertextuelle Verweis am Vorschlag eines der Protagonisten (Iwo), dem ramponierten Leninkopf Blumen in die Kieferhöhle zu legen. In Gottfried Benns Gedicht *Kleine Aster* aus dem 1912 erschienenen Band *Morgue und andere Gedichte*, das als Paradebeispiel für eine meisterhafte Ästhetisierung des Hässlichen gilt, wird dargestellt, wie ein toter Bierfahrer nach einem Unfall obduziert wird. Während der Sektion wird dem Leichnam eine zwischen seinen Zähnen vorgefundene kleine Aster in die Brusthöhle wie in eine Vase hineingelegt und der lyrische Sprecher stellt sich vor, wie er die Blume noch einmal mit etwas Wasser beträufelt, bevor die Leiche endgültig vernäht wird.

Wo die von Brecht geplante *Friedensfibel* ausbleibt, entfaltet sich in Schlags Roman in Anlehnung an Gataullins Fotografien eine immer greifbarer werdende Friedensvision, denn diese bieten den Protagonisten einen Aktions-Raum, wo sie allmählich zur Normalität des Alltagslebens zurückfinden. So lädt z.B. der umzäunte verschneite Sportplatz einer Schule die Figuren zu einer Fußballpartie ein, was ihnen hilft, frühere kriegsbedingte Traumatisierungen zumindest kurzweilig abzuschütteln.



Abb. 8. „Yagodnoe, Magadan Region, Russia“ (2016), Emil Gataullin

Das hier herangezogene Farbbild Gataullins „Yagodnoe, Magadan Region, Russia“ (2016) steht im Kontrast zu den tristen Schwarz-Weiß-Aufnahmen des Fotografen, an denen sich die Ekphrasen am Anfang der Handlung orientieren, um sie als Resonanzboden für den inneren traumatisierten Zustand der Figuren zu nutzen. Es bahnt sich sogar eine neue Liebesgeschichte – die zwischen Tanja und Iwo – mit der Aussicht auf ein Happyend in den bayrischen Alpen an. Kurz vor ihrem Ziel erreichen die Wanderer eine Grenzstation, wo sie von lächelnden und gut gelaunten Kämpfern mit friedlichen Grußworten und mit einem gutmütigen Blinzeln empfangen werden:

Wir sahen, wie im Innern des Häuschens ein Mann aufsprang. Er kam ohne eine Waffe heraus [...]. Wir winkten, verneigten uns, blieben stehen. Ein paar Grußwörter wurden ausgetauscht, alles friedlich und mit gutmütigem Blinzeln und versöhnlichem Hüsteln. Ja, du bist erkältet, wir sind erkältet, wir sind alles Menschen. Den Kopf hatte er kahlgeschoren bis auf ein Oval auf dem Oberkopf, von dem hinten eine lange Strähne zum Kragen hinunterbaumelte. Er trug einen Vollbart und lächelte gut gelaunt. Mit einer weiten Geste lud er uns ein näherzukommen und ließ uns vor ihm in das Häuschen gehen. Sein Kamerad lag auf dem Bett. Er rauchte, hob müde eine Hand und winkte uns. Einen Moment lang dachte ich, es sei Iwo. Hinter ihm an der Wand hingen Kinderzeichnungen [...]. Ein Kühlschrank war von Einschusslöchern gemustert. [...] Neben der Tür lag ein großes Netz mit Zwiebeln auf dem Boden und glänzte im Sonnenuntergang wie barockes Gold. Ganz gemütlich das alles. (Schlag 2022, 237-238)



Abb. 9 Al-Jazeera-Fotoserie (2016)



Abb. 9 Al-Jazeera-Fotoserie (2016)

Zwar wird als fotografische Vorlage hier eine 2016 auf Al-Jazeera veröffentlichte Fotoserie herangezogen, welche die prekäre Verletzung der Waffenstillstandsvereinbarungen durch Kämpfer der ukrainischen Freiwilligenarmee dokumentiert. Im Roman signalisiert eine flüchtige Bemerkung jedoch, dass es sich dabei um Separatisten handelt – „Die hatten Andrij getötet. Ich hatte sie getötet. Jetzt wären sie wieder dran“ (Schlag 2022, 238), stellt der Erzähler fest. Angesichts dieser Rollenumkehrung wirkt das friedlich-freundliche Verhalten der Kämpfer eher verfremdend. An einem bestimmten Punkt der Grausamkeit angekommen, scheint es schon egal zu sein, wer sie begangen hat, sie soll nur aufhören. Nur so könnte man sich den plötzlichen friedvollen Umgang der verfeindeten Gruppen erklären. Schlag vermeidet Festschreibungen von Schuld und Unschuld, Täter und Opfer, Gut und Böse. Vielmehr stellt sie die Ambivalenzen, die Vielschichtigkeit und die Komplexität des Lebens dar.

Die Szene lässt sich in die Tradition moderner Kriegs- und Nachkriegsliteratur einordnen, in der nicht mehr heroische Taten oder nationale Ideologien im Vordergrund stehen, sondern das Erleben des „kleinen Menschen“ inmitten unüberschaubarer Gewaltstrukturen. Sie erinnert an die Werke von Erich Maria Remarque, Wolfgang Borchert oder Heinrich Böll, die den Krieg oft durch unspektakuläre, alltägliche Situationen entmythisieren. Die dichte Beschreibung der Szenerie (Kinderzeichnungen, Zwiebelnetz, barockes Gold des

Sonnenuntergangs) verbindet Elemente realistischen Schreibens mit einer stark subjektiven Wahrnehmungsweise. Schlag schreibt „gegen die Oberfläche“ des Krieges, indem sie innere Resonanzen betont. Der Erzähler kommentiert das Geschehen nicht explizit moralisch, aber seine Wortwahl – „wir sind alles Menschen“ – deutet auf ein ethisches Anliegen: Humanität gilt als letzte Instanz in einem entmenslichten Raum. Durch dieses Durchscheinen von Menschlichkeit werden die Feindbilder brüchig. Dass sich der „Feind“ in einem mit Kinderzeichnungen dekorierten Häuschen aufhält, während ein durchschossener Kühlschrank daneben steht, hebt die Absurdität der Kriegssituation hervor. Die Begegnung exponiert die Subjektivität der Konfliktparteien und unterläuft damit essentialistische Feindbilder, indem sie auf die Persistenz alltagspraktischer und emotionaler Strukturen inmitten des Ausnahmezustands verweist. Die Fortexistenz individueller Subjektivität im Raum kollektiver Gewalt eröffnet – ganz im Sinne von Aleida Assmanns Konzept der „Erinnerung als Friedensarbeit“ (Assmann 2012, 72) – einen erinnerungsethischen Resonanzraum, in dem die gemeinsamen menschlichen Erfahrungen auf beiden Seiten des Konflikts sichtbar werden. Indem Schlag Alltagsfragmente, emotionale Regungen und biografische Spuren betont, unterläuft sie die ideologische Polarisierung des Krieges und legt den Grund für eine erinnerungsgestützte Perspektive, die nicht Vergeltung, sondern Verständigung sucht.

Da dieses friedvolle Zusammensein offenbar kein stabiles ist, worauf Tanjas dringliche Aufforderung zum Abhauen verweist, greift die Autorin zur fotografischen Metapher des *punctums*, um ihm Dauer zu verleihen. Bei Roland Barthes ist das *punctum* ein zentraler Begriff in seinem Werk *Die helle Kammer* (1980), in dem er sich mit der Wirkung von Fotografien auseinandersetzt. Es bezeichnet ein oft kleines, auf den ersten Blick unscheinbares Detail bzw. Element in einem Foto, das den Betrachter persönlich und subjektiv berührt oder emotional trifft, im Gegensatz zum *studium*, dem kulturell kodierten, allgemeinen Interesse – „Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft).“ (Barthes 1989, 49). Das *punctum* existiert niemals eigenständig, sondern steht stets in enger Verbindung zu seinem visuellen Umfeld. Es schleicht sich auf subversive Weise in den dominanten Bildinhalt ein und kann der ursprünglichen Bildaussage – insbesondere bei fotografischen Dokumentationen – widersprechen. Die Rolle des Punktums übernimmt im konkreten Fall (d.h. in der an die Al-Jazeera-Bildserie angelehnten Ekphrase – vgl. das Bild rechts unten) „ein großes Netz mit Zwiebeln auf dem Boden“, das „im Sonnenuntergang wie barockes Gold glänzt“ und den Erzähler feststellen lässt: „Ganz gemütlich das alles. [...] Kuck dir die Zwiebeln an [...]. Sind die nicht wunderbar?“ (Schlag 2022, 238) „Barockes Gold“ als Metapher könnte hier als intertextueller Verweis auf die

barocke Vanitas-Symbolik gedeutet werden – also auf die Gleichzeitigkeit von Schönheit und Vergänglichkeit. Der Sonnenuntergang über der vom Krieg gezeichneten Landschaft wird so zu einem Moment der Erhabenheit im Unheil. Insofern das Gold im Barock zudem mit der Sonne assoziiert wurde und daher als Farbe der Energie, Tatkraft und Umsetzung galt, offenbart obige Beobachtung den Wunsch des Erzählers beziehungsweise Betrachters, sich vom vorherrschenden visuellen Umfeld – geprägt von Krieg, Zerstörung, bewaffneten Soldaten und verfeindeten Parteien – abzusetzen. Zu diesem Zweck mobilisiert er seine gesamte subjektive Wahrnehmung und Fantasie – „die Bande meiner Imagination [lösten sich], die Bilder explodierten“ (Schlag 2022, 223), heißt es gegen Ende des Romans. Sie dienen ihm dazu, die Bilder nach seinen pazifistischen Vorstellungen neu zu modellieren. So wird er zu ihrem aktiven Mitgestalter und übernimmt damit eine verantwortungsvolle Rolle als Garant für den angestrebten Frieden.

Das kontrastiv-komplementäre Verhältnis von Schlags poetischem Verfahren zu Brechts Poetik

Die von Schlag eingesetzte fotografische Metapher des *punctums* zielt auf eine affektive Irritation und subjektive Berührung, die den Betrachter bzw. Leser emotional in das Gesehene involviert. Dies steht im deutlichen Kontrast zu Brechts Prinzip des Verfremdungseffekts (*V-Effekt*), der emotionale Identifikation gerade unterlaufen will, um kritische Reflexion zu ermöglichen. Während Brecht das Pathos des Mitleids als hinderlich für die Erkenntnis der gesellschaftlichen Ursachen von Gewalt begreift, setzt Schlag gezielt auf empathische Nähe, um zwischenmenschliche Verbundenheit jenseits ideologischer Fronten zu evozieren. Ihre Poetik ist damit weniger auf politische Mobilisierung im klassischen Sinne ausgerichtet als auf eine ethisch fundierte Innenschau, die subjektive Friedensräume eröffnet.

Beide Positionen eint das Interesse an Kunst als Form gesellschaftlicher Intervention – jedoch mit entgegengesetzten Mitteln: Brechts Foto-Epigramme zeigen die strukturellen Ursachen von Gewalt und Krieg und fordern zur Veränderung der Verhältnisse auf; Schlag hingegen entwirft inmitten dieser Verhältnisse fragile Gegenbilder, die den Einzelnen zur Imagination eines anderen, friedlicheren Miteinanders ermächtigen. In diesem Sinne verschiebt sich die Funktion der Literatur bei Schlag: Sie wird nicht zur agitatorischen Waffe, sondern zur stillen Instanz der Humanität – einer friedensstiftenden Erinnerungspraxis, die das Gemeinsame im Trennenden sichtbar macht. Diese poetische Hinwendung zum Subjektiven, Atmosphärischen und Fragmentarischen verweist auf eine Ästhetik, die Brechts dialektische Mittel transzendiert, ohne deren ethischen Anspruch aufzugeben. Schlag transformiert den

Impuls engagierter Literatur zu einer Poetik der Resonanz und Verletzlichkeit – eine, die nicht durch Erklärung, sondern durch Berührung wirkt. Die Veränderbarkeit der Welt ist nicht mehr das Ergebnis dialektischer Analyse, sondern der Kraft innerer Bilder und subjektiver Resonanz. Damit wird Literatur zur stillen, aber machtvollen Friedensarbeit.

LITERATURVERZEICHNIS / REFERENCES

Anonym. 1942. „Die Minenprobe“. https://www.fremde-im-visier.de/die_ausstellung-raum-6.html (Accessed Juni 22, 2025).

Assmann, Aleida. 2006. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. München: C.H. Beck.

Assmann, Aleida. 2012. *Menschenrechte und Erinnerung*. Wien: Picus Verlag.

Assmann, Aleida. 2023. *Vergangenheit, die nicht vergeht. Gespaltene Gesellschaften und gegensätzliche Narrative*. Wien: Picus Verlag.

Barthes, Roland. 1980. „Die Rhetorik des Bildes“. In *Bild – Musik – Text*. Hrsg. von Roland Barthes, S. 45–61. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Barthes, Roland. 1989. *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Aus dem Französischen von Dietrich Leube. Frankfurt am Main: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch 1641)

Benjamin, Walter. 2023. *Kleine Geschichte der Photographie*. Berlin: Alexander Verlag.

Borys, Christian. 2016. „Ukraine’s angry volunteer brigades at the war front“. <https://www.aljazeera.com/gallery/2016/10/19/ukraines-angry-volunteer-brigades-at-the-war-front> (Accessed Juni 18, 2025) / Al-Jazeera-Fotoserie.

Brecht, Bertolt. 1988. *Werke. Band 12*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Brecht, Bertolt. 1977. *Kriegsfibel*. Hrsg. von Ruth Berlau. Berlin: Eulenspiegel. <https://www.scribd.com/document/663587078/Bertolt-Brecht-Kriegsfibel-Eulenspiegel-Verlag-1977> (Accessed Juni 22, 2025).

Dabić, Jelena. 2022. „In den Kriegen, Evelyn Schlag.“ <https://www.literaturhaus-wien.at/review/in-den-kriegen/> (Accessed Juni 18, 2025).

Foucault, Michel. 2022. *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Frik, Olga. 2017. „Emil Gataullin, Peter-Matthias Gaede: Bis zum Horizont.“ <https://www.socialnet.de/rezensionen/21023.php> (Accessed Juni 18, 2025).

Gataullin, Emil. 2014. „Kadykchan, Magadan region, Russia.“

<https://www.flickr.com/photos/emilgataullin/21837599948/in/photostream/>

(Accessed Juni 18, 2025).

Gataullin, Emil. 2015. „Pier, Nero lake, Yaroslavl region.“

<https://www.instagram.com/p/DCOcED3qIe-/> (Accessed Juni 18, 2025).

Gataullin, Emil. 2015. „Black Sea in Winter“.

<https://emilgataullin.photoshelter.com/gallery-image/Black-Sea-in-Winter/G00009FejXYysWDI/I0000F08jwEyqQ.4> (Accessed Juni 18, 2025).

Gataullin, Emil. Gaede, Peter-Matthias. 2016. *Bis zum Horizont. Towards the Horizon*. Baden: Edition Lammerhuber.

Gataullin, Emil. 2016. „Yagodnoe, Magadan Region, Russia.“

<https://www.flickr.com/photos/emilgataullin/30684502862> (Accessed Juni 18, 2025).

Greimer, Peter. 2010. *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag.

Hamburger Institut für Sozialforschung. 2021. *Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941 - 1944. Ausstellungskatalog: Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941 bis 1944*. Hamburg: Hamburger Edition.

Hansmann, Claus. 1941. „Erhängungen an den Balkonen von Charkow“.

<https://www.copernico.eu/de/blogbeitraege/jungs-jungs-so-wie-ihr-gekommen-seid-so-werdet-ihr-auch-wieder-gehen-der-kriegsbeginn-und-die-besatzung-charkiws-durch-die-nationalsozialisten-erinnerungen-und-muendlichen-ueberlieferungen> (Accessed Juli 02, 2025).

Jonas, Hans. 1997. „Adel des Sehens. Eine Untersuchung zur Phänomenologie der Sinne.“ In *Kritik des Sehens*. Hrsg. von Ralf Konersmann, S. 247 – 271. Leipzig: Reclam.

Rentsch, Stefanie. 2008. *Hybrides Erzählen. Text-Bild-Kompositionen bei Jean le Gac und Sophie Calle*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Steinaecker von, Thomas. 2007. *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds*. Bielefeld: transkript Verlag.

Stiegler, Bernd. 2021. „Photo-Fiktion. Fotografien als Wirklichkeitssimulatoren in literarischen Texten.“ In *Dokufiktionalität in Literatur und Medien: Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion*. Hrsg. von Agnes Bidmon und Christine Lubkoll, S. 119 – 142. Berlin: De Gruyter.

QUELLEN FÜR DIE BEISPIELE / SOURCES OF EXAMPLES

Schlag, Evelyn. 2021. *Literatur und Fotografie*. Innsbruck: innsbruck university press.

Schlag, Evelyn. 2022. *In den Kriegen*. Wien: HollitzerVerlag.

✉ **Assoc. Prof. Ralitsa Ivanova, PhD**

ORCID iD: 0000-0002-3504-5984

Department of German and Dutch Studies

Faculty of Modern Languages

St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo

2, Teodosi Tarnovski Str.

5003 Veliko Tarnovo, BULGARIA

E-mail: r.ivanova@ts.uni-vt.bg