

ГЕРМАНИСТИКА И СКАНДИНАВИСТИКА

JOURNAL FOR GERMAN AND SCANDINAVIAN STUDIES

УНИВЕРСИТЕТСКО ИЗДАТЕЛСТВО „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ST. KLIMENT OHRIDSKI UNIVERSITY PRESS



2025/ Брой 5

2025/ Volume 5

Германистика и скандинавистика

ЕЛЕКТРОННО НАУЧНО СПИСАНИЕ С ОТВОРЕН ДОСТЪП

Година V (2025) / Брой 5



German and Scandinavian Studies

AN OPEN ACCESS ELECTRONIC SCIENTIFIC JOURNAL

Year V (2025) / Volume 5

София • 2025 • Sofia

Университетско издателство „Св. Климент Охридски“

St. Kliment Ohridski University Press

Редакционна колегия

Главни редактори

проф. д.ф.н. Мария Ендрева (Софийски университет „Св. Кл. Охридски“, България)
гл. ас. д-р Иван Тенев (Софийски университет „Св. Кл. Охридски“, България)

Редакционна колегия

проф. д-р Биргита Енглунд Димитрова (Стокхолмски университет, Швеция)
проф. д-р Бистра Андреева (Университет на Зарланд, Германия)
проф. д-р Вахидин Прелевич (Университет на Сараево, Босна и Херцеговина)
проф. д-р Дьорте Бишоф (Университет на Хамбург, Германия)
проф. д-р Елке Щурм-Тригонакис (Аристотелев университет, Солун, Гърция)
проф. д-р Кристин Мелюм Айде (Норвежки университет за наука и технологии, Норвегия)
проф. д-р Ларш Лъонрут (Университет на Гьотеборг, Швеция)
проф. д-р Миодраг Вукчевич (Белградски университет, Сърбия)
проф. д-р Улrike Feder (Хумболтов университет в Берлин, Германия)
проф. д-р Ферузан Гюндоар (Университет Мармара, Турция)
проф. д-р Хенинг Ховлид Верп (Университет на Тромсъ, Норвегия)
доц. д-р Блерте Исмаили (Университет на Прищина, Косово)
доц. д-р Ева Войно-Овчарска (Варшавски университет, Полша)
доц. д-р Георгиос Флорос (Кипърски университет)
доц. д-р Олаф Имануел Зеел (Йонийски университет, Гърция)
доц. д-р Ренета Килева-Стаменова (Софийски университет „Св. Кл. Охридски“, България)
доц. д-р Руксандра Козма (Букурещки университет, Румъния)
доц. д-р Светлана Арнаудова (Софийски университет „Св. Кл. Охридски“, България)
доц. д-р Томас Оландер (Университет на Копенхаген, Дания)
гл. ас. д-р Владимир Найденов (Софийски университет „Св. Кл. Охридски“, България)
гл. ас. д-р Марта Кирилова (Университет на Копенхаген, Дания)
гл. ас. д-р Микаела Петкова-Кесанлис (Софийски университет „Св. Кл. Охридски“, България)

Секретари и технически редактори

ас. Мария Бакалова (Софийски университет „Св. Кл. Охридски“, България)
хон. преп. д-р Константин Радоев (Софийски университет „Св. Кл. Охридски“, България)

Художник на корицата

Николай Влахов

ISSN: 2815-2867 (електронно издание)
<https://doi.org/10.60055/GerSk.2025.5>.

За контакти:

Университетско издавателство „Св. Климент Охридски“
ул. „Златовръх“ № 30, 1164 София, БЪЛГАРИЯ

E-mail: JournalGermScand@fcml.uni-sofia.bg
Web: <https://journalgermscand.fcml.uni-sofia.bg/>

Editorial Board

Editors-in-Chief

Prof. Maria Endreva, D. Sc. (Sofia University St. Kliment Ohridski, Bulgaria)
Sen. Asst. Prof. Ivan Tenev, PhD (Sofia University St. Kliment Ohridski, Bulgaria)

Editorial Board

Prof. Birgitta Englund Dimitrova, PhD (Stockholm University, Sweden)
Prof. Bistra Andreeva, PhD (Saarland University, Germany)
Prof. Vahidin Preljević, PhD (University of Sarajevo, Bosnia and Herzegovina)
Prof. Doerte Bischoff, PhD (University of Hamburg, Germany)
Prof. Elke Sturm-Trigonakis, PhD (Aristotle University of Thessaloniki, Greece)
Prof. Kristin Melum Eide, PhD (Norwegian University of Science and Technology, Norway)
Prof. Lars Lönnroth, PhD (University of Gothenburg, Sweden)
Prof. Miodrag Vukčević, PhD (University of Belgrade, Serbia)
Prof. Ulrike Vedder, PhD (Humboldt-Universität zu Berlin, Germany)
Prof. Feruzan Gündoğar, PhD (Marmara University, Türkiye)
Prof. Henning Howlid Wærp, PhD (UiT The Arctic University of Norway, Norway)
Assoc. Prof. Blertë Ismajli, PhD (University of Pristina, Kosovo)
Assoc. Prof. Ewa Wojno-Owczarska, PhD (University of Warsaw, Poland)
Assoc. Prof. Georgios Floros, PhD (University of Cyprus)
Assoc. Prof. Olaf Immanuel Seel, PhD (Ionian University, Greece)
Assoc. Prof. Reneta Kileva-Stamenova, PhD (Sofia University St. Kliment Ohridski, Bulgaria)
Assoc. Prof. Ruxandra Cosma, PhD (University of Bucharest, Romania)
Assoc. Prof. Svetlana Arnaudova, PhD (Sofia University St. Kliment Ohridski, Bulgaria)
Assoc. Prof. Thomas Olander, PhD (University of Copenhagen, Denmark)
Sen. Asst. Prof. Vladimir Naydenov, PhD (Sofia University St. Kliment Ohridski, Bulgaria)
Asst. Prof. Marta Kirilova, PhD (University of Copenhagen, Denmark)
Sen. Asst. Prof. Mikaela Petkova-Kessanlis, PhD (Sofia University St. Kliment Ohridski, Bulgaria)

Secretaries and Technical Editors

Asst. Prof. Maria Bakalova (Sofia University St. Kliment Ohridski, Bulgaria)
Konstantin Radoev, PhD, researcher (Sofia University St. Kliment Ohridski, Bulgaria)

Design of the cover

Nikolay Vlahov

ISSN: 2815-2867 (electronic edition)
<https://doi.org/10.60055/GerSk.2025.5>

Contact

St. Kliment Ohridski University Press
30 Zlatovrah Str., 1164 Sofia, BULGARIA
E-mail: JournalGermScand@fcml.uni-sofia.bg
Web: <https://journalgermscand.fcml.uni-sofia.bg/>

Съдържание

АВТОРИТЕ В БРОЯ	7
Увод	10
ЕЗИКОЗНАНИЕ.....	12
En studie av <i>kj</i> -lydens plass i læreboken <i>Ny i Norge</i> (1977 – 2023)	13
<i>Tomáš Bratina</i>	
ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ.....	26
Die Kunst der Unterhaltung. Heinz Strunks Thomas-Mann-Romane als humoristische Reflexion von Alter und Krankheit.....	27
<i>Malte Völk</i>	
Отговорността на писателката. Есето <i>Mädchen</i> от Тереза Преауер.....	45
<i>Viолета Вичева</i>	
Neucodierung fotografischer Bilder im literarischen Kontext.....	55
<i>Ralitsa Ivanova</i>	
Überzeitliche Vorbildlichkeit der klassischen Werte: Die Position Emil Staigers in den 1930er – 1950er Jahren	81
<i>Angel Valentinow Angelow</i>	
„Ankunft in Wörtern“: Reflexionen über Sprache in deutschsprachiger Migrationsliteratur	106
<i>Eva Patsovska-Ivanova</i>	
Das postnationale und die Rückkehr zum Nationalismus in <i>Das Bauernkriegspanorama</i> von Kathrin Röggla.....	122
<i>Maria Endreva</i>	
Knut Hamsuns resepsjon i rumensk og bulgarsk kontekst	134
<i>Diana Lătuț, Evgenia Tetimova</i>	
КУЛТУРОЗНАНИЕ И СТРАНОЗНАНИЕ	155
Мястото на Рихард Вагнер в историята на идеите от последната третина на XIX век	156
<i>Иван Попов</i>	
МЕТОДОЛОГИЯ И ДИДАКТИКА.....	173
Unsere <i>Lieblingsorte</i> – interkulturelles Lernen im DaF-Unterricht anhand eines Video-Tandem-Projekts	174
<i>Johanna Himmer, Lisa Settari</i>	
РЕЦЕНЗИИ	192
Teresa Kovacs: <i>Theater der Leere. Heiner Müller, Elfriede Jelinek, Christoph Schlingensief, René Pollesch.</i> Berlin: Theater der Zeit, 2024, 227 s.	193
<i>Eleonora Ringler-Pascu</i>	

<i>Europa – Unsere Geschichte / Europa. Nasza historia 2016 – 2020.....</i>	199
<i>Ewa Wojno-Owczarska</i>	
ОТЛИЧЕНИ ТЕКСТОВЕ ОТ КОНКУРСИ ЗА УЧЕНИЦИ И СТУДЕНТИ 203	
Отличени преводи в Четвъртия студентски конкурс за превод от немски език на името на проф. д-р Борис Парашкевов	204
<i>Вероника Делчева.....</i>	206
<i>Иван Стоянов.....</i>	209
Конкурс за превод на художествена проза и поезия от скандинавски езици на името на проф. д-р Вера Ганчева.....	212
<i>Гергана Васева</i>	213
<i>Радост Йовкова</i>	216
<i>Калина Брънзова</i>	219
<i>Йоан Иванов</i>	220
<i>Ивайло Александров.....</i>	222
<i>Бойана Стоянова.....</i>	223
Ежегоден конкурс за есе на датски език.....	224
<i>Лора Ангелова</i>	226
<i>Михаела Текелова.....</i>	227
<i>Мартин Боризанов.....</i>	228
СТУДЕНТСКИ ПРОЕКТИ..... 229	
Der Essay-Wettbewerb (2025): „Rilke heute – Worte, die bleiben“ – eine Einleitung.....	230
<i>Vian Kisyova.....</i>	234
<i>Gergana Georgieva</i>	235
<i>Bianka Mesova.....</i>	237
<i>Magdalena Babacheva</i>	239
РЕДАКЦИОННА ПОЛИТИКА НА СПИСАНИЕ „ГЕРМАНИСТИКА И СКАНДИНАВИСТИКА“..... 243	
Процедура по рецензиране.....	246
Контакти	253

Contents

AUTHOR LIST	7
Foreword.....	10
LINGUISTICS	12
A study of the role of the <i>kj</i> -sound in the textbook <i>Ny i Norge</i> (1977 – 2023)	13
<i>Tomáš Bratina</i>	
LITERARY STUDIES	26
The art of entertainment. Heinz Strunk’s Thomas-Mann-novels as humorous reflexions on age and illness.....	27
<i>Malte Völk</i>	
The author’s responsibility. The essay <i>Mädchen</i> by Theresa Präauer.....	45
<i>Violeta Vicheva</i>	
Re-encoding of photographic images in literary context.....	55
<i>Ralitsa Ivanova</i>	
The timeless exemplarity of classical values: Emil Staiger in the 1930s – 1950s.....	81
<i>Angel Valentinov Angelov</i>	
“Arrival in words” – reflections on language in German migration literature	106
<i>Eva Patsovska-Ivanova</i>	
The post-national and the return to nationalism in the <i>Peasants’ War Panorama</i> by Kathrin Röggla.....	122
<i>Maria Endreva</i>	
The reception of Knut Hamsun in Romanian and Bulgarian context.....	134
<i>Diana Lătug, Evgenia Tetimova</i>	
CULTURAL AND COUNTRY STUDIES	155
Richard Wagner’s place in the history of ideas during the last third of the 19 th century	156
<i>Ivan Popov</i>	
METHODOLOGY AND DIDACTICS	173
<i>Our favourite spots</i> – intercultural learning in German as a foreign language through a video tandem project.....	174
<i>Johanna Himmer, Lisa Settari</i>	
REVIEWS.....	192
Teresa Kovacs: <i>Theater der Leere. Heiner Müller, Elfriede Jelinek, Christoph Schlingensief, René Pollesch.</i> Berlin: Theater der Zeit, 2024, 227 s.	193
<i>Eleonora Ringler-Pascu</i>	

<i>Europa – Unsere Geschichte / Europa. Nasza historia 2016 – 2020</i>	199
<i>Ewa Wojno-Owczarska</i>	
AWARD-WINNING TEXTS FROM UNIVERSITY AND SCHOOL STUDENT COMPETITIONS.....	203
Texts awarded in the fourth edition of the Prof. Boris Parashkevov student competition for translation from German	204
<i>Veronika Delcheva.....</i>	206
<i>Ivan Stoyanov.....</i>	209
Prof. Vera Gancheva competition for translation from Scandinavian languages.....	212
<i>Gergana Vaseva.....</i>	213
<i>Radost Yovkova.....</i>	216
<i>Kalina Branzova</i>	219
<i>Yoan Yovkov.....</i>	220
<i>Ivaylo Aleksandrov</i>	222
<i>Boyana Stoyanova.....</i>	223
Annual Danish language essay competition	224
<i>Lora Angelova.....</i>	226
<i>Mihaela Tekelova.....</i>	227
<i>Martin Borisanov.....</i>	228
STUDENT PROJECTS.....	229
Essay competition (2025): “Rilke today – words that remain” – an introduction	230
<i>Vian Kisyova.....</i>	234
<i>Gergana Georgieva</i>	235
<i>Bianka Mesova.....</i>	237
<i>Magdalena Babacheva</i>	239
EDITORIAL POLICY OF THE JOURNAL FOR GERMAN AND SCANDINAVIAN STUDIES	2438
Peer review policy.....	246
Contacts	253

АВТОРИТЕ В БРОЯ / AUTHOR LIST

✉ Prof. Angel V. Angelov, D. Sc.

ORCID iD: 0000-0002-9579-4354

Institute for Literature

Bulgarian Academy of Sciences

23, Shipchenski prohod Blvd. (Block 17)

1113 Sofia, BULGARIA

E-mail: valentangel@hotmail.com

✉ Johanna Himmer, MA

ORCID iD: 0009-0006-2614-1444

Department of German and Scandinavian Studies

Faculty of Classical and Modern Languages

Sofia University St. Kliment Ohridski

15, Tsar Osvoboditel Blvd.

1504 Sofia, BULGARIA

E-mail: johanna.himmer@oad-lektorat.at

✉ Tomáš Bratina, PhD

ORCID iD: 0000-0002-2186-6431

Department of German, Scandinavian and Dutch Studies

Faculty of Arts

Masaryk University

1, Arna Nováka Str

602 00 Brno, CZECHIA

E-mail: bratina@mail.muni.cz

✉ 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

✉ Prof. Maria Endreva, D. Sc.

ORCID iD: 0000-0002-2577-7807

Department of German and Scandinavian Studies

Faculty of Classical and Modern Languages

Sofia University St. Kliment Ohridski

15, Tsar Osvoboditel Blvd.

1504 Sofia, BULGARIA

E-mail: m.endreva@uni-sofia.bg

✉ Asst. Lecturer Diana Lătuț, PhD

ORCID iD: 0009-0009-6258-7058

Department of Scandinavian Languages and

Literature

Faculty of Letters

Babeș-Bolyai University

1, Mihail Kogălniceanu Str

400347 Cluj-Napoca, ROMANIA

Email: diana.latug@ubbcluj.ro

✉ **Sen. Asst. Prof. Eva Patsovska-Ivanova, PhD**

ORCID iD: 0000-0003-2752-7825

Department of German and Scandinavian Studies

Faculty of Classical and Modern Languages

Sofia University St. Kliment Ohridski

15, Tsar Osvoboditel Blvd.

1504 Sofia, BULGARIA

E-mail: pacovska@uni-sofia.bg

✉ **Lisa Settari, MA (Hons), MA**

ORCID iD: 0009-0002-7746-5060

Department of German Studies

Faculty of Letters

Alexandru Ioan Cuza University

11, Carol I Blvd.

700506 Iași, ROMANIA

E-mail: lisa.settari@oead-lektorat.at

✉ **Sen. Asst. Prof. Ivan Popov, PhD**

ORCID iD: 0000-0001-6245-3329

Department of German and Scandinavian Studies

Faculty of Classical and Modern Languages

Sofia University St. Kliment Ohridski

15, Tsar Osvoboditel Blvd.

1504 Sofia, BULGARIA

E-mail: icpopov@uni-sofia.bg

✉ **Sen. Asst. Prof. Evgenia Tetimova, PhD**

ORCID iD: 0009-0001-1669-7872

Department of German and Scandinavian Studies

Faculty of Classical and Modern Languages

Sofia University St. Kliment Ohridski

15, Tsar Osvoboditel Blvd.

1504 Sofia, BULGARIA

Email: etetimova@uni-sofia.bg

✉ **Prof. Eleonora Ringler-Pascu, D. Sc.**

West University of Timișoara

4, Vasile Pârvan Blvd.

300223 Timișoara, ROMANIA

E-mail: eleonora.ringlerpascu@gmx.de

eleonora.ringlerpascu@e-uvt.ro

✉ **Sen. Asst. Prof. Violeta Vicheva, PhD**

ORCID iD: 0009-0009-4754-8448

Institute for Literature

Bulgarian Academy of Sciences

52, Shipchenski Prohod Blvd.

1111 Sofia, BULGARIA

E-mail: violeta_vicheva@hotmail.com

✉ Priv.-Doz. Malte Voelk, PhD

ORCID iD: 0009-0005-2028-2310

Department of Social Anthropology and Cultural
Studies

Faculty of Arts and Social Sciences

University of Zurich

56, Affolternstr.

8050 Zurich, SWITZERLAND

E-mail: malte.voelk@uzh.ch

✉ Assoc. Prof. Ewa Wojno-Owczarska, PhD

ORCID iD: 0000-0002-0222-4222

Institute of German Studies

University of Warsaw

55, Dobra Str.

00-312 Warsaw, POLAND

E-mail: e.wojno-owczarska@uw.edu.pl

УВОД

Петият редовен брой на сп. „Германистика и скандинавистика“ (2025 г.) съдържа научни статии на учени от Чехия, Румъния, Швейцария, Германия и България по въпроси от областта на литературознанието, езикознанието, преводознанието, историята и културата на немскоезичните страни и страните от Скандинавския север. Освен научните материали и рецензиите традиционно в списанието, в рубриките „Отличени текстове от конкурси за ученици и студенти“ и „Студентски проекти“, са включени и писмени разработки и преводи на студенти от специалностите „Немска филология“ и „Скандинавистика“.

През 2025 г. под заглавие „Wege und Umwege zum Wandel“ („Преки и непреки подходи към промяната“) бяха публикувани и два извънредни броя на списанието. В тях са поместени текстовете на повече от 40 научни доклада, представени на едноименната юбилейна конференция. С нея през 2023 г. беше отбелязана 100-годишнината от основаването на специалност „Немска филология“ в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Така списанието разшири аудиторията си и утвърди престижа си като платформа за популяризиране на постиженията на изявени учени от немскоезичния свят, Югоизточна и Централна Европа.

Сред успехите на екипа на списанието през 2025 г. е и индексирането на „Германистика и скандинавистика“ в ERIH PLUS, MLA Directory of Periodicals, Българския портал за отворена наука и OpenAIRE – признание за високото качество на списване и редакторска работа и поредна стъпка към по-добра видимост на материалите в международните бази данни с научно съдържание.

Благодарим на авторите на списанието и на редакторския екип и Ви пожелаваме приятно четене!

От главните редактори

FOREWORD

The fifth regular volume of the *Journal for German and Scandinavian Studies* (2025) presents scholarly articles by academics from the Czech Republic, Romania, Switzerland, Germany, and Bulgaria, covering topics in literary studies, linguistics, translation studies, history and the cultures of the German-speaking countries and the Nordic region.

In addition to scholarly articles and book reviews, the Journal traditionally features creative texts and translations by students of the German Philology and Scandinavian Studies programmes, included in the sections *Award-Winning Texts from University and School Student Competitions* and *Student Projects*.

In 2025, a special volume of the Journal, published in two issues, also appeared under the German title *Wege und Umwege zum Wandel* (in English *Direct and Indirect Approaches to Change*). The issues contain more than 40 scholarly papers presented at a conference of the same name, which marked the 100th anniversary of the founding of the German Philology programme at Sofia University St. Kliment Ohridski in 2023. In this way, the Journal broadened its audience and strengthened its reputation as a platform for showcasing the work of leading academics from the German-speaking world as well as from Southeastern and Central Europe.

Another important achievement of the Journal's team in 2025 was the Journal's inclusion in ERIH PLUS, the MLA Directory of Periodicals, the Bulgarian Portal for Open Science, and OpenAIRE – a recognition of the high quality of its editorial work and a further step towards enhancing the visibility of its content in international scholarly databases.

We thank the authors and the editorial team, and we wish you pleasant reading!

From the Editors-in-Chief

ЕЗИКОЗНАНИЕ

*

LINGUISTICS

EN STUDIE AV *KJ*-LYDENS PLASS I LÆREBOKEN

NY I NORGE (1977 – 2023)

Tomáš Bratina

Masarykova univerzita (Tsjekkia)

A STUDY OF THE ROLE OF THE *KJ*-SOUND IN THE TEXTBOOK

NY I NORGE (1977 – 2023)

Tomáš Bratina

Masaryk University (Czechia)

<https://doi.org/10.60055/GerSk.2025.5.13-25>

Sammendrag: Målet med denne artikkelen er å undersøke *kj*-lyden fra perspektivet norsk som andre- og fremmedspråk. Enkelte studier peker på at det foregår en sammensmelting av fonemene /ç/ og /ʃ/. I tillegg regnes *kj*-lyden som en av de vanskeligste lydene for innlærere å mestre. Artikkelen retter derfor søkelyset mot hvordan *kj*-lyden og den pågående endringsprosessen rundt denne presenteres i ett læreverk for norsk som andre- og fremmedspråk. Som forskningsmateriale har jeg valgt læreboken *Ny i Norge*, ettersom utgavene dekker et tidsrom fra 1977 til 2023 og dermed gir mulighet til å analysere endringer i fremstillingen av *kj*-lyden over nærmere femti år. Problemstillingen er hvordan de ulike utgavene av *Ny i Norge* presenterer *kj*-lyden, og i hvilken grad denne fremstillingen har endret seg.

Emneord: *kj*-lyd, *sj*-lyd, fonemet /ç/, fonemet /ʃ/, *Ny i Norge*

Abstract: The aim of this article is to examine the Norwegian *kj*-sound from the perspective of Norwegian as a second and foreign language. Several studies indicate an ongoing merger of the phonemes /ç/ and /ʃ/. In addition, the *kj*-sound is considered one of the most difficult sounds for learners to master. This article therefore focuses on how the *kj*-sound, and the ongoing change associated with it, is presented in teaching materials for Norwegian as a second and foreign language. The chosen material is the textbook *Ny i Norge*, whose editions span the period from 1977 to 2023. This time span makes it possible to analyse changes in the presentation of the *kj*-sound over nearly five decades. The research question is how the different editions of *Ny i Norge* present the *kj*-sound, and to what extent this presentation has changed over time.

Keywords: *kj*-sound, *sj*-sound, the phoneme /ç/, the phoneme /ʃ/, *Ny i Norge*

1. Innledning

Fonemet /ç/ har i lengre tid vært gjenstand for diskusjon i norsk språkforskning. Debatten har særlig dreid seg om tendenser til at lyden – ofte omtalt som *kj*-lyden – er i ferd med å smelte sammen med fonemet /ʃ/ (Kulbrandstad 2005, 53). Forskningen har i hovedsak undersøkt de fonetiske aspektene ved denne sammensmeltingen (Simonsen og Moen 2004; van Dommelen 2019) og belyst *kj*-lydens status i norske dialekter (Mæhlum og Røyneland 2023). Mindre oppmerksomhet har derimot vært rettet mot hvordan fonemet /ç/ – og endringene som knyttes til det – behandles i læremidler for innlærere av norsk.

Denne artikkelen retter derfor søkelyset mot *kj*-lyden sett fra andre- og fremmedspråksperspektiv. Forskningsmaterialet er læreverket *Ny i Norge*. Den første utgaven kom i 1977, og den foreløpig siste i 2023. Dette tidsrommet gir et godt grunnlag for å analysere hvordan fremstillingen av *kj*-lyden har endret seg over tid, sett i sammenheng med den pågående diskusjonen.

Artikkelen innledes med en presentasjon av de fonetisk-fonologiske aspektene ved *kj*-lyden og en drøfting av dens status i dagens norsk. Hovedfokuset ligger imidlertid i analysen av hvordan *kj*-lyden fremstilles i de ulike utgavene av læreverket, og hvordan denne fremstillingen har utviklet seg.

2. Kj-lyden

Kj-lyden realiseres fonetisk ulikt avhengig av dialekt: vanligvis som en ustempalatal frikativ [ç] eller en ustempalatal frikativ [ç̪] (Kristoffersen 2000, 23; Bye et al. 2003, 182), men i enkelte områder på Vestlandet også som affrikaten [çç̪] eller [tʃ̪] (Kinn og Kulbrandstad 2023, 48). I dag blir den i noen dialekter stadig oftere realisert som en postalveolar frikativ [ʃ], noe som visker ut skillet mellom minimale par som *kjære* og *skjære* (Bye et al. 2003, 182).¹

I skrift gjengis lyden, som navnet antyder, med digrafen *kj*. Lyden forekommer imidlertid også i kombinasjonene *ki*, *kei*, *ky* og *tj*, men ikke konsekvent – sammenlign f.eks. *kime* og *kimono*, *keip* og *keiser*, *kyniker* og *kypriot*, *tjære* og *tjene*.² Den inkonsekvente ortografiske gjengivelsen av fonemet /ç/ skyldes at den norske rettskrivningen ofte bevarer

¹ *Sj*-lyden transkriberes av enkelte forskere, blant andre Kristoffersen (2000, 23) og Mæhlum og Røyneland (2023, 128), som retrofleks /ʂ/, ettersom dette regnes som den vanligste realiseringen i standard østnorsk. For oversiktens skyld bruker jeg likevel i denne artikkelen transkripsjonstegnet /ʃ/ for *sj*-lyden – slik den gjengis i læreverket *Ny i Norge* – og /ç/ for *kj*-lyden.

² Når det gjelder ordene *tjære* og *tjene*, bør det bemerkes at noen talere uttaler *tj* som [ç] i begge tilfeller (Kristoffersen et al. 2005, 202).

norrøne former uten å gjenspeile de fonetiske endringene som oppstod etter norrøn tid, inkludert fremveksten av *kj*-lyden (Budal et al. 2021, 81).

Fonemet /ç/ oppstod som et resultat av palatalisering. Norrøne ord som *kenna*, *kinn* og *kyssa* ble uttalt med [k], men over tid utviklet det seg en [j]-lyd mellom [k] og den fremre vokalen: [ken:a] > [kjen:a] (Budal et al. 2021, 81; Indrebø 2001, 216). Denne uttaleendringen dokumenteres også i skriftlige kilder fra 1300-tallet (Otnes og Aamotsbakken 2006, 77). Utviklingen gikk imidlertid videre – [j] smelte gradvis sammen med [k], først til [cç], som fortsatt finnes i enkelte dialekter som en variant av /ç/, og deretter til [ç] (Torp og Vikør 1993, 74). En tilsvarende prosess skjedde ved assimilasjon av [j] med [t], jf. sent norrønt [kjen:a] og [tjara], som i moderne norsk er blitt til [çen:ə] og [çæ:rə] – i skrift *kjenne* og *tjære* (Torp og Vikør 1993, 74).

3. Sammensmelting av *kj*-lyden og *sj*-lyden – en pågående språkendring?

Etter norrøn tid kom også fonemet /ʃ/ inn i språket. I dag kan man observere en utvikling der det fonemiske skillet mellom /ç/ og /ʃ/ oppheves, og der /ç/ faller ut av språket og erstattes med /ʃ/ (Bye et al. 2003, 182).³ Dette fenomenet kan analyseres fra ulike synsvinkler: (1) språkstrukturell, (2) fonetisk og (3) sosiolinguistisk.

- (1) Fonemet /ç/ forekommer hovedsakelig i framlyd og innlyd, sjeldnere i utlyd (Papazian 1994, 56). I sørøstlandske dialekter og i muntlig bokmål opptrer lyden faktisk bare i innlyd i ett ord, nemlig *bikkje* (Papazian 1994, 56). *Kj*-lyden kan derfor være utsatt, spesielt siden det fonetisk lignende fonemet /ʃ/ forekommer i alle posisjoner (Kinn og Kulbrandstad 2023, 12). Det må imidlertid påpekes at ord med fonemet /ç/ har høy frekvens, for eksempel *kjenne*, *kjøkken*, *kjøpe*, *kylling* osv. Dette kan være en forklaring på hvorfor sammensmeltingen av fonemene /ç/ og /ʃ/ ikke har skjedd tidligere (Simonsen og Moen 2004, 606).
- (2) Som nevnt ovenfor, er forskjellen mellom /ç/ og /ʃ/ artikulatorisk krevende, og derfor er det en av de siste distinktive lydkontrastene et barn tilegner seg (Vinje 2005, 52). Dette skjer ofte først i åtte–niårsalderen, mens fonemet /ʃ/ er det første av de to fonemene barna lærer å uttale (Mæhlum et al. 2003, 213). Det er derfor ikke uvanlig at *kj*-lyden erstattes med *sj* i denne gruppen, og fenomenet er dokumentert allerede i kilder fra første halvdel av 1900-tallet. I *Undervisningsplan for Oslo folkeskole* (1940, 54)

³ Man må imidlertid tilføye at Hognestad (2019, 49) vurderer en slik beskrivelse som upresis. Han peker på at det snarere er tale om et system med ett fonem /ʃ/ som på overflaten kan realiseres både som [ʃ] og [ç], og at [ç] derfor ikke nødvendigvis forsvinner helt, men forekommer mer uforutsigbart hos de språkbrukerne det gjelder.

heter det: «*I andre skoleåret skal barna være noenlunde sikre i å høre skilnaden mellom sj og kj, og i å uttale disse lydene.*» Fenomenet ble også observert av Bergersen (1957, 31), som analyserte skrivefeil i stiloppgaver fra 14-åringer og fant eksempler som *skjøpe* og *skjøkken* i stedet for *kjøpe* og *kjøkken*. Senere la Bjerke (1966, 94) merke til at «foreldre som vil lære sine barn å snakke rent, har gjerne et svare strev med å utrydde sj-en i slike [ord med *kj*].»

- (3) Den første generasjonen hvor vi ser tegn til en systematisk utvisking av det fonemiske skillet mellom *kj* og *sj*, ble født på 1960-tallet (Nesse 2013, 201). Fenomenet ble imidlertid først dokumentert på 1980-tallet i språket til barn og unge i Bergen (Mæhlum og Røyneland 2023, 100), og ble senere registrert også i andre storbyer som Oslo, Stavanger, Kristiansand og Trondheim (Simonsen og Moen 2006, 11). Mæhlum et al. (2003, 214) hevder at denne endringen kan ha vært påvirket av den språklige liberaliseringen på 1970-tallet, da kritiske holdninger til såkalt «barnespråk», slik det er beskrevet i (2), forsvant. Med andre ord ble uttalen *kj* som *sj* i flere deler av landet ikke lenger ansett som stigmatiserende, men som et vanlig trekk ved talespråket (Kulbrandstad 2005, 53).⁴ Samtidig kan ønsket om å skille seg ut fra voksne og signalisere tilhørighet til en bestemt gruppe ha spilt en rolle i prosessen (Simonsen og Moen 2006, 13). Noen barn som fortsatt brukte *kj*-lyden, kan ha opplevd gruppepress og dermed gitt opp *kj*-uttalen (Kristoffersen et al. 2005, 217; Mæhlum et al. 2003, 214). Noen forskere hevder derfor at vi er vitne til en pågående språkendring (jf. Budal et al. 2021), som på lengre sikt kan føre til at fonemet /ç/ forsvinner. Som vist i van Dommelens (2019) studie av sammensmeltingen av fonemene /ç/ og /ʃ/, er det imidlertid for tidlig å trekke slike konklusjoner. Studien bekreftet riktig nok at sammensmeltingen kan observeres i språket til yngre informanter, men dette er enda et relativt sjeldent fenomen. I tillegg viste analysen at de akustisk-fonetiske kontrastene mellom /ç/ og /ʃ/ er enda tydeligere i den yngre informantgruppen. Dersom dagens tempo i sammenfallet holder seg stabilt, anslår Mæhlum et al. (2003, 200) at *kj*-lyden tidligst vil forsvinne rundt år 2200.

4. Kj-lyden i et innlæringsperspektiv

De fleste studier om *kj*-lyden fokuserer på dens nåværende status i norske dialekter. Forskning som analyserer lyden fra perspektivet til norsk som andrespråk eller fremmedspråk, er derimot

⁴ Likevel reagerer mange fortsatt negativt på voksne som ikke skiller mellom /ç/ og /ʃ/ (Mæhlum og Røyneland 2023, 128).

sjeldent. Det påpekes ofte at innlærere har vanskeligheter med å uttale [ç] og skille denne fra [ʃ] (jf. Husby 2002, 130; Papazian og Helleland 2005, 54; Holm og Løkken 2006, 54). Lie (2005, 19) knytter dette til den lave forekomsten av *kj*-lyden på verdensbasis. Norsk tilhører nemlig en liten gruppe språk der /ç/ er en del av det fonologiske systemet. Blant de 764 språkene i LAPSYD-databasen (Maddieson et al. 2014) er det bare 18 som har denne lyden som fonem, og kun ti av dem har både /ç/ og /ʃ/ i sitt inventar.⁵ Dette samsvarer med Ladefoged og Maddiesons (1996, 165) anslag om at fonemet /ç/ finnes i færre enn 5 % av verdens språk. Statistisk sett er *sj*-lyden langt vanligere, noe som fører til at innlærere ofte erstatter [ç] med [ʃ] (Vinje 2005, 52; Papazian og Helleland 2005, 54).⁶

På bakgrunn av disse forholdene kan *kj*-lyden betraktes som en utfordring i norskundervisningen for andrespråks- og fremmedspråksinnlærere. Denne artikkelen retter derfor søkelyset mot hvordan *kj*-lyden og de aktuelle endringsprosessene rundt den presenteres i ett læreverk. Som forskningsmateriale har jeg som nevnt innledningsvis valgt læreboken *Ny i Norge*.

4.1 Kj-lyden i læreboken *Ny i Norge*

Ny i Norge er en lærebok i norsk som primært retter seg mot voksne andrespråksinnlærere, men den kan også brukes av fremmedspråklige på kurs utenfor Norge. Med andre ord henvender *Ny i Norge* seg til voksne som ønsker å lære norsk, enten som andrespråk eller som fremmedspråk (Manne og Nilsen 2013b, 7).

Læreboken ble først utgitt i 1977 og har siden blitt revidert i 1990, 2003, 2013 og 2023. Det sentrale ved materialet er at det gir en lang tidslinje innenfor ett og samme læreverk, noe som gjør det mulig å spore endringer i fremstillingen av *kj*-lyden over tid.

Problemstillingen er hvordan de ulike utgavene presenterer *kj*-lyden, og om denne fremstillingen har endret seg. For å besvare dette vil jeg analysere to komponenter i læreverket: *tekstboken*, som er hoveddelen av læreverket og blant annet introduserer det norske lydsystemet, og *lærerveiledningen*, som inneholder metodiske anvisninger og forslag til hvordan man kan jobbe med uttale.⁷

⁵ Tallene fra LAPSYD-databasen må tolkes med forbehold, ettersom databasen ikke er et balansert utvalg av verdens språk. De antyder likevel at fonemet /ç/ er sjeldent på verdensbasis.

⁶ I denne sammenhengen er det verdt å nevne studier som viser at [ç] brukes i vesentlig mindre grad, eller ikke i det hele tatt, i flerspråklige miljøer, som for eksempel kebabnorsk og østkantdialekten i Oslo (Opsahl og Røyneland 2009).

⁷ Et unntak er tekstdelen fra 1977, som ikke inneholder noen uttaledel. Uttale blir imidlertid behandlet i *lærerveiledningen* (Manne 1978) til denne utgaven.

Før jeg presenterer funnene, redegjør jeg for hvilken metode læreboken er basert på, samt hvordan den generelt tilnærmer seg uttale.

4.2 Uttale i *Ny i Norge*

Ny i Norge er basert på en *modifisert direkte metode*. Manne (1977, 5) peker på at hovedtrekket ved denne metoden er at den ikke forutsetter bruk av et hjelpespråk i undervisningen. Språket læres gradvis gjennom intuitivt forståelige setninger og fraser, gjennom bruk av illustrasjoner og ved hjelp av en systematisk introduksjon av grammatiske og fonetiske elementer etter et strengt mønster (Manne 1978, 10; Manne og Nilsen 2013b, 8).

Fra og med den andre utgaven får kommunikasjon økt betydning ved siden av grammatikk og uttale (Manne 1993, 8). I senere utgaver finner vi derfor også betegnelsen *direkte kommunikativ metode* (Manne og Nilsen 2013b, 8). Dette er en undervisningsmodell der funksjoner, grammatikk og uttale læres parallelt (Manne 1990, 3). Målet er at innlæreren skal kunne uttrykke hensikt og funksjon i en ytring både grammatisk og fonetisk korrekt.

Utgavene skiller seg også fra hverandre når det gjelder hvor mye plass uttale får i de analyserte komponentene. Mens uttaledelen i første utgave kun finnes i *lærerveiledningen* og dekker leksjonene 1 til 10 (av totalt 22), er uttalen i senere utgaver integrert direkte i leksjonene i *tekstboken*. I utgavene fra 1990, 2003 og 2013 er uttale en del av leksjonene 1 til 11 (av totalt 30, 27 og 20). I 2023-utgaven er uttale inkludert i 17 av de 18 leksjonene. Innholdet i uttaledelene består hovedsakelig av enkeltlyder, særlig vokaler, samt prosodi. *Kj*-lyden, som står i sentrum for denne artikkelen, nevnes i samtlige utgaver.

4.3 Første utgave (1977) av *Ny i Norge*

Første utgave av *tekstboken* (Manne 1977) er den eneste blant de analyserte utgavene som ikke inneholder en egen uttaledel. Anbefalinger og råd om hvilke lyder man bør fokusere på i de enkelte leksjonene finnes imidlertid i *lærerveiledningen* (Manne 1978). I tillegg til generelle metodiske anbefalinger inneholder den også leksjonsutkast for de første ti av totalt 22 leksjoner. Informasjon om *kj*-lyden finnes nettopp i denne delen, og *kj* er blant de lydene som diskuteres hyppigst – den omtales i leksjonene 4, 7 og 10.⁸

⁸ Til sammenligning kan det nevnes at fonemene /ʃ/, /u/ og /o/ (i læreverket omtalt som *sj*-, *u*- og *å*-lyden) får like mye omtale som *kj*-lyden – altså tre ganger. Vokalene *ø* og *y*, som Manne (1978, 12) omtaler som vanskelige lyder og som krever ekstra oppmerksomhet, får derimot mindre plass – de omtales kun i to leksjoner.

Kj-lyden introduseres for første gang i *tekstboken* i leksjon 3 gjennom ordet *tjue* (se Manne 1977, 20). Likevel omtaler *lærerveiledningen* lyden først i den påfølgende leksjon 4. En mulig forklaring på dette er at i leksjon 4 introduseres flere nye ord med fonemet /ç/, slik som *kiosk*, *kjøpe* og *kilo*.

Lærerveiledningen (Manne 1978, 41) anbefaler generelt at læreren først bør gjøre studentene oppmerksomme på ulike ortografiske uttrykk for *kj*-lyden (f.eks. *kjøpe*, *tjue*, *kilo*), og at studentene først bør trenere uttalen på enkeltord fra *tekstboken* før de går videre til dialoger. Ved øving anbefales det å starte med *j*-lyden.⁹ Et viktig aspekt er også forskjellen mellom *kj*-lyden og *sj*-lyden. Læreren bør derfor igangsette øvelser for å trenere på denne distinksjonen. *Lærerveiledningen* anbefaler spesielt å øve på denne forskjellen i to leksjoner: leksjon 4 og 10. Selv om kontrasten mellom *kj* og *sj* også tas opp i senere utgaver, er omfanget av treningen som gis i første utgave unikt sammenlignet med senere versjoner.

4.4 Andre utgave (1990) av *Ny i Norge*

Tekstbok-utgaven fra 1990 er den første der uttale innlemmes direkte i leksjonene. Uttaledelen er integrert i de første elleve av totalt 30 leksjoner.

Kj-lyden behandles i leksjon 8 sammen med *sj*-lyden (se Manne 1990, 67). Her beskrives de ulike ortografiske variantene disse lydene kan ha. For *kj*-lyden nevnes tre mulige skrivemåter: *k* (i kombinasjoner som *ki*, *ky*), *kj* og *tj*. *Kj*-lyden omtales neste gang først på side 198, i ordlisten som gir en kort oversikt over uttaletranskripsjon. Ved tegnet *ç* står det at lyden uttales som *tj* i ordet *tjue*. Det kan tenkes at ordet *tjue* ble valgt som referanseord fordi det nettopp er dette ordet som introduserer *kj*-lyden for første gang i denne utgaven (se Manne 1990, 31).

Kj-lyden nevnes også i *lærerveiledningen* (Manne 1993, 68). Her anbefales det å fokusere spesielt på å skille mellom lydene *sj* og *kj*, og – akkurat som i forrige utgave – å bygge på *j*-lyden når man øver på uttalen av *kj*. I tillegg inneholder *lærerveiledningen* to ekstra uttaleøvelser: øvelse 8:1 (se Manne 1993, 252), som fokuserer på å lytte etter forskjellen mellom *kj*-lyden og *sj*-lyden, samt å registrere trykk og vokallengde, og øvelse 8:2 (se Manne 1993, 253), som går ut på å skrive ned ord som inneholder *kj*- og *sj*-lyden.

⁹ Ifølge Elieson og Högberg (2000, 38) artikuleres *kj*-lyden på samme måte som *j*-lyden, med den eneste forskjellen at den er ustømt. Strengt tatt er dette en forenkling, ettersom [ç] er en friativ og [j] en approksimant.

4.5 Tredje utgave (2003) av *Ny i Norge*

De lett bearbeidede uttaleøvelsene 8:1 og 8:2 fra forrige utgave (se Manne og Nilsen 2003b, 297–298)¹⁰, samt informasjonen om at *ç* uttales som *tj* i ordet *tjue* (se Manne og Nilsen 2003a, 242; igjen er dette det første ordet med denne lyden i hele tekstboken), finnes også i tredje utgave av *Ny i Norge* (2003). Det er imidlertid vanskelig å finne andre paralleller til den foregående utgaven. Fokus i uttaledelen har nemlig endret seg. Mens utgaven fra 1990 vektla lydene *kj* og *sj*, konsentrerer tredje utgave av *tekstboken* (Manne og Nilsen 2003a, 83) seg om uttalen av grafemene *sk* og *k* i ulike kombinasjoner. Selv om lydene *kj* og *sj* fortsatt er en del av uttaledelen, øver studentene nå også på uttalen av kombinasjonene *sk(a, o, u, å)*, *skr*, *k(a, o, u, ø, å)* og *k(l, r)*.

Kj-lyden introduseres gjennom kombinasjonene *ki*, *kj* og *ky*, men den ortografiske varianten *tj* nevnes ikke lenger. Dette skyldes at det er bokstaven *k* og dens ulike uttaler som står i sentrum.

Den mest markante endringen sammenlignet med tidligere utgaver finner vi imidlertid i *lærerveileddningen* (Manne og Nilsen 2003b). Manne og Nilsen (2003b, 64) anbefaler riktig nok fortsatt at studentene aktivt øver på uttalen av ord som begynner med *sk* og *k*, og dermed også på *kj*-lyden og *sj*-lyden, men samtidig tilføyes det: «*Det er imidlertid ikke nødvendig å bruke mye tid på dette, ettersom denne forskjellen er i ferd med å forsvinne, og den er dessuten sjeldent betydningsbærende. For dem som klarer forskjellen, kan den likevel være en støtte for ortografiens.*»

Dette utgjør et betydelig skifte sammenlignet med utgavene fra 1977 og 1990. Samtidig er dette første gang læreboken nevner sammensmeltingen av lydene, og gir anbefalinger om hvordan denne endringen kan reflekteres i undervisningen.

Det er også verdt å merke seg at *tekstboken* fra 2003 var den første utgaven som kunne ta hensyn til innføringen av Det felles europeiske rammeverket for språk (CEFR). Leksjonene 1 til 10 tilsvarer nivå A1 (angitt som A-løp, modul 1 – A1), leksjonene 11 til 13 er overgangsnivået A1/A2, mens de øvrige leksjonene er på nivå A2 (mer presist: A-løp, modul 2 – A2). *Kj*-lyden forklares i leksjon 8, noe som innebærer at den i læreboken inngår på nivå A1.

¹⁰ I 2003-utgaven brukes i uttaleøvelse 8:1 formen *ei skive* i stedet for *en skive*, som ble brukt i 1990-utgaven (jf. Manne 1993, 252; Manne og Nilsen 2003b, 297). Videre ble uttaleøvelse 8:2 fra 1990-utgaven delt opp i to separate øvelser i 2003-utgaven: øvelse 8:2 fokuserer nå på *sj*-lyden, mens øvelse 8:3 er viet *kj*-lyden. Innholdet i selve øvelsen er imidlertid uendret (jf. Manne 1993, 253; Manne og Nilsen 2003b, 298).

4.6 Fjerde utgave (2013) av *Ny i Norge*

I fjerde utgave av *tekstboken* (Manne og Nilsen 2013a, 101) er uttaledelen identisk med utgaven fra 2003 (jf. Manne og Nilsen 2003a, 83). Uttalet fokuserer fortsatt på *sk* og *k* i ulike kombinasjoner (også her i leksjon 8, nivå A1). Sammenlignet med forrige utgave er imidlertid fjerde utgave tydelig annerledes, ved at avsnittet om sammensmeltingen av lydene – og anbefalingen om å bruke begrenset tid på å skille mellom *kj*- og *sj*-lyden – er fjernet fra *lærerveiledningen* (Manne og Nilsen 2013b). Tvert imot anbefaler Manne og Nilsen (2013b, 136) nå at læreren aktivt jobber med denne forskjellen. I denne forbindelsen inneholder *lærerveiledningen* også to ekstra uttaleøvelser: øvelse 8:1 (se Manne og Nilsen 2013b, 240), der studentene skal angi om de hører [ʃ] eller [ç] i oppgitte ord, og øvelse 8:2 (se Manne og Nilsen 2013b, 240), som er en diktatøvelse med de samme ordene som i øvelse 8:1.

4.7 Femte utgave (2023) av *Ny i Norge*

Tekstbok-utgaven fra 2023 representerer en tilbakevending til tilnærmingen i andre utgave. Uttaledelen fokuserer igjen på lydene *kj* og *sj*, og ikke lenger på den fonetiske realiseringen av grafemene *sk* og *k*. Sammenlignet med andre utgave er det imidlertid en vesentlig endring – uttalet av *kj*-lyden begrenses nå til kombinasjonene *ki*, *ky* og *kj*, mens kombinasjonen *tj* er fjernet fra oversikten (se Manne og Nilsen 2023, 122).

Med digrafen *tj* henger også sammen en annen viktig endring. For ordet *tjue* angis nå uttalet [ʃue] (Manne og Nilsen 2023, 33), mens utgavene fra 1990, 2003 og 2013 oppgir uttalet [çue] (jf. Manne 1990, 31; Manne og Nilsen 2003a, 242; Manne og Nilsen 2013a, 39).¹¹

I motsetning til utgaven fra 2003 (og i tråd med forrige utgave) inneholder *lærerveiledningen* (Nilsen 2023) ikke lenger anbefalingen om å bruke begrenset tid på å trenere forskjellen mellom *kj*- og *sj*-lyden. Tvert imot foreslår *lærerveiledningen* (Nilsen 2023) flere øvelser som skal styrke studentenes bevissthet om forskjellen mellom disse lydene. Én av disse er en oppgave i leksjon 11, der studentene skal finne alle ordene som inneholder *kj*-lyden og *sj*-lyden. I tillegg tilbyr læreverkets nettside tre ekstra oppgaver for å øve på å skille mellom disse lydene.

En annen viktig endring er at *kj*-lyden først introduseres i leksjon 11 (se Manne og Nilsen 2023, 122). Denne leksjonen tilsvarer nivå A2. For første gang siden innføringen av Det

¹¹ Transkripsjonene [çue] og [ʃue] følger ikke det internasjonale fonetiske alfabetet (IPA). De er hentet direkte fra læreverket *Ny i Norge* og representerer et pedagogisk transkripsjonssystem basert på norsk stavemåte.

felles europeiske rammeverket (CEFR) plasseres dermed *kj*-lyden på nivå A2, mens den i utgavene fra 2003 og 2013 tilhørte nivå A1.

5. Diskusjon

Analysen av *Ny i Norge* viser at selv om *kj*-lyden er representert i samtlige utgaver, har tilnærmingen endret seg betydelig over tid. Denne utviklingen illustreres særlig godt av forskjellen mellom utgavene fra 1990 og 2023 på den ene siden, og utgavene fra 2003 og 2013 på den andre. Mens andre og femte utgave fokuserer spesielt på *kj*-lyden (i kontrast til *sj*-lyden), legger tredje og fjerde utgave hovedvekten på lydverdiene til grafemene *sk* og *k*.

Endringen i tilnærming mellom 1990- og 2003-utgavene kan skyldes den påstanden som først dukket opp i nettopp 2003-utgaven, og som kan anses å være et av de viktigste funnene i analysen. Forfatterne av læreboken anbefalte for første gang lærerne å ikke bruke for mye tid på å trenere forskjellen mellom *kj* og *sj*, siden denne kontrasten gradvis holder på å forsvinne i norsk. Strukturen på uttaledelen, der *kj*-lyden ble plassert i en bredere fonetisk kontekst, kan være en refleksjon av nettopp dette synspunktet.

Samtidig er det viktig å understreke at denne anbefalingen kun forekommer i utgaven fra 2003 og at den er fjernet i senere utgaver. Et åpent spørsmål er dermed hva som har ført til omvurderingen av dette synspunktet. Som jeg har antydet tidligere, er sammensmeltingen av *kj* og *sj* riktig nok et kjent fenomen også utenfor akademiske miljøer (Brøseth et al. 2019, 49), men det er fortsatt for tidlig å si med sikkerhet at denne prosessen faktisk vil fullføres (Mæhlum og Røyneland 2023, 128). Van Dommelens studie (2019, 768) gir også grunn til forsiktighet når den konstaterer at «it seems safe to conclude that at present the position of the Norwegian /ç/ is not endangered». Beslutningen om å fjerne anbefalingen fra 2003 i senere utgaver fremstår derfor som velbegrunnet.

Det andre vesentlige funnet i analysen gjelder den fonetiske transkripsjonen av ordet *tjue*. Mens første til fjerde utgave gjengir uttalen av ordet som [çue], bryter femte utgave med denne praksisen ved å oppgi uttalen [sue]. Fra studentens perspektiv kan dette svekke forbindelsen mellom grafemet *tj* og *kj*-lyden, særlig siden denne sammenhengen ikke omtales noe annet sted i læreboken – heller ikke i uttaledelen som eksplisitt handler om *kj*-lyden og hvordan den kan skrives.

Utgaven fra 2023 er også interessant fordi den, som første utgave siden innføringen av Det felles europeiske rammeverket for språk (CEFR), plasserer *kj*-lyden på nivå A2. I utgavene fra 2003 og 2013 hørte den til nivå A1.

Til slutt er det verdt å se nærmere på hvor mye oppmerksomhet *kj*-lyden har fått i de ulike utgavene. Mens første utgave ga *kj*-lyden betydelig oppmerksomhet – med omtaler i tre ulike leksjoner – har senere utgaver begrenset omtalen til én enkelt leksjon, uavhengig av den generelle innretningen på uttaledelen. Det bør imidlertid understrekkes at denne utviklingen også kan skyldes variasjoner i tilnærmingen til uttale samt strukturelle forskjeller mellom utgavene.

6. Konklusjon

Målet med denne artikkelen har vært å undersøke *kj*-lyden fra perspektivet til norsk som andre- og fremmedspråk. Jeg har sett nærmere på hvordan denne lyden presenteres i didaktiske materialer, nærmere bestemt i læreboken *Ny i Norge*, og i hvilken grad lærebokens behandling av lyden reflekterer dagens sammensmelting med *sj*-lyden.

Det er særlig to funn som skiller seg ut: (1) anbefalingen i 2003-utgaven om å nedtone kontrasten mellom *kj* og *sj* – og det faktum at denne anbefalingen senere ble fjernet, og (2) endringen i transkripsjonen av *tjue*, som kan føre til didaktiske utfordringer.

Det ville være interessant å inkludere flere lærebøker i norsk som andre- eller fremmedspråk i fremtidig forskning, og undersøke om behandlingen av *kj*-lyden gjennomgår lignende endringer også i andre didaktiske materialer. Det finnes definitivt rom for videre forskning på dette området.

LITTERATURLISTE / REFERENCES

- Bergersen, Hans. 1957. *Rettskrivningsfeil hos barn: Noen resultater av undersøkninger ved Oslo folkeskole*. Oslo: Gyldendal.
- Bjerke, André. 1966. *Dannet talesprog*. Oslo: Riksmålsforbundet.
- Budal, Ingvil Brügger, Karine Stjernholm og Bernt Ø. Thorvaldsen. 2021. *Norsk språkhistorie for lærarar*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Bye, Patrik, Øystein Alexander Vangsnes og Trond Trosterud. 2003. *Språk og språkvitskap: Ei innføring i lingvistikk*. Oslo: Samlaget.
- Elieson, Mette og Eva Høgberg. 2000. *Lydinnlæring for voksne innvandrere*. Oslo: Fag og kultur.

- Hognestad, Jan Kristian. 2019. "Fonologi og fonetikk." I *Språket som system: Norsk språkstruktur*, redigert av Heidi Brøseth, Kristin Melum Eide og Tor A. Åfarli, 41-67. Bergen: Fagbokforlaget.
- Holm, Dagny og Bjørg Gilleberg Løkken. 2006. *Zeppelin: [5. trinn] Språkbok*. Oslo: Aschehoug.
- Husby, Olaf. 2002. *Norsk som andrespråk: uttale*. Trondheim: Institutt for anvendt språkvitenskap, NTNU.
- Indrebø, Gustav. 2001. *Norsk målsoga*. 2. utgåva. Bergen: Norsk bokreidingslag.
- Kinn, Torodd og Lars Anders Kulbrandstad. 2023. *Språkmønster: innføring i det norske språksystemet*. 5. utgave. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kristoffersen, Gjert. 2000. *The Phonology of Norwegian*. Oxford: Oxford University Press.
- Kristoffersen, Kristian Emil, Hanne Gram Simonsen og Andreas Sveen. 2005. *Språk: En grunnbok*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kulbrandstad, Lars Anders. 2005. *Språkets mønstre: Grammatiske begreper og metoder*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ladefoged, Peter og Ian Maddieson. 1996. *The Sounds of the World's Languages. Phonological theory*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Lie, Svein. 2005. *Kontrastiv grammatikk: med norsk i sentrum*. Oslo: Novus.
- Maddieson, Ian, Sébastien Flavier, Egidio Marsico og François Pellegrino. 2014. "LAPSyD: Lyon-Albuquerque Phonological Systems Databases, Version 1.0." Hentet 27. mars 2025. <https://lapsyd.huma-num.fr/lapsyd/>.
- Manne, Gerd. 1977. *Ny i Norge: Tekstbok*. Oslo: Tiden.
- Manne, Gerd. 1978. *Ny i Norge: Lærerveiledning*. Oslo: Tiden.
- Manne, Gerd. 1990. *Ny i Norge: Tekstbok*. Oslo: Fag og kultur.
- Manne, Gerd. 1993. *Ny i Norge: Lærerveiledning*. Oslo: Fag og kultur.
- Manne, Gerd og Gølin Kaurin Nilsen. 2003a. *Ny i Norge: Tekstbok*. Oslo: Fag og kultur.
- Manne, Gerd og Gølin Kaurin Nilsen. 2003b. *Ny i Norge: Lærerveiledning*. Oslo: Fag og kultur.
- Manne, Gerd og Gølin Kaurin Nilsen. 2013a. *Ny i Norge: Tekstbok*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Manne, Gerd og Gølin Kaurin Nilsen. 2013b. *Ny i Norge: Lærerveiledning*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Manne, Gerd og Gølin Kaurin Nilsen. 2023. *Ny i Norge: Tekstbok*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Mæhlum, Brit, Gunnstein Akselberg, Unn Røyneland og Helge Sandøy. 2003. *Språkmøte: innføring i sosiolinguistik*. Oslo: Cappelen.

Mæhlum, Brit og Unn Røyneland. 2023. *Det norske dialektlandskapet: innføring i studiet av dialekter*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.

Nesse, Agneta. 2013. *Innføring i norsk språkhistorie*. Oslo: Cappelen Damm AS.

Nilsen, Gølin Kaurin. 2023. “Ny i Norge: Lærerressurs.” Hentet 27. mars 2025. <https://nyinorge.fagbokforlaget.no/>.

Opsahl, Toril og Unn Røyneland. 2009. “Osloungdom – født på solsiden eller i skyggen av standardtalemålet?” *Norsk Lingvistisk Tidsskrift* 27 (1): 95 – 120.

Otnes, Hildegunn og Bente Aamotsbakken. 2006. *Tekst i tid og rom: Norsk språkhistorie*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Papazian, Eric. 1994. “Om sje-lyden i norsk, og ombyttinga av den med kje-lyden.” *Norskrit: tidsskrift for nordisk språk og litteratur*, nr. 83.

Papazian, Eric og Botolv Helleland. 2005. *Norsk talemål: Lokal og sosial variasjon*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.

Simonsen, Hanne Gram og Inger Moen. 2004. “On the distinction between Norwegian /ʃ/ and /ç/ from a phonetic perspective.” *Clinical linguistics & phonetics* 18 (6–8): 605–620.

Simonsen, Hanne Gram og Inger Moen. 2006. “Fonetisk perspektiv på sammenfallet av sj-lyden og kj-lyden i norsk.” *Språknytt* 34 (1): 11 – 13.

Torp, Arne og Lars S. Vikør. 1993. *Hovuddrag i norsk språkhistorie*. Oslo: Gyldendal.

Undervisningsplan for Oslo folkeskole. 1940. Oslo: Aschehoug.

van Dommelen, Wim A. 2019. “Is the voiceless palatal fricative disappearing from spoken Norwegian?” I *Proceedings of the 19th International Congress of Phonetic Sciences, Melbourne, Australia 2019*, redigert av Sasha Calhoun, Paola Escudero, Marija Tabain og Paul Warren, 765-769. Canberra: Australasian Speech Science and Technology Association.

Vinje, Finn-Erik. 2005. *Norsk grammatikk: Det språklige byggverket*. Oslo: Kunnskapsforlaget.

✉ **Tomáš Bratina, Ph.D.**

ORCID iD: 0000-0002-2186-6431

Department of German, Scandinavian and Dutch Studies

Faculty of Arts

Masaryk University

1, Arna Nováka Str.

602 00 Brno, CZECHIA

E-mail: bratina@mail.muni.cz

ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

*

LITERARY STUDIES

DIE KUNST DER UNTERHALTUNG. HEINZ STRUNKS THOMAS-MANN-ROMANE ALS HUMORISTISCHE REFLEXION VON ALTER UND KRANKHEIT

Malte Völk

Universität Zürich (Schweiz)

THE ART OF ENTERTAINMENT. HEINZ STRUNK'S THOMAS-MANN-NOVELS AS HUMOROUS REFLEXIONS ON AGE AND ILLNESS

Malte Voelk

University of Zurich (Switzerland)

<https://doi.org/10.60055/GerSk.2025.5.27-44>

Abstract: Die Untersuchung widmet sich den Romanen *Ein Sommer in Niendorf* (2022) sowie *Zauberberg 2* (2024) des deutschen Autors, Künstlers und Musikers, der seit über 20 Jahren unter dem Künstlernamen Heinz Strunk sehr erfolgreiche erzählerische Literatur verfasst. Seine Beliebtheit ist ungewöhnlich, da sie sich weithin über unterschiedliche kulturelle Bereiche hinweg erstreckt – und das mit einer Art von Humor, die nicht auf den breiten Massengeschmack ausgerichtet ist, sondern eher als Nischengenre erscheint. Seine beiden letzten Romane nehmen sehr offen Anleihen am Werk Thomas Manns. Dies wird hier zum Anlass genommen, das Verhältnis von populärer Unterhaltungsliteratur- und kultur-, traditioneller Hochliteratur und Humortheorie auszuloten. Eingrenzend werden dafür die durchgängig präsenten Motive Alter und Krankheit fokussiert.

Schlüsselwörter: Heinz Strunk, Thomas Mann, Humor, Unterhaltung, Krankheit, Alter

Abstract: The paper focuses on the novels *Ein Sommer in Niendorf* (2022) and *Zauberberg 2* (2024) by the German author, artist and musician who has been writing highly successful narrative literature under the pseudonym Heinz Strunk for over 20 years. His popularity is unusual in that it extends widely across different cultural areas – and with a type of humour that is not geared towards broad mass taste, but rather appears to be a niche genre. His last two novels borrow very openly from the work of Thomas Mann. This is taken as an opportunity here to explore the relationship between popular entertainment literature and culture, traditional high literature and humour theory. To narrow the focus, the motifs of age and illness, which are present throughout, are examined.

Keywords: Heinz Strunk, Thomas Mann, humour, entertainment, illness, age

1. Einleitung

Der Doppelschlag, den Heinz Strunk mit seinen beiden Romanen aus den Jahren 2022 und 2024 vorgelegt hat, ist in vielerlei Hinsicht bemerkenswert – hervorstechend ist unter anderem die offene, teils provokative Anlehnung an Thomas Mann. So präsentiert *Ein Sommer in Niendorf* (2022) mit Georg Roth einen Protagonisten, der erklärtermaßen versucht, seine eigene Familiengeschichte als aktuelle Version der Mann'schen *Buddenbrooks* zu verschriftlichen. Dabei verstrickt er sich in ein Setting, das wiederum an die Novelle *Der Tod in Venedig* erinnert. Strunks humoristisches Buch ist auf die Longlist für den deutschen Buchpreis 2022 gelangt und genießt als Verkaufserfolg auch gehörige Popularität bis hin zum Spitzenrang der *Spiegel*-Bestsellerliste.

Strunks nächster Roman heißt *Zauberberg 2*, wobei das Erscheinungsjahr 2024 zusammenfällt mit dem runden Jubiläum der Erstveröffentlichung von Thomas Manns *Der Zauberberg* (1924). Versucht Strunk nun, den großen epochalen Zeitroman des Spätkapitalismus vorzulegen, oder handelt es sich um ein epigonales Ausnutzen der im Kulturbetrieb so populären Jubiläumsanlässe? Die Konstellation ist literarisch und kulturell differenzierter zu betrachten, wie ich zeigen möchte.

Der Rowohlt-Verlag macht auf seiner Website Werbung für den Roman, in der von einer „Hommage“ an Manns *Zauberberg* die Rede ist – dazu wird ein Youtube-Video eingebunden, das als „Trailer“ zum Buch bezeichnet wird und unter dem Titel „It has to be Heinz Strunk“ an Ketchup-Werbung der Firma „Heinz“ angelehnt ist („It has to be Heinz“).¹ Präsentiert wird ein professioneller, bunter, flippiger Werbespot, in dessen Verlauf man auch von Strunk selbst schelmisch grinsend angesehen wird. Zu eingängiger Musik und mit vielen schnellen Schnitten sieht man verschiedene Personen, die entrückt und versunken im *Zauberberg 2* lesen. It has to be Heinz Strunk. Möchte er sagen, wie es der originale Ketchup-Werbespot tut: „Seht her, nur dieser hier ist der *Zauberberg*, der wirklich zählt!“? Das selbstironische Spiel mit Original und Nachahmung wird noch erweitert um das populärkulturelle Element der Fortsetzung einer Reihe – wiederum im Bereich des ästhetischen Beiwerks. Die Schrift auf dem Cover fällt besonders auf: Sie nimmt offensichtlich Anleihen an dem Filmplakat des Arnold-Schwarzenegger-Films *Terminator 2* (1991), indem dieselbe, ungewöhnliche Schriftart verwendet wird, welche durch Verzerrungen eine techno-futuristische Anmutung erhält und leicht wiedererkennbar ist. Strunk handelt eigentlich, wenn er die Konsumästhetik von

¹ <https://www.rowohlt.de/buch/heinz-strunk-zauberberg-2-9783498007119>

modernen Werbeclips und von Produkten der Populärkultur wie 90er-Jahre-Actionfilmen selbstironisch zusammenbringt mit dem Inbegriff der bürgerlichen deutschsprachigen literarischen Hochkultur. Ketchup, Terminator und Thomas Mann – kann diese Kombination gelingen?

Strunk reüssiert mit seinem humoristischen Schaffen seit Jahrzehnten sowohl als Unterhaltungsautor als auch in der sogenannten Hochkultur – so wurde er etwa 2016 mit dem Wilhelm Raabe-Literaturpreis geehrt – und ist überdies auch, aus seinen breiteren künstlerischen Anfängen rührend, im subkulturellen Independent-Bereich anerkannt. Doch mit seiner Annäherung an Thomas Mann scheint diese Melange sich auf eine neue Ebene bewegt, einen neuen Gipfel erreicht zu haben, den zu vermessen lohnenswert ist.

Ich möchte die beiden Bücher von Strunk mit drei Schwerpunkten betrachten. Es soll herausgearbeitet werden, wie die Darstellung von Alter, Tod und körperlichen sowie seelischen Erkrankungen in den Werken gestaltet ist und welche Rolle sie einnimmt. Damit zusammenhängend, jedoch auch kulturtheoretisch weiter ausgreifend, werde ich überdies den Strunk'schen Humor analysieren. Zudem ist durchgängig auch das durch den ostentativen Bezug zu Thomas Mann ohnehin stets präsente Verhältnis von sogenannter Hochkultur zu Populärkultur zu beachten – wobei die Definitionen für diese Unterscheidung sowie ihre Funktionalisierung den Strunk-Büchern selbst entnommen werden kann.

2. Ein Sommer in Niendorf

Die Grundkonstellation des Romans basiert auf scharfen Abgrenzungen. Der Protagonist Georg Roth, promovierter Jurist und Wirtschaftsanwalt, pausiert drei Monate lang – so zumindest der anfängliche Plan – zwischen zwei hochbezahlten Stellungen in Hamburg und begibt sich gezielt an einen Ort, den er als seiner nicht würdig empfindet. Damit erhöht er sein ohnehin übersteigertes Selbstwertgefühl noch weiter, um stärkeren Antrieb für ein ambitioniertes schriftstellerisches Projekt zu erhalten. Er möchte nicht abgelenkt werden, keinerlei soziale Kontakte pflegen und nach drei Monaten als „der nächste Thomas Mann“ (Strunk 2022, 153) wieder in seine gewohnten Kreise zurückkehren. Bis dahin imaginiert er sich als der allen überlegene Gast in einer ihm fremden, kleinbürgerlichen Welt: Er sei „der Einzige an der Lübecker Bucht, der im Maßanzug urlaubt“ (13), meint Roth. Dementsprechend zeichnet er als personaler Erzähler den Urlaubsort Niendorf – in welchem er ein Apartment in einem Plattenbau direkt am Strand gemietet hat – als ein erbärmliches Nest. Die Wahrnehmung der Altersstruktur ist zentral. Er empfindet den Ort als ein Seniorenparadies.

Roth fühlt sich zunächst von den in Niendorf offenbar zahlreich vertretenen älteren Menschen provoziert: „Schrecklich, diese Rentner“ (82). Er behauptet, die Strandpromenade sei „in der Mehrheit“ bevölkert durch „Alte, Uralte und Superalte“ (13), die, „wie alle alten Leute, in erster Linie ans Mittagessen denken“ was ihm „ein unterschwelliges Gefühl der Ausweglosigkeit“ (28) beschert. Diese Alten erinnern ihn, den 51-Jährigen, offenbar an seine eigene Vergänglichkeit und lassen ihn ahnen, dass sein Leben hauptsächlich aus ungeliebter Arbeit besteht – der er nun entfliehen möchte, indem er ein Stück Weltliteratur verfasst.

Alte Menschen werden hier gezeichnet als Dämonen, die in bunter Funktionskleidung von *Tchibo* umherwandeln. Schwach, aber dennoch unaufhaltsam, drehen sie ihre Runden. Roth fühlt sich verfolgt. Dass diese alten Menschen trotz ihrer körperlichen Einschränkungen vergnügt sind und gute Laune an den Tag legen, nimmt er ihnen übel. Er nennt Niendorf „*Lost Place Zombietown*“ (102). Er wundert sich darüber, dass die älteren Menschen Fahrradhelme tragen, denn: „Was gibt es denn da noch groß zu schützen?“ (15).

Roth blickt anscheinend hasserfüllt auf alte Menschen, ebenso auf alle, die er als krank, verwahrlost oder ungebildet wahrnimmt. Eine besondere Rolle nimmt hier von Anfang an die Figur des Breda ein. Dieser Mann ist als Hilfskraft ebenso für die Vermieter des von Roth bezogenen Apartments tätig wie für den örtlichen Betreiber eines Strandkorbverleihs und ein Spirituosengeschäft. Auch sonst scheint er überall präsent zu sein. Durch ihn erhält der Roman ein solches Moment des Rätselhaften und Ambivalenten, das eine Atmosphäre andeutet, die an Thomas Manns *Tod in Venedig* erinnert. Roth zeichnet Breda als verwahrlosten, verkommenen Trinker unbestimmbaren Alters, der in seiner nassforschen, unbekümmert-distanzlosen Art schwer erträglich ist. Roth fühlt sich von ihm verfolgt – und sucht in einer so komisch wie raffiniert ausgestalteten Ambivalenz doch immer wieder seine Nähe. So wird Roth in seiner Wahrnehmung von diesem dämonischen lokalen Trinker zu Alkohol, Völlerei und Müßiggang verführt. Denn mit dem Schreiben, dem behaupteten Zweck seines Aufenthalts, geht es nicht voran. Er gesteht sich trotz seiner Selbstherrlichkeit ein: Die wenigen Seiten seines Versuchs, anhand von Tonaufnahmen seines Vaters eine Familiengeschichte nach Art der Mann'schen *Buddenbrooks* zu verfassen, sind bestürzend uninspiriert und geradezu peinlich. Seine Trinkerei und andere Eskapaden sind daher zunehmend geprägt von Selbstverachtung und Verzweiflung.

Die komische, aber harte Abgrenzung bezieht sich nicht nur auf die kleinbürgerliche Ferienszenerie mit ihren ‚Kranken‘ und ‚Alten‘, sondern ebenso auf die jüngere Generation, repräsentiert durch seine 20-jährige Tochter, Fiona. Vater und Tochter verachten sich gegenseitig. Roth sieht sie als typische, selbstbezogene Vertreterin ihrer Generation, die glaube,

„das Universum existiere einzig und allein zu dem Zweck, ihre Bedürfnisse und Wünsche zu erfüllen“ (99). Dass seine eigene Tochter, die ihn während seines Künstler-Urlaubs mit Geld-Wünschen stört, eine Enttäuschung ist, schiebt Roth auf die Natur, auf eine ungünstige Zusammensetzung der Gene: „beim Genroulette die Null erwischt“. Fionas charakterliche Reifung beschreibt er in Altersstufen: „Unausstehlich mit zwei, unsympatisch mit vier, unerträglich mit acht, zum Kotzen mit sechzehn.“ Aus seiner Schimpftirade sticht *eines* ihrer Defizite hervor, nämlich dass sie völlig „humorbefreit“ (99) sei. Die Humorlosigkeit ist als Vorwurf zentral, weil Roth daran eine Erinnerung knüpft, die eben doch eine kurze harmonische Phase der Beziehung offenbart: Damals war sie „die Tochter, die er sich immer gewünscht, auf die er sehnüchrig gewartet hatte: entspannt begeisterungsfähig, feinfühlig, aufgeschlossen und LUSTIG.“ (100) – in Großbuchstaben. Plötzlich gesteht er diese gescheiterte Beziehung als zentrale Niederlage seines Lebens ein. Es ist ihm nicht gelungen, in seiner Tochter die positiven Eigenschaften zu fördern, die zeitweise aufschienen – und im Humor verdichtet gewesen sind. Als sie ihren Humor verlor, beziehungsweise dessen Entwicklung abbrach, wurde sie wieder unerträglich. Was für ein Verständnis von Humor ist es, das hier wirksam ist? Diese Frage erfordert es, etwas weiter in die Humortheorie auszugreifen.

3. Humor

Der Autor und Musiker Sven Regener hat in seinen Überlegungen zum „Humor in der Literatur“ (2024), die aus seiner Kasseler Grimm-Professur hervorgegangen sind, eine Gefühlskälte des Humors diagnostiziert: „Es gibt keinen freundlichen Humor“ (Regener 2024, 20), heißt es zur emotional distanzierenden Funktion von Kunst und Humor: „Der Humor ist eine kalte Technik, herz- und mitleidlos.“ Doch liege gerade darin „seine befreiende Wirkung, auch dann, gerade dann, wenn jemand Witze über sich selbst macht, weil dann der Distanzgewinn zum eigenen Ich am größten ist“ (20).

Eine solche Kälte weht schon lange durch die Humortheorie. In seiner berühmten Definition des Witzigen führt Immanuel Kant aus: „Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts“ (Kant 1998, 437), wofür die Grundlage etwas „Widersinniges“ sei. Während das Komische im ersten, kognitiven Schritt „für den Verstand gewiß nicht erfreulich ist“, so könne dieser sich mithilfe des Somatischen doch noch daran erfreuen: denn der körperliche Akt des Lachens führe zu einer Erschütterung, die das „*Gleichgewicht* der Lebenskräfte im Körper“ wieder herstelle – was nun auch dem Verstand gefalle.

Diese mechanisch, schematisch und harmonisierend anmutende Überlegung ist kritisiert worden, etwa von Jean Paul in seiner 1804 erschienenen *Vorschule der Ästhetik*:

Das Lächerliche wollte von jeher nicht in die Definitionen der Philosophen gehen [...]. Auch die neue kantische, daß das Lächerliche von einer plötzlichen Auflösung einer Erwartung in ein Nichts entstehe, hat vieles wider sich. Erstlich nicht jedes Nichts tut es, nicht das unmoralische, nicht das vernünftige oder unsinnliche, nicht das pathetische des Schmerzes, des Genusses. Zweitens lacht man oft, wenn die Erwartung des Nichts sich in ein Etwas auflöst. (Jean Paul 1963, 102)

Jean Paul stellt das kantische Diktum auf den Kopf: Die Auflösung der Erwartung von ‚etwas‘ in ‚nichts‘ könne ebenso gut die entgegengesetzte Richtung vom ‚nichts‘ zu ‚etwas‘ nehmen. Zudem möchte er den Inhalt dessen, worüber man lacht, nicht einfach hintanstellen. Doch bleibt Jean Paul, wie die meisten Humortheorien, grundsätzlich nahe an der kantischen Erkenntnis, der Humor lebe von Gegensatzpaaren, die sich gleichsam umpolen: sei es die Opposition von etwas und nichts, von groß und klein oder hoch und niedrig. Komisch ist „das umgekehrte Erhabene“, so Jean Paul (1963, 125), oder auch „das überraschend Kleine“, wie es später von Theodor Lipps (1914, 575) formuliert worden ist. Das Witzige, Komische – und damit auch der Humor – benötigt also funktional eine wie auch immer entstehende Fallhöhe. Zu unterscheiden ist aber, ob es sich um eine einzige, gleichsam eindimensionale Fallbewegung handelt, oder um eine dialektische Pendelbewegung.

Für komische Erzählungen, besonders wenn sie in „einfachen Formen“ (Jolles 1958) auftreten, gilt zumeist „daß in der Form Witz, wo immer wir sie finden, etwas gelöst wird, daß der Witz irgendein Gebundenes entbindet“ (Jolles 1958, 248). Handelt es sich jedoch um rhetorische Satire² oder um bösartiges, rein hämisches Verlachen, das schon in der Antike als Mittel sozialer Exklusion diskutiert wurde (vgl. Bremmer 1999; Critchley 2018), so ist jene befreiende Wirkung nicht in dieser Weise vorhanden.

Jean Paul sieht die Satire als eine moralisierende und autoritäre Technik der Rhetorik, in der die komische Fallhöhe rein instrumentell besteht. Die Satire, die ein festgelegtes und meist belehrendes Kommunikationsziel erreichen möchte, sei eine „gefesselte Anspielung“ (Jean Paul 1963, 117) – die also gerade nichts, wie André Jolles es formuliert, „entbindet“, sondern selbst ‚gebunden‘, sogar „gefesselt“ bleibt. Demgegenüber steht der „freie Scherz“ (116), der einem dialektischen Humorbegriff zustrebt.

² Vgl. zu Geschichte und Bestimmung der Satire Zymner 2017.

Denn diese Freiheit des Scherzes nimmt im funktionalen Sinne Abstand vom eindimensionalen Auslösen einer Fallhöhe, also vom rhetorischen Ausnutzen des witzigen Effekts für eine Aussage, die man auch ohne diesen witzigen Effekt tätigen könnte. Im inhaltlichen Sinne nimmt der freie Scherz Abstand vom Erniedrigen eines Gegenstandes, indem er sich selbst, die Sprecherinstanz, in die komische Konstellation mit einbezieht. Jean Paul führt diese Unterscheidung weiter aus am Beispiel des Ausnutzens einer Fallhöhe, bei der eine hohe, machtvolle, überlegene Entität zum Gegenstand des Komischen wird. Für ihn wird im Humor nicht bloß das Hohe erniedrigt, sondern im gleichen Zug auch das Niedere erhöht:

Der Humor, als das umgekehrte Erhabene, vernichtet nicht das Einzelne [...]. Es gibt für ihn keine einzelne Torheit, keine Toren, sondern nur Torheit und eine tolle Welt; er hebt – ungleich dem gemeinen Spaßmacher mit seinen Seitenhieben – keine einzelne Narrheit heraus, sondern er erniedrigt das Große, aber – ungleich der Parodie – um ihm das Kleine, und erhöhet das Kleine, aber ungleich der Ironie – um ihm das Große an die Seite zu setzen. (Jean Paul 1963, 125)

Der Humor „vernichtet“ weder das Große noch das Kleine, er zielt letztlich nicht auf einzelne Personen oder Erscheinungsformen, sondern nimmt sogar noch „fast lieber die einzelne Torheit in Schutz“ (125), gegen eine hierarchisch und autoritär geprägte Welt. Humor hat damit einen egalitären Impuls – dieser ist sein „Kernernste“, (118) der ihn kulturhistorisch gesehen mit Demokratie in Verbindung bringt.³ Eine solche Unterscheidung zwischen dem instrumentellen, eindimensionalen Ausnutzen einer komischen Fallhöhe und dem dialektischen Spiel mit dem Erniedrigen und Erhöhen findet sich auch in anderen Ansätzen, insbesondere dem Sigmund Freuds.

Dabei folgt Freud zunächst einer primär rhetorisch geprägten Vorstellung vom Witz. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* von 1905 behandelt die ‚Technik‘ des Witzes. Diese geht auch bei Freud einher mit einer komischen Fallhöhe. Die Freude am Witz erklärt er gefühlsökonomisch: indem die rationale Ernsthaftigkeit überraschend verschwinde, stelle sich eine angenehme Befreiung von einem Gefühlsaufwand ein. Mit dieser Theorie der „Verlegung der Witzarbeit in das System des Unbewußten“ (Freud 2009, 189) erbringt Freud eine schlüssige Erklärung für das Witzige, die auch in der Erzählforschung übernommen wurde (vgl. Röhricht 1977).

Doch scheint auch hier der sprachlich-rhetorische Aspekt gegenüber dem ästhetischen überbetont. Freud legt später selbst einschränkend dar, er sei eher beim technisch-funktionalen

³ Der kulturhistorische Zusammenhang von Humor und Demokratie wird auch in der jüngeren Humorforschung betont; vgl. etwa Critchley 2018, 99.

Aspekt des Witzigen verblieben: Er habe, so Freud rückblickend, das Komische „eigentlich nur vom ökonomischen Gesichtspunkt behandelt“ (Freud 2009, 253). Diesen erweitert 1927 die Untersuchung *Der Humor*, die sich nicht mehr auf den Witz beschränkt, sondern den Humor als übergeordnetes Phänomen analysiert.

Die verästelte Theorie über den Zusammenhang von Ich, Über-Ich und Es im humoristischen Geschehen führt zu der geistesgeschichtlich wichtigen Unterscheidung zwischen rhetorischen Witzformen und dem Humor: „Der Humor hat nicht nur etwas Befreiendes wie der Witz und die Komik, sondern auch etwas Großartiges und Erhebendes“ (254). Der Humor besitze daher „eine Würde, die z. B. dem Witze völlig abgeht, denn dieser dient entweder nur dem Lustgewinn, oder er stellt den Lustgewinn in den Dienst der Aggression“ (255). „Großartig“, „würdevoll“ und „erhebend“ – das sind erstaunliche Zuschreibungen in einer Humortheorie, die noch über das Egalitäre bei Jean Paul hinausgehen.

Es ist Freud um „eine dynamische Aufklärung der humoristischen Einstellung“ (256) zu tun. Ein besonderes Merkmal dieser „humoristischen Einstellung“ sieht er darin, dass, anders als in Satire oder rhetorischem Witz, „die Person des Humoristen“ (256) mit einbezogen werde. Freud setzt seine psychoanalytische Ich-Theorie ein und gelangt beim Humor zur Beobachtung des Effekts einer

Unverletzlichkeit des Ichs. Das Ich verweigert es, sich durch die Veranlassungen aus der Realität kränken, zum Leiden nötigen zu lassen, es beharrt dabei, daß ihm die Traumen der Außenwelt nicht nahegehen können, ja es zeigt, daß sie ihm nur Anlässe zu Lustgewinn sind. (Freud 2009, 254)

Diese Haltung überträgt sich wiederum auch auf die Außenwelt. Der Humor „will sagen: Sieh' her, das ist nun die Welt, die so gefährlich aussieht. Ein Kinderspiel, gerade gut, einen Scherz darüber zu machen!“ (258). Die internalisierten Autoritätsverhältnisse werden dynamisiert, während im gleichen Zug ebenfalls die in der Außenwelt vorherrschenden Machtverhältnisse veränderbar erscheinen.

Indem das Ich sich selbst als unverletzlich wahrnimmt, bekommt es Mut, sich gegenüber der machtvollen Außenwelt weniger ohnmächtig und ausgeliefert zu fühlen. Eine solche „Unverletzlichkeit des Ichs“, wie Freud sie postuliert, setzt aber auch voraus, dass man eine Verletzlichkeit eingestehst und empfindet – sonst könnte man sie ja nicht im Humor überwinden. An dieser Stelle möchte ich zurückkehren zur Figur Georg Roth aus dem *Sommer in Niendorf*.

Dessen Schimpftiraden gegen alte Menschen wirken zunächst durchaus wie bösartige Hämę, wie erniedrigendes Verlachen im Gewand des Witzes – mit einem Begriff aus der

Altersforschung könnte man sogar von menschenverachtendem ‚Ageismus‘ sprechen. Doch ist zu bedenken, dass Roth im Roman seine Äußerungen für sich behält. Sein tatsächliches Verhalten sowohl gegenüber den Alten als auch gegenüber den Kranken, insbesondere Breda, ist freundlich und hilfsbereit. Zudem schließt Roth sich selbst in die humoristische Konstellation mit ein und offenbart, dass es letztlich Selbstzweifel sind, die ihn emotional so aufbringen. Es handelt sich um eine Art Notwehr, die im Freud'schen Sinne seine eigene Verletzlichkeit abzuwehren versucht. Das wird ihm selbst bewusst und offengelegt, als in das benachbarte Ferienapartment ein älteres Ehepaar einzieht, durch welches er ein positives Bild vom Alter entwickelt: die Klippsteins, eine Lehrerin und ein Tischler im Ruhestand. Anfangs ist Roth wegen der neuen Nachbarn rasend vor Wut, auch, weil die beiden gerne laut Schlagermusik hören. Doch erweisen sie sich als liebenswürdig, gastfreundlich und derart angenehm, dass er nicht anders kann, als ein freundschaftliches Verhältnis aufzubauen und sich seiner eigenen Arroganz zu schämen:

Die Klippsteins leben ihr normales, beifallsloses und bescheidenes Leben, da kann er nicht so tun, als wäre er der nächste Thomas Mann. Leute wie die Klippsteins mehren das Gute, halten den Laden am Laufen, sind die zentrierenden Kräfte, ohne deren zusammenhaltenden und regulierenden Einfluss die Gesellschaft auseinanderflöge. *Und Leute wie ich? Tja, da wird's schon schwieriger.*“ (Strunk 2022, 153f.)

Er gesteht also ein – wie auch an zahlreichen anderen Stellen des Romans –, dass er sich selbst für einen Scharlatan und Tunichtgut hält, womit er, wie im Freud'schen Humormodell, auf humoristisch-befreiende Art eine Distanz zum eigenen Ich erlangt. Dieses neue, positive Altersbild ist zwar ein Klischee, aber Roth selbst erscheint nun auch als ein solches, in der Rolle des bedürftigen Kindes, denn er stellt sich die Klippsteins tatsächlich als seine Eltern vor, die ihn adoptieren könnten.

So ist Humor vielleicht nicht immer so ‚kalt‘, wie Sven Regener meint, sondern kann sogar ‚eine Form der Gnade‘, sein, die den ‚düster kreisenden Verwicklungen des Denkens‘ (Steinweg/Witzel 2019, 265) zu entfliehen hilft, wie Frank Witzel es ausdrückt. Während andere komische Formen wie Ironie oder Zynismus das ‚narzisstische Ressentiment‘ (257) zur Simulation von ungebrochener Stärke nutzen, zeichnet Humor sich demnach aus durch seinen Mangel an Aggression. Wesentlich sei dem Humor in diesem Zuge, so Marcus Steinweg im Dialog mit Witzel, ‚seine Ungeschütztheit‘: In dieser öffne er sich

dem Inkommensurablen, das er nicht kontrolliert. Deshalb ist er ein Synonym für Mut unter den Bedingungen faktischer Entmutigung. Vielleicht dachte Kafka daran, als er schrieb: ‚Ich lachte und zitterte vor Mut.‘ Es gibt eine Reziprozität von Lachen und Zittern. (Steinweg/Witzel 2019, 257)

Sieht man Humor als das Ungeschützte, Verletzliche, gerade nicht Aggressive und Narzisstische – dann scheint dieser Befund bei Roth nicht ganz zutreffend, da er ja zumindest gedanklich aggressiv und narzisstisch ist. Doch wenn seine ‚Altenbeschimpfungen‘ auch aggressiv sind, so nimmt der Humor des Romans durch diese erst Anlauf, um sich dann durch eine Figurenentwicklung voll zu entfalten. Diese Entwicklung ist geprägt durch das Verbllassen von Aggression und Narzissmus, durch die Öffnung der Figur hin zur eigenen Schwäche, die Roth nicht mehr auftrumpfend, sondern ‚zitternd‘ lachen lässt. Freuds Theorie von der „Unverletzlichkeit des Ichs“ (Freud 2009, 254) benötigt auch den „Mut“, den Steinweg meint, als Ergebnis eines Prozesses im psychischen System: Jene Unverletzlichkeit entsteht erst nachgängig als Resultat einer intrapsychischen Gewichtsverlagerung, die nur mit vorheriger Akzeptanz der Verletzlichkeit zu haben ist.

Der Mut kommt aus einem solchen Eingeständnis von Verletzlichkeit und Angst, was die Angst vor dem Älterwerden einschließt. Er schließt aber hier auch ein, dass Roth sein anderes Abgrenzungsbedürfnis selbstreflexiv auflöst, und zwar das nach einer klaren Trennung zwischen Hochkultur und Populärkultur – und erst dadurch wird der Roman auf einer solchen gewissermaßen würdevollen Art vollends humoristisch.

Denn das aggressive Bedürfnis, sich von den ‚einfachen Leuten‘ in Niendorf mit ihren Schlagern und ihrer Populärkultur abzugrenzen, lässt sich leicht interpretieren als Angst davor, sozial abzusteigen, also gewissermaßen hinabgezogen zu werden – was Roth aber dann eben doch zulässt.

Dass Strunk ein Grenzgänger ist, der sowohl als Unterhaltungsautor als auch in der sogenannten Hochkultur und im subkulturellen Bereich als Künstler anerkannt wird, geht einher mit dem humoristischen Grundton des Buches und befördert etwas, was Christiane Voss als eine im Humor präsente ästhetisch-anthropologische Multiperspektivität beschreibt, die mit einer „dionysischen Umschaltfunktion“ operieren und auf diese Weise kritische Intervention leisten kann, „jedoch nie bloße Negation von Bestehendem“ (Voss 2021, 242). Auch Strunks Protagonist nimmt eine eigentümliche Zwischenstellung ein, von der aus er anfangs im dionysischen und alkoholischen Rausch durch das Seniorenparadies Niendorf rast. Doch wandelt sich sein Verhältnis zu dieser Umgebung von der entschiedenen Negation zu einer Affirmation. Er erkennt nicht nur die Freundlichkeit der alten Menschen an, sondern auch die verpönte Populärkultur und das ‚einfache‘ Leben der ‚gewöhnlichen‘ Leute, die keinen Maßanzug tragen wie er selbst.

Mit einer Frau von dort, die er vorher unter anderem für ihre Schlager-Affinität verachtet hatte, als neuer Partnerin, lässt er sich in Niendorf nieder und gibt seine lukrative Tätigkeit als Wirtschaftsjurist auf. Sein neuer Beruf: Inhaber eines Strandkorbverleihs. So ist es nicht der Tod, den Roth am Meer findet, nachdem er sich ähnlich seinem Mann'schen Vorbild Gustav von Aschenbach dem rätselhaften Sog einer ihm fremden Welt und ungekannten Emotionen hingegeben hat, sondern er findet Erfüllung in einem ‚einfachen‘ Leben. Als Relais-Funktion dafür steht unter anderem die Auseinandersetzung der Figur Roth mit der Hochliteratur. Diese beginnt ja mit seinem kläglich scheiternden Versuch, die neuen *Buddenbrooks* zu verfassen. Das treibt ihn zuerst immer weiter in die Arme des primitiven, jedoch gütigen und unterhaltsamen Trinkers Breda. Doch Roth setzt sich auch auf andere Weise mit literarischen Werken und Literaturgeschichte auseinander.

So findet er zufällig heraus, dass das kulturell so unbedeutend scheinende Niendorf Schauplatz eines wichtigen und bis heute diskutierten Zusammentreffens der Nachkriegsliteratur gewesen ist: der Tagung der *Gruppe 47* im Jahr 1952. Roth recherchiert dazu und gibt seine Erkenntnisse an die Lesenden weiter. Es fasziniert ihn, dass zu jenem Anlass Autorinnen wie Ilse Aichinger und Ingeborg Bachmann ihre beginnende Etablierung im Literaturbetrieb festigen konnten – während Paul Celan hier seinen schwierigen Durchbruch in Deutschland erlebte. Die ambivalente Aufnahme von Celans Dichtung und Vortragsstil in Niendorf ist teils als antisemitisch geprägte Ablehnung gedeutet worden, besonders im Anschluss an Walter Jens seit den 1970er-Jahren, wobei Celan damals den 3. Platz des Wettbewerbs gewann.

Roth entdeckt eine Hinweistafel, sucht die entsprechenden Orte auf und findet in der Handbibliothek seines Plattenbau-Apartments zwischen Büchern von Dan Brown und Donna Leon eine Ausgabe des Briefwechsels zwischen Celan und Ingeborg Bachmann. Mit diesem setzt er sich intensiv auseinander und er wird im Roman Seitenlang zitiert. Roth schließt daraus allerdings bei allem Interesse, dass man als Schriftsteller kaum glücklich werden kann – und nimmt dies zum Anlass, seine eigenen Schreibversuche aufzugeben und sich der einfachen Existenz als Strandkorbverleiher hinzugeben, womit er seine Lebenskrise überwindet.

4. *Zauberberg 2*

Der Roman *Zauberberg 2* aus dem Jahr 2024 markiert das 100-jährige Jubiläum des Erscheinens von Thomas Manns *Zauberberg* und scheint damit auf den ersten Blick eine fast parodistische Fortsetzungs-Logik zu initiieren. Strunk gelingt es jedoch, mit den Bezügen zum Vorbild geschickt umzugehen, ohne inhaltlich oder stilistisch abzustürzen. So schreibt er einen

wichtigen, schönen und eigenständigen Roman, der letztlich eine Auseinandersetzung mit seelischen Leiden und insbesondere Depressionen darstellt.

Der wohlhabende Softwareingenieur Jonas Heidbrink aus Hamburg lässt sich aufgrund von Depressionen als Selbstzahler für 823 Euro pro Tag in einer abgelegenen Klinik behandeln. Sie liegt in der Uckermarck, die er als ostdeutsche Einöde, als „Polenrandgebiet“ (Strunk 2024, 14) empfindet. Obwohl erst 36 Jahre alt, vermag er sich kaum vorzustellen, was er nach der erfolgreichen Entwicklung und Monetarisierung einer Softwareanwendung mit seinem Leben noch anfangen könnte.

Strunk spielt mit den Erwartungen des Lesers, hier im Flachland Elemente des monumentalen *Zauberbergs* wiederzufinden. Tatsächlich gibt es Ähnlichkeiten: Mit dem Unterschied, dass der Protagonist sich von vornherein selbst als Patient in die Klinik begibt – und dass die Patienten hier nicht unter Tuberkulose leiden, sondern unter seelischen oder psychosomatischen Erkrankungen. Doch erkennt man das *Zauberberg*-Muster: Ärzte, die faszinierend, ehrfurchtgebietend, aber auch sonderbar wirken, meinen, zusätzlich zu seinen depressiven Verstimmungen Hinweise auf alle möglichen weiteren Krankheiten – darunter zwei verschiedene Formen von Krebs – entdeckt zu haben, was sich mit der Zeit als unbegründet erweist. Dennoch wird Heidbrinks Zeitplan, der einen gebuchten Monat umfasst, immer mehr in die Länge gezogen; zwar nicht bis hin zu den Mann'schen sieben Jahren, aber Heidbrink bleibt ein Jahr, wobei er aufgrund der Schließung der Klinik auch gezwungen ist, abzureisen. Die Vitalwerte werden ständig gemessen und alle paar Seiten abgedruckt. Auf weitere Parallelen zu Mann *Zauberberg* lauert man als Lesender dann geradezu und kann viele kleine Anspielungen finden. Eine Patientin kommt rauschend als „Nachzüglerin“ (77) zu spät zu einer Gruppensitzung – ist sie das Pendant zu Claudia Chauchat, der rätselhaft faszinierenden Russin, die für Manns Hans Castorp eine so vielschichtig-unklare Bedeutung erlangt und die sich ebenfalls bemerkbar macht durch verspätete Ankunft und Türenschlagen? Sie tritt dann aber nicht weiter in Erscheinung.

Zwei durchgängige Analogien gibt es jedoch: zum einen spielt sich das soziale Leben auch im ostdeutschen Sanatorium zum großen Teil im Speisesaal ab, zum anderen werden nicht nur die Ärzte, sondern auch eine Vielzahl wechselnder Patienten auf schonungslos präzise Art in ihren Eigenheiten und ihren biografischen Hintergründen geradezu seziert. Die Unterschiede sind dabei jedoch, dass Heidbrink am Sozialleben der Klinik wenig teilnimmt – auch wegen seiner depressiven Erkrankung – und dass die Hintergründe der Patienten weniger durch Klatsch und Tratsch weitergetragen werden, sondern dass diese sich in Gruppentherapien zumeist selbst erklären. Wobei Heidbrink als personaler Erzähler noch kräftige eigene

Einschätzungen ergänzt. Nach modernen Standards sollen die Patienten mit gemeinsamen Theater- Kunst- und Bewegungstherapien zu einer Öffnung und in einen Austausch gelangen. Der Protagonist hält nicht viel von den Heilungsbemühungen wie der „Musiktherapie, die bereits als unerfreuliche Erinnerung existiert, bevor sie überhaupt stattgefunden hat“ (148). Doch wie Strunk das Schicksal seiner Figuren – und schließlich auch das Ende der nicht mehr profitablen Klinik – aus aktuellen gesellschaftlichen neoliberalen Tendenzen ableitet, ist so lakonisch wie tiefgreifend. Hier zeigt sich der „Kernernste“ (Jean Paul 1963, 118) des Humors und die gesellschaftliche Aussagekraft des Buches.

Auch die Hauptfigur ist aktualisiert. Heidbrink schwankt nicht zwischen großbürgerlichem Hedonismus und Tuberkulose, sondern er leidet an Depressionen. Der Humor ist, dazu passend, weniger auf kontrastive Abgrenzung ausgerichtet als im *Sommer in Niendorf* und weniger auf komische Effekte hin komponiert als bei Mann: Es gibt Momente, in denen die abwehrend-humoristische Grundhaltung von Heidbrink anröhrend durchbrochen wird und einer Öffnung hin zur eigenen Verletzlichkeit weicht. Hier zeigt sich wieder die Fähigkeit des Humors, durch eine Distanzierung vom eigenen Ich Schwäche zuzulassen und dadurch letztlich Autonomie zu gewinnen. In manchen Momenten erlebt Heidbrink sogar die als so lächerlich wahrgenommenen Therapieformen und die Gemeinschaft mit den anderen als heilsam.

Zu einem solchen Moment führt etwa die Initiative des Mitpatienten Uwe in der „Therapieeinheit ,Tanz und Bewegung“ (103). Dieser Uwe, kurz vorm Rentenalter, der unter Burnout und Depressionen leidet und sich oft ausgiebig über Mobbingerfahrungen am Arbeitsplatz beklagt, wird von Heidbrink üblicherweise wenig schmeichelhaft charakterisiert:

Uwe! Groß, breit und dick, der Kleingarten-, Grill- und Campingtyp, der ursprünglich mal als lustiger Dicker gedacht war, bis irgendwann gehörig was schiefgelaufen ist. Uwe aktuell: ein keuchendes Walross, ein abgeranzter alter Gamsbock, ein Bär in der Manege, bevor man die Hunde hineinlässt. Der Körper in Bierteig, so brummt und schnauft er vor sich hin, verschlingt gierig sein Hotdog wie ein Otter, der einen etwas zu großen Krebs knackt. Mit Uwe ist nicht viel anzufangen. (130)

Als in der Bewegungstherapie alle verlegen sind, weil sie sich zusammen kleine Spiel- und Theaterszenen zu emotionalen Begriffen ausdenken sollen und Heidbrink seine eigene vielfältige Unfähigkeit auf den Punkt bringt mit dem Sprichwort „*Ich bin vielleicht ein Vogel*“ (106) – da „hat ausgerechnet Big Uwe eine Idee zum Thema Respekt“ (106). Während diese Idee erprobt wird, „fühlt es sich dann gar nicht mal so schlecht an“ (106). Es entsteht ein kleines Theaterstück über Nähe, Vertrauen und Respekt:

Der dicke Uwe führt sie an, das Spiel beginnt. Und was in der Vorstellung peinigend und dämlich und blamabel war, entwickelt sich zu Heidbrinks erstem schönen Gruppenmoment [...]. So unbeholfen sie herumhampeln, irgendetwas verwandelt sich. Heidbrink ist derart gerührt, dass sich seine Kopfhaut zusammenzieht und ihm Tränen in die Augen steigen. Die Zeit verlangsamt sich. Der Raum verschwindet. (107f.)

Heidbrink gewöhnt sich so sehr an das Leben in der Klinik, dass er bald über die Therapiemaßnahmen denkt: „vielleicht verbirgt sich hinter dem vermeintlich Unsinnigen ein höherer Sinn. Und vor allem natürlich ein heilsamer *Effekt*.“ (128) Selbst die Kulturabende der Klinik, an denen Patienten selbst verfasste Geschichten vortragen oder Musikstücke aufführen, weiß er bald zu schätzen: Als einer dieser Abende mit dem Vortrag eines bekannten deutschen Volkslieds beendet wird – „*Guten Abend, gute Nacht*“ – ist Heidbrink

berührt von der Kraft dieser einfachen Weise. Tränen sammeln sich in seinen Augenhöhlen. Dieser Abend ist etwas Besonderes. An diesem Abend ist sein Leben gut. Sollte ein weiterer Kulturabend einberaumt werden, wird er etwas dazu beitragen. Den anderen vorlesen, vorsingen, irgendwas vormachen. Gedichte, Songs, Geschichten. Die Tränen werden in Strömen fließen, und für alles, für alles gibt es Applaus. (117f.)

Auch hier, wie im *Sommer in Niendorf*, erwächst aus der humoristischen Distanzierung von dem eigenen Ich schließlich der Wunsch nach Zugehörigkeit – zu einer Gemeinschaft, die er zunächst auch wegen ihrer Hinwendung zur einfachen Populärkultur als untergeordnet wahrgenommen hat. Aber Heidbrink kann sich stets nur für kurze Augenblicke in die Gemeinschaft einfügen.

So entwickelt sich das Buch zu einer vielschichtigen und einfühlsamen Darstellung einer möglichen Ausprägung von Depression. Wie schwierig es ist, solche Gefühle von Leere und Bedeutungslosigkeit einzufangen, gepaart mit Hinweisen auf auslösende Faktoren in der Lebensgeschichte, das merkt man dem Roman kaum an. Die Mittel, die er einsetzt, der Humor mit seinem ernsten Kern, die farbigen und ausufernden, aber nie bemüht wirkenden sprachlichen Bilder, die, ungehemmte Beobachtung verschiedener Charaktere durch die Augen des personalen Erzählers – das alles gepaart mit Motiven aus dem Mann-Kosmos, fügt sich zu einem eigenständigen Werk, das nie epigonal wirkt. Die Dehnung der Zeit, die Entstehung einer eigenen Welt innerhalb des Sanatoriums, die Beschreibung der anderen Patienten, das sind Anleihen an Manns *Zauberberg*: „Heidbrink ist auf einem anderen Stern, auf dem die Tage schneller vergehen. [...] Gefangen in einem lauen Fötalstadium seltsamer Schlaffheit“ (Strunk 2024, 132). Solche Anleihen sind amüsant und wiedererkennbar, aber doch auch anders ausgestaltet. Das Sanatorium wird, zu Heidbrinks Entsetzen, nach einem Jahr aus

wirtschaftlichen Gründen geschlossen. Die Patienten sind Figuren aus der Gegenwart, die zeitgenössisch typische Schicksale erlebt haben. Es gibt einige männliche, ältere Patienten, die väterlich-behütende Funktionen für Heidbrink einnehmen und in deren patriarchalem Sendungsbewusstsein sich Elemente der Mann'schen Figuren Settembrini, Naphta und Mynheer Peeperkorn zusammenfinden. Bedeutsam ist etwa Klaus, der vulgäre, verbitterte, aggressive, aber auch gutmütige und humorvolle alte Mann. Gemäß Darstellung in der Gruppentherapie wurde er von seinem Vater, einem ehemaligen SA-Mann, als Kind gequält und verprügelt; dann versuchte er ein Leben lang, sich selbst mit Alkohol zu therapieren, was kein gutes Ende nimmt. Aber auch andere Figuren, die weniger Bedeutung für Heidbrink haben, werden präzise gezeichnet, so dass sie trotz gewöhnlich scheinender Probleme – die alternde Frau, die von ihrem Mann für eine jüngere verlassen wurde, der junge Mann, der sich einfach im Leben nicht zurechtfindet – in ihrer Individualität beeindruckend hervorstechen.

Heidbrink selbst legt stets einen Freud'schen Galgenhumor an den Tag, mokiert sich über sich selbst und über die lächerliche Kleinbürgerlichkeit einiger anderer, aber er findet auch in den stützenden Strukturen und väterlichen Figuren letztlich nicht genug Halt, zumal die Klinik bald als letztes Residuum nicht mehr zur Verfügung steht. Heidbrink fährt noch einmal an den Ort des Geschehens, besichtigt die verfallenden Gebäude und verschwindet in der Ostsee, suizidiert sich mit einer letzten rauschhaften Handlung, indem er ohne Rückkehr ins Stettiner Haff hinausschwimmt.

,Kirgisenträume‘

In Thomas Manns *Zauberberg* ist Hans Castorp in gewisser Weise besessen von der nicht durchgängig anwesenden russischen Patientin Claudio Chauchat, die mit ihrem Türenschlagen, ihrer verspäteten Ankunft im Speisesaal und dem Herumschnipsen von Brotkügelchen auffällt. Sie ist eine rätselhafte, opake Figur – und gerade das fasziniert den bodenständigen Castorp. Es wird nie völlig klar, wie groß ihre Bedeutung für ihn ist und was er in ihr sieht, welche Erinnerungen, Assoziationen und Sehnsüchte sich mit ihr verbinden. Doch ist ihre Anwesenheit, oder das Warten auf ihre Wiederkehr eines der Motive dafür, dass Castorp seinen Aufenthalt im Berghof immer wieder verlängert. Hofrat Behrens neckt ihn damit, und informiert ihn zugleich: „Der Hofrat hatte ihm Tag und Stunde von Claudiens Rückkehr auf seine Art angezeigt. ,Na, Castorp, alter Junge,‘ hatte er gesagt, ,treues Ausharren wird belohnt. Übermorgen abend schleicht das Kätzchen sich wieder herein, ich hab's telegraphisch‘ (Mann 1939 II, 312).

Diese „schmaläugige Fremde“ (Mann 1939 I, 344), die zumeist „türschmetternd“ (343) in den Speisesaal eintritt, schlägt ihn in ihren Bann. Bald entzündet sich eine „Verliebtheit“ an ihrer „mittelgroßen, weich schleichenden, kirgisenäugigen Person“ (310). Auch an anderen Stellen im *Zauberberg* wird Clawdia Chauchat als „kirgisenäugig“ (239) bezeichnet – ein Adjektiv, das wohl als Wortschöpfung Thomas Manns gelten kann. Heinz Strunk, so scheint es, macht sich dieses eigentümliche Wort zu eigen, wenn er das vorletzte Kapitel des *Zauberberg* 2 „Kirgisenträume“ (vgl. Strunk 2024, 257–268) nennt. In diesem Kapitel befinden sich Traumszenen, und es ist zum großen Teil eine Collage, die aus wörtlich übernommenen Teilen aus Manns *Zauberberg* besteht. Dies wird im Fließtext selbst nicht mit Anführungszeichen markiert, aber eine Fußnote führt zum Nachweisteil, in welchem das ganze Kapitel erneut wiedergegeben ist, wobei die wörtlichen Übernahmen kursiv gesetzt und mit Quellennachweisen versehen sind. So lässt sich nachvollziehen, was Strunk hier tut: er legt sein Verfahren des Umgangs mit dem großen Vorbild offen. So wird die dezente Anlehnung seines Stils an den Mann'schen im direkten Vergleich sichtbar. Zudem: Wie bereits erwähnt, verschmelzen die Eigenschaften einiger Mann-Figuren zu neuen Figuren bei Strunk. Das zeigt sich hier ganz deutlich, wenn etwa Textstellen, die bei Mann hunderte Seiten auseinanderliegen, hier in einem Satz vereint werden. Auch eine im Original auf Chauchat bezogene Textstelle taucht hier auf, die sich nun auf eine Pflegerin bezieht, die nur kurz in der Klinik anwesend war (vgl. 262; 284).

Die plötzlich präsente, geradezu körperliche, ungefilterte – wenngleich neu komponierte – wörtliche Übernahme erheblicher Textteile aus dem *Zauberberg* stellt eine direkte Berührung dar, die eigentlich kaum recht zum Rest des Romans passt. Das Kapitel entspricht damit als Allegorie der einzigen physisch-erotischen Begegnung zwischen Castorp und Chauchat, die sich im Zuge einer Karnevalsfeier vollzieht, als gewissermaßen aus dem üblichen Verlauf herausfallendes Ereignis. Spinnt man diese Allegorie fort, könnte man sagen, Manns *Zauberberg* hätte für den *Zauberberg* 2 eine ähnlich inspirierende, fesselnde, aber doch bis auf dieses eine Ausnahmekapitel vage und opak bleibende und schwer zu klärende Bedeutung wie Chauchat für Castorp.

Diese kunstvolle Allegorie ermöglicht es Strunk, noch einmal eine direkte Nähe herzustellen, ohne sich am Versuch zu verheben, den *Zauberberg* aus heutiger Perspektive neu zu schreiben oder eine Fortsetzung zu verfassen. Zumaldest ist dieses Kapitel ein interessanter Kunstgriff, der das Verhältnis zum Vorbild plötzlich noch einmal in Frage stellt und für neue Deutungen öffnet.

4. Fazit

Die Anleihen, die Heinz Strunk an Thomas Manns *Tod in Venedig* und dem *Zauberberg* Nimmt, stellen keine einschränkende Nachahmungen dar, sondern fruchtbare Erweiterungen. Diese Bezugnahmen eröffnen einen Assoziationsraum, der es ermöglicht, Reflexionen über das Altern, den Tod und Krankheit auf eine ganz eigene humoristische Weise auszustalten – und dabei die Grenzen zwischen populärer Unterhaltungsliteratur und künstlerisch bedeutsamer Literatur bewusst provokativ in Frage zu stellen. Das gelingt überaus gekonnt. In ihrer Einfachheit ähneln Strunks Figuren Skulpturen, die von überflüssigem Material befreit wurden. Doch diese Einfachheit täuscht, denn in ihrer humoristischen Verschlungenheit sind sie, wie ich zu zeigen versucht habe, komplexe Wesen, die weitaus mehr in sich vereinigen als feixende Komik und lustige Begegnungen. Während Manns *Tod in Venedig* das Thema Krankheit eher düster und todesverfallen darstellt und *Der Zauberberg* einen humoristisch-heiteren Ton anschlägt, ist es bei den Strunk-Romanen umgekehrt: Sein *Zauberberg 2* hat weniger vom derben und scharf konturierten Humor des *Sommer in Niendorf* und zeigt eher einen subtiler-resignativen Humor, der dennoch als Grundton das Buch zu tragen vermag.

Man muss dem Bezug von Strunks Büchern zu den Werken Thomas Manns nicht allzu viel Bedeutung zumessen – neben der grundsätzlichen und wohl stets offen bleibenden Abwägung zwischen unterhaltsamer, einfacher konstruierter Populärikultur und Hochkultur ist dieser Bezug auch ein Angebot zu einer Neubelebung der kanonischen Werke. Wie eine Erinnerung daran, dass Werke wie jene immer wieder neu entdeckt werden können und für zahllose individuelle Aneignungen bereitliegen. Es ist gleichsam eine Aufforderung, solche Bücher nicht wie musealisierte Relikte ehrfürchtig-distanziert zu betrachten, sondern sie mit Offenheit zur intellektuellen und sinnlichen Erfahrung aufzunehmen und den Bezug zum eigenen Leben zu erkunden. Und das kann durchaus unterhaltsam sein, auch in den verschiedensten Dimensionen des Humors.

LITERATURVERZEICHNIS / REFERENCES

Bremmer, Jan. 1999. „Witze, Spaßmacher und Witzbücher in der antiken griechischen Kultur“. In: Jan Bremmer und Herman Roodenburg (Hg.): *Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 18–31.

Critchley, Simon. 2018. *Über Humor*. Wien. Turia + Kant.

- Freud, Sigmund. 2009. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten / Der Humor. Einleitung von Peter Gay*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Jean Paul. 1963. „Vorschule der Ästhetik / Levana oder Erziehlehre / Politische Schriften“. In: Norbert Miller (Hg.): *Jean Paul, Werke*, Bd. 5. München: Hanser Verlag.
- Jolles, Andé. 1958. *Einfache Formen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Kant, Immanuel. 1998. „Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie“. In: Wilhelm Weischedel (Hg.): *Immanuel Kant, Werke in sechs Bänden*, Bd. 5. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Lipps, Theodor. 1914. *Grundlegung der Ästhetik*. Hamburg/Leipzig: Voss.
- Mann, Thomas. 1939. *Der Zauberberg*. 2 Bde. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag.
- Regener, Sven. 2024. *Zwischen Depression und Witzelsucht: Humor in der Literatur*. Berlin: Galiani Verlag.
- Röhrich, Lutz. 1977. *Der Witz. Figuren, Formen, Funktionen*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Steinweg, Marcus; Witzel, Frank. 2019. *Humor und Gnade*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Strunk, Heinz. 2022. *Ein Sommer in Niendorf*. Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Strunk, Heinz. 2024. *Zauberberg* 2. Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Voss, Christiane. 2021. „Der dionysische Schalter. Zur generischen Anthropomedialität des Humors“. In: Lorenz Engell und Christiane Voss (Hg.): *Die Relevanz der Irrelevanz. Aufsätze zur Medienphilosophie*. Paderborn: Fink, S. 229 – 244.
- Zymner, Rüdiger. 2017. „Satire“. In: Uwe Wirth (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 21 – 25.

✉ Priv.-Doz. Malte Voelk, PhD

ORCID iD: 0009-0005-2028-2310

Department of Social Anthropology and Cultural Studies

Faculty of Arts and Social Sciences

University of Zurich

56, Affolternstr.

8050 Zurich, SWITZERLAND

E-mail: malte.voelk@uzh.ch

**ОТГОВОРНОСТТА НА ПИСАТЕЛКАТА. ЕСЕТО *MÄDCHEN* ОТ
ТЕРЕЗА ПРЕАУЕР**

Виолета Вичева

Институт за литература, Българска академия на науките (България)

**THE AUTHOR'S RESPONSIBILITY. THE ESSAY *MÄDCHEN* BY
THERESA PRÄAUER**

Violeta Vicheva

Institute for Literature, Bulgarian Academy of Sciences (Bulgaria)

<https://doi.org/10.60055/GerSk.2025.5.45-54>

Резюме: Настоящият текст вижда в есето на Тереза Преауер възможност да се доближи до отговора на въпросите за ангажимента в изкуството днес, за неуловимата граница между радикално и провокативно изкуство, от една страна, и тенденциозната провокация, от друга. Изследвайки начина, по който в есето се назовават определенията и ограниченията, свързани с момичето, статията проследява какво е отношението между заявения от писателката метод и неговото прилагане. Установената непоследователност е интерпретирана като провокираща необходимостта от читателски ангажимент за сметка на авторовия и във връзка с темата.

Ключови думи: ангажимент, провокация, момиче, Тереза Преауер

Abstract: This text examines Teresa Präauer's essay as an opportunity to approach the answer to the questions of engagement in art today, of the elusive boundary between radical and provocative art on the one hand and tendentious provocation on the other. By examining the way in which the essay names the definitions and limitations related to the girl, the article traces the relationship between the writer's stated method and its application. The established inconsistency is interpreted as provoking the need for reader engagement at the expense of the author's and in relation to the topic.

Key words: engagement, provocation, girl, Theresa Präauer

Проблемите за целесъобразността на литературата, за авторовите намерение и отговорност са до голяма степен изчерпателно обхванати в задочния спор между Сартр и Адорно (Sartre 1964 [1947], Adorno 1981 [1965]). В отговор на призыва на френския екзистенциалист към ангажимент в литературата Адорно твърди, че изкуството не

трябва да бъде нищо друго освен свободно, „нищо освен фетиш, безцелна игра“¹, единствено по този начин то проявява ангажимент, без да е тенденциозно, „безкомпромисният радикализъм“ е онова, което придава „страшна сила“ на една творба (Adorno 1981, 409, 423). И все пак, въпросът „Защо?“ (Sartre 1964, 25) не престава сякаш инстинктивно да изниква² и е необходимо интелектуално усилие, за да бъде отхвърлен в полза на абстрактната идея за самореференциалността на изкуството. Това е особено трудно, когато творческата свобода, претенцията за радикализъм, са използвани като претекст за експерименти, които не проверяват никаква хипотеза, не изprobват нищо (ново), а ако изобщо водят до някакъв резултат, той е далеч от откритие. В настоящата епоха преценката дали случаят с дадена творба е такъв, е изцяло в полето на субективното – именно този проблем е отправната точка в следващите размишления за същността на изкуството отвъд постмодерния постулат „anything goes“, в търсенето на алтернатива отвъд постироничния жест на безкрайно повторение (дубликат, фалшификат, цитат, колаж …) в литературата на настоящето, който най-общо може да наречем провокация. „Жанрова хибридност“, „интертекстуалност“, „езикова игра“, „фрагментарност“, „асоциативност“… – твърде често срещани определения във връзка с автори и произведения, смятани днес за оригинални и притежаващи собствен глас. Къде е границата между *l'art pour l'art* и провокация на всяка цена?

Тереза Преауер (р. 1979) „най-късно от 2016 г., с излизането на втория ѝ роман *Oh, Schimmi*, е считана за голямо име в немскоезичната литература“ (Sojitrawalla 2022), за „кралица на постиронията“ (Baßler 2022). Тя е носителка на множество литературни награди, сред които aspekte-Literaturpreis (2012), Erich-Fried-Preis (2017), Literaturpreis der Stadt Bremen (2024), Literaturpreis der Stadt Wien (2025). Произведенията ѝ според справочници, посветени на най-новата немска литература, се отличават с „жанров произвол“, „своеобразен и свободен [...] избор на теми и мотиви“, „плаваща границата между факт и фикция“, конструктивен характер на образите, езиков финес и поетичност (Kupczynska 2024, 184, 185, 192), интертекстуални и интермедиални препратки (Kindler kompakt 2016, 182). Литературната критичка и журналистка Катя Гасер пише относно Преауер:

¹ Всички цитати са от немски език и са преведени от мен – В. В. – Б. а.

² Фолкер Вайдерман например пише своята история на немскоезичната литература след 1945 г., воден от въпроса как възникват „добрите, следователно необходими книги“ (Weiderman 2006: 10). Това имплицира разбирането, че зад съществуването на дадена книга стои причина/ необходимост т. е. питайки за тази необходимост, питаме и защо пише авторът. – Б. а.

Мисълта за изкуството като безполезно и затова необходимо за оцеляването изобретение на света е основополагаща при Преауер [...] Свободата на изкуството – тя трябва да бъде защитавана и в най-тъмните времена с всички сили [...], в това е убедена Тереза Преауер. [...] Начинът, по който Тереза Преауер играе с жанровите граници и формалните иновации, по който страстно изследва междинни естетически области, се свързва от една страна с богатата литературна традиция на авангарда, от друга, е единствен в настоящето (Gasser 2022).

Признанието за оригиналност и самобитност, заедно с цитираните определения за творчеството на Преауер, характеризиращи го като радикално и провокативно, дават основание нейното писане – по-точно разбирането ѝ за литература – да бъде поставено в центъра на предложеното изследване. Негов предмет е Цюрихската поетологическа лекция на писателката от 2021 г. и по-конкретно есето *Mädchen*, излязло през следващата година и базирано на нея – текстове, в които тя самата се пита защо и как пише, т. е. такива, при които имаме основание да поставяме въпроса за намерението и мотивацията, но същевременно в случая се характеризират и с немалка степен на художественост поради типичния за Преауер жест на прекрачване на жанровите граници.

За обединяващ елемент на размислите си и за нишка, която да следва при изложението им в Цюрихската лекция, Преауер избира понятието „ момиче“. Тя обяснява този избор като следствие от нежеланието си да говори върху връзката между литература и изобразително изкуство (преди да започне да пише и паралелно с писателската си кариера Тереза Преауер е и художничка). Като допълнителен мотив авторката посочва факта, че досега не е обръщала специално внимание на момичето, понятието „ дете“ за нея е било достатъчно (Zürcher Poetikvorlesung 2021). Такъв избор може да се смята за произволен или негативен – да говориш за едно поради нежелание да говориш за друго, макар че досега първото не те е интересувало. В есето тази поза не е заета отново и като причина да реши да пише за момичето авторката посочва желанието „ да си спомни“ (Präauer 2022, 35), както и „ желание, което надхвърля областта на личното и непосредствено близкото и е посветено и на друго момиче, на онова, което в момента пораства“ (Ebd., 19). Именно този открито заявлен ангажимент оправдава поставянето на въпроса за отговорността на писателката – какво казва Тереза Преауер на момичетата за момичето, докато размишлява за писането?

В есето *Mädchen* това размишление е оформено в непоследователен и невинаги надежден автобиографичен разказ, чийто епизоди не следват житетската хронология, а са извиквани от различни асоциации, предизвикани от понятието „ момиче“. Всичко това е обрамчено от историята за това как писателката (или разказвачката) е завързана (не много здраво) от едно малко момче – вероятно син на близък или приятел – на пода в детската му стая. Докато е пасивен участник в играта, тя започва да си спомня

собственото детство. В текста спомените се редуват и преплитат с коментар на съвременни културни, художествени и социални феномени. Ако се съобразим обаче със собственото разбиране на авторката за нейния метод, „коментар“ не е подходящо определение, поради съдържащото се в него значение на „оценка“. И в Цюрихските лекции, и в различни интервюта преди и след тях Преауер подчертава, че предпочита „описанието пред отсъждането“ – „описание вместо или преди мнение“, критиката също подчертава отвореността и липсата на еднозначна теза в есето (Chana 2022, Seidl 2022, Pruger 2022). В *Mädchen* Преауер потвърждава по своеобразен начин този подход – в състояние е да види в нова светлина дори „обикновено и изтъркано“ изречение като „Човек не избира като какъв да се роди и къде“ (Präauer 2022, 27), за миг, преди значението му съвсем да се разпадне и обърка в ума ѝ, защото истината няма как да бъде задържана за по-дълго от проблясък: „И изречението изведенъж се превърна в обещание за истина – чието разбиране веднага ми се изпълзна [...] Не можех да повторя изречението, без да се запъна на някоя от думите [...] Мислене, което само се препъва, не става за лозунги и пароли (Ebd.).

Без лозунги и пароли, защото дори очевидни неща могат да се преобърнат в собствената си противоположност – сякаш това е писателското верую на Тереза Преауер.

В същото време обаче, движейки се асоциативно между описанието на художествени произведения, културни феномени и (псевдо)автобиографични спомени, тя назовава немалко изтъркани вече прозрения и клишета:

Момичетата също „се катерят по дърветата“ (Ebd., 49), момичетата могат да са нежни като цветя, но и да „бодат“ (Ebd., 46), момичето има нужда от „собствена стая“ (по Вирджиния Улф) (Ebd., 36), на петнайсет години момичето не знае нищо за любовта (Ebd., 30).

Повторението – писателката твърди, че за нея то е изразно средство (Literaturhaus Podcast 2024) – на стари истини и познати сентенции, свързани с момичето, проблематизира ли тези възможности за момичешка идентификация, потвърждава ли ги, или ги отрича? Или правейки всичко това едновременно, ги осветлява като конструкт? „*Дали розата е роза е роза (rose is a rose is a rose)*“, както Гертруд Стайн пише в известното си стихотворение, и е идентична [розата – Б. а.] на самата себе си?“ (Ebd., 43). Че идентичността е конструкт, също не е нова идея. Какво повече има да предложи този текст, озаглавен „Момиче“ (или „Момичета“)?

Аспект от момичешкото битие, който той подчертава, са ограниченията, с които е свързано „решителното съществуване като момиче“ (Ebd., 49). Тук е осезаем на пръв поглед по-недвусмислено и ясно изразено негодуване от стеснените възможности за идентификация: „Момичета и цветя, това ли е романтичното сдвояване на миловидност и безобидност, аранжирани заедно, за да ги описва поезията?“ (Ebd., 42). „Зашо всъщност толкова много от нещата, които означават да си момиче, може да се определят като ограничаващи?“ (Ebd., 49). Критичността, която се усеща в тези редове, е неутрализирана във въпроса, изказан веднага след това, на един дъх с тях: „Къде е онова свободно пространство за идентификация, включително точно онова, което контрастира с момчетата?“ (Ebd.). Посочването на момчето като референция при определяне на момичето е изначално ограничаващ жест, който освен в констелацията (момчешка детска стая, пленина от малко момче разказвачка) е повторен многократно в текста. Например когато, изходейки от етимологията на думата „момиче“ в немския (*Mädchen – Magd – Vermögen*), разказвачката се пита „Къде са уменията и способностите, моженето и възможностите на момчето?“ (Ebd. 20). Първоначално не дава отговор. По-нататък, няколко пъти отпраща назад към този въпрос и очертава едва три възможности, като две от тях се ориентират спрямо момчето/мъжа. Една възможност на момичето е да изгради „мускиули“ (Ebd., 24), това твърдение е последвано от спомен, в който малкото момиче сразява „непознато момче“ (Ebd.) с изненадващ отговор на предизвикателен въпрос. Друг случай, в който според текста пред момичето се откриват „игрови“ възможности, без да бъдат конкретизирани, се отнася към функционално момиче от картина на Питер Брюгел Стари, което носи мъжка шапка като знак за относителната свобода на действие, с която се характеризира фигурата на момичето в картината според Преауер (Ebd., 36). Третата възможност е собствената стая, тя не е обвързана с противопоставяне или оприличаване на противоположния пол, но се казва, че „преди всичко тази стая е синоним на писане, мислене, размотаване“ (Ebd., 37), което отново е своеобразно ограничаване възможностите пред момичето. В есето не преставаме да срещаме определения за момичето, които на пръв поглед изтъкват многопластовостта и амбивалентността на същността му, но в действителност на свой ред го ограничават между две алтернативи: „Момичето е акционистка, то е образ, то е нещо между – и с това не можем да го обхванем – немирница и принцеса, между принизяване и възвисяване“ (Ebd., 38). Ако тук вметнатото „и с това не можем да го обхванем“ оставя, все пак, никаква отвореност, в следващите примери вариантите за идентификация на момичето недвусмислено са сведени до само два:

Къде всъщност са днес момичетата? Говорят ли високо шептят ли, кикотят ли се? Слагат ли ръка на устата си, докато се смеят? Карат ли скейтборд? Изпращат ли си лайкове и сърчица? (Ebd., 35).

Да си момиче [...] има нещо общо и с това да отричаш себе си, със съзнателното отхвърляне на типичните за пола определения, с решителното разграничаване от един конкретен образ на момичето, именно от нова момиченце в рокличка, с цветенца и кошничка (Ebd., 49).

Уточнението от кой точно приписван му от обществото образ момичето трябва да се разграничи, е поредното наложено изискване към него. Предположенията за това с какво вероятно се занимават днес момичетата, също са в крайностите „принцеса“ или „немирница“.

„Принцеският“ аспект на идентичността на момичето не е приемлив дори като ироничен жест, когато „брокатът и червенорозовият момичешки кич“ са използвани, за да се предефинират като нещо „бултартско и готино“. За предпочтение е видеоартистката Пипилоти Рист, която с „почти крещящ глас“ пее „I don't want to fall in love“ (Ebd., 29).

Явно е, че по отношение на определен момичешки образ – освен „принцеса“, за да го посочи Преауер използва „Wendy Girl“, препращайки към популярно списание за момичета (Ebd., 56) и „ момиче цвете“ (Ebd., 44) – писателката се отклонява от метода „описание вместо мнение“. Дали по стечание на щастливи обстоятелства (бронхопневмония), или заради собствена непредразположеност и самата разказвачка е успяла навреме да отхвърли една такава момичешка идентификация – на балерина – „нежна, ученолюбива, старателна, с глава пълна с надежди, идеи, илюзии и с Анна, главната героиня от един сериал“ (Ebd., 14). „И до днес владея петте основни позиции в балета, но те изобщо не ми помогнаха по-късно при писането“ (Ebd., 15) – изглежда артистичната и интелектуална дейност е несъвместима с битието на момиче принцеса. И в собствената си стая момичето може да пише, мисли, да бездейства, но не и да праща сърчица и лайкове.

Дори в по-голяма степен, отколкото към „немирниците“ е осезаем афинитетът към фикционалните момичета – героини в романи, картини, фотографии: „Но в думата „момиче“ се съдържа и нещо друго, трептящата харизма на заглавия като „Спомен за едно момиче“ [Ани Ерно], Girls [фотографски албум на Луо Янг], Добър ден, тъга [Франсоаз Саган]“ (Ebd., 39). Списъкът на фикционалните момичета, за които Преауер разказва, които просто споменава, или на които се възхищава, е дълъг: Малката кибитопродавачка, Момичето с перлената обица, Момичета на поляни (Girls standing on Lawns, фотоалбум от художничката Мария Калман), Твърдоглавката (Der Trotzkopf) на Еми фон Роден, Момичето от изкуствена коприна (Das Kunstseidene Mädchen) и

Разнасящата бацили (Bazillenträgerin) на Ирмгард Койн, Лолита, Жени на дървета, Още Жени на дървета (фотокниги на Йохен Райс), Момичета от кориците (Cover Girls, цикъл от фотографии на Синди Шърман) и още...

На този фон прави силно впечатление, че реални момичета, чиято роля за формирането на обществения образ на момичето днес, заслужава да бъде разгледана, остават поборани в няколко реда и анонимни:

Момичето понякога е по-голямо, отколкото изглежда. Носи плитки и изглежда безобидно, но е изпълнено с гняв срещу несправедливостта в света и повежда стачка за климатта [...] А има и такова момиче – държи реч пред ООН, след като са пристреляли лицето му. Сещам се и за това: плава само около света (Ebd., 38).

Може би наистина Тереза Преауер не се интересува от момичето. Или може би не бива да се предоверяваме на това твърдение – самата авторка отправя предупреждението, че не е съвсем надежден разказвач. Например когато описва стари семейни снимки, на които са заснети „[д]ве момичета с червеи в джобовете на престилките“, за да разкрие в следващия абзац: „Между другото, никога не сме слагали червеи в джобовете си, и престилки носехме рядко“ (28). В книгата, излязла преди Цюрихската поетологическа лекция и преди *Mädchen*, сборникът с истории „Das Glück ist eine Bohne“ (щастието е бобено зърно) – сбирка от писани по различен случай текстове, разнообразни по жанр и стил, при които „от повторението, от кича, от мийма проблясва нещо“ (Baßler 2021), неведнъж става дума именно за момичето. „Fünf Mädchen“ (пет момичета), „Kinder und Krönchen“ (деса и коронки), „Als Britney uns besuchen kam“ (когато ни посети Бритни), „Böse Mädchen“ (лоши момичета) (Präauer 2021a, 97 – 99, 100 – 104, 183 – 195, 263 – 267) са само някои примери.

Не е нетипично за радикалните произведения на изкуството да подкопават собствените си методи и да изпадат в противоречия. Възможно ли е реактивирането на клишетата, въпреки заявлата да не се употребяват лозунги и пароли, ограничаващото определяне, въпреки проблематизирането му, намеците за неодобрение и предпочтение, въпреки декларирания отказ от мнение, да имат за цел да предоставят случай на читателя да изпита интензивно и закратко усещането за несвобода и хетерономия, които иначе изпълват момичешкото битие? Може би и анонимността на истинските момичета, които водят някаква битка, е средство да се пресъздаде и предаде непосилната трудност на тяхното начинание в света, какъвто е днес?

Всички поставени в настоящото изследване въпроси относно предмета му са реални чудения, а не риторически похват. Няма как обективно да се измери дълбочината на текст като „Mädchen“ и няма как да питаме какъв ангажимент изпълнява към

„момичето, което в момента пораства“, дори въпреки посвещението, което му отправя. Възможно е текстът да иска да говори чрез онова, което пропуска, възможно е и просто да има дефицити. А трета възможност е и да казва най-много, тъкмо поради дефицитарността си.

Единствен относително обективен критерий, по който все още би могло да се съди за необходимостта на съществуването на дадена творба, струва ми се, е адекватността на артистичния подход към темата. Без да искам да привнасям патос, ще цитирам отново Адорно, който цитира думите на Сартр, че е невъзможно да се напише хубав роман за антисемитизма (Adorno 1965: 420). Невъзможно е да се пише постиронично за момичето. При цялата си интертекстуалност, текстът не цитира нито една статистика за положението на момичетата. Дори когато пита къде са те днес.

В книгата си „Продадения феминизъм“ Беате Хаусбихлер пише „феминизъмът изниква върху тефтери и фланелки, в рекламата, медиите, в сериали и филми и се е превърнал в етикет за себебрандиране с политическа нотка, докато статистиките за дискриминация, основана на пол, сексуалност и произход, остават непроменени“ (Hausbichler 2021, 12). Ако на този фон се върна към началото, Цюрихската лекция, си спомням, че тук ставаше въпрос и за поетология, – „Момичето е [...] тема, дума, образ, проекционна повърхност, троп и символ“ (Präauer 2022, 35). Поемам отговорността да заявя, че смяtam понятието „момиче“ за неподходящ дискурсивен възел, чрез чието разплитане Преауер да разкрива поетологическата си програма, не защото не ѝ служи за тази цел, а защото и друго понятие би ѝ послужило. Друго понятие с по-без проблемна от гледна точка на етиката референциалност.

Провокацията може да е изкуство в името на изкуството, но и тенденциозно ангажирана, добре изчислена и съобразена със социалната (и пазарната) действителност, и това е точката, в която губи своята радикалност и художествен статус. Точка, която много трудно може да бъде локализирана. Като приблизителни координати към нея тук беше използван текст, най-често определян като есе въпреки своята стилова и жанрова хибридност, следователно такъв, който не дава пълно (но дава все пак донякъде) основание да съдим за художественото, като същевременно допуска и въпроси за отговорността на авторката. Конкретно на тази авторка, именно в този текст. Вероятно към всеки отделен текст днес е необходим специфичен подход. Това би изместило фокуса от въпроса за отговорността на писателя към въпроса за отговорността на критика. Според един оптимистичен сценарии в широк бъдещ план това от своя страна би означавало упълтняване смисъла на литературното произведение.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- Adorno, Theodor W. 1981 [1965]. „Engagement“. In *Noten zur Literatur*, 409 – 430. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Baßler, Moritz. 2021. „Jenseits hip-ironischer Posen“. *Die Tageszeitung*, April 4. <https://taz.de/Neue-Erzaehlungen-von-Teresa-Praeauer/!5761641/>
- Chana, Daniela. 2022. „Mädchen. Theresa Präauer“. *Literaturhaus Wien*, März 29. <https://www.literaturhaus-wien.at/review/maedchen/>
- Gasser, Katja. 2022. „Theresa Präauer im Porträt“. ORF Archive des Schreibens. <https://tv.orf.at/220321kumo108.html>
- Hausbichler, Beate. 2021. *Der verkaufte Feminismus*. Berlin: Residenz.
- Kindler Kompakt. 2016. „Theresa Präauer“, 181 – 184. In *Freudenstein-Arnold*, Christiane (Hrsg.), Deutsche Literatur der Gegenwart. J. B. Metzler.
- Kupczynska, Kalina. 2024. „Theresa Präauer“, 184 – 198. In *Schriftstellerinnen V. München: edition text + kritik*, Hrsg. Carola Hilmes. Richard Boorberg Verlag.
- Literaturhaus Podcast. 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=eF2zLnMEEjM&t=995s>
- Pruger, Irene. 2022. „Keine alten Zöpfe“. *Wiener Zeitung*, April 23. <https://www.tagblatt-wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/literatur/2144620-Keine-alten-Zoepfe.html>
- Sartre, Jean-Paul. 1964 [1947]. *Was ist Literatur? Ein Essay*. Übers. von Hans Georg Brenner. Hamburg: Rowohlt.
- Seidl, Barbara E. 2022. „Über das Mädchen nachdenken“. *Litrobona*, März 10. <https://litrobona.com/2022/03/09/%EF%BF%BCuber-das-madchen-nachdenken-teresa-praauers-madchen/>
- Sojitrawalla, Shirin. 2022. „Theresa Präauer. Mädchen“. *Deutschlandfunk Büchermarkt*, April 1. <https://www.deutschlandfunk.de/teresa-praeauer-maedchen-dlf-6a952ecb-100.html>
- Zürcher Poetikvorlesung. 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=I5SMoNxmhs&t=1518s>

ИЗТОЧНИЦИ НА ПРИМЕРИТЕ / SOURCES OF EXAMPLES

Präauer, Theresa. 2022. *Mädchen*. Göttingen: Wallstein.

Präauer, Theresa. 2021a. *Das Glück ist eine Bohne*. Göttingen: Wallstein.

✉ **Sen. Assist. Prof. Violeta Vicheva, PhD**

ORCID iD: 0009-0009-4754-8448

Institute for Literature

Bulgarian Academy of Sciences

52, Shipchenski Prohod Blvd.

1111 Sofia, BULGARIA

E-mail: violeta_vicheva@hotmail.com

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 ineinander greifen. 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 literatischen 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 fiktionalisiert. 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-Evidenzierung 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 kriegerischen 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 See 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 Dabić 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 Epigrams 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.

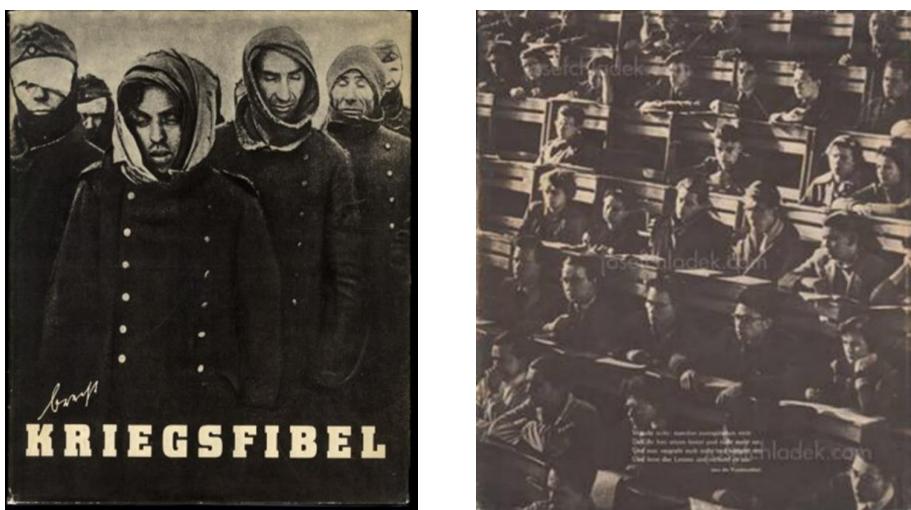


Abb. 3 Titel- und Rückseite von Brechts *Kriegsfibel* (1955/1977)

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 Geschene 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 selbtkritischen 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 Vergangenem, da Ihnen per se ein verstärkter Zeugnisswert innewohnt. Der Amateuer 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 zum einen 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 schlechenden 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 vermittelte 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 unabirrbare 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 beflossen, 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 Schnapschüsse aus dem Besitz deutscher Wehrmachtsoldaten 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 vorgeschnickt, 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 aussetzt. Krüger steht hier als Symbol für eine menschenverachtende, patriarchale oder militärische Autorität, die Menschen – insbesondere Frauen – als entbehrlische 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 erwarten: „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 garantire 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 kriegerischen Aktivitäten in der Ukraine von den Greuelnaten, 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 verzweifelten 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 Nachfolgegenerationen 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 feinfühliger 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 eindrückliches Bild vom Leben im abgelegenen russischen Dorf, fernab von Lärm, Hektik und den Schlagzeilen der Welt. Gataullin gelingt es, selbst den schlichtesten 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 aneinander gereihten Türen, die Schlösser und Klinken abgeschaubt, 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 heißt 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 hypothetischer 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 undefinire, „Undsweiter“, mit dem die visuelle Wahrnehmung durchdränkt ist, ein stets bereites Potenzial zur Aktualisierung und besonders das „Undsweiter“ 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 zwangsevakuierenden 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 kriegerischen Konflikte aus der postsowjetischen Zeit gehören.

Ähnlich wie in Brechts Epigrammen setzt auch hier nach der Entlarvungsphase eine Konstruktionsarbeit mit korrekter 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 Häuschen 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 entmenschlichten 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 Berühring, 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: transcript 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

**ÜBERZEITLICHE VORBILDLICHKEIT
DER KLASSISCHEN WERTE: DIE POSITION EMIL STAIGERS
IN DEN 1930ER – 1950ER JAHREN**

Angel Valentinow Angelow

Institut für Literatur, Bulgarische Akademie der Wissenschaften (Bulgarien)

**THE TIMELESS EXEMPLARITY OF CLASSICAL VALUES:
EMIL STAIGER IN THE 1930S–1950S**

Angel Valentinov Angelov

Institute for Literature, Bulgarian Academy of Sciences (Bulgaria)

<https://doi.org/10.60055/GerSk.2025.5.81-105>

Abstract: Gegenstand der Analyse sind Schriften von Staiger aus den 1930er und 1950er Jahren. Ziel ist es aufzuzeigen, worin die antimoderne Ausrichtung seines Konzepts besteht. Sein Konzept wird in Beziehung zum Begriff der „engagierten Literatur“ betrachtet. Präsentiert wird Staigers Position in zwei Vorträgen aus dem Jahr 1937, deren Gegenstand die deutsch-schweizerische Freundschaft im geistigen Leben ist. Ich stelle fest, dass für Staiger das Werk Adalbert Stifters von Bedeutung ist, aufgrund der Verbindung von künstlerischer Form und Moralität, von Ordnung und Kunstaftigkeit und begründe, dass es möglich ist, Staigers Interpretationen einer grundlegenden Position der Theorie des sozialistischen Realismus gegenüberzustellen. Gerade das unhistorische Verständnis des Klassischen kann zur Unterstützung einer totalitären Gesellschaftsordnung herangezogen werden, deren Ziel es ist, ihre Macht zu verewigen und die Geschichte zum Stillstand zu bringen.

Schlüsselwörter: Emil Staiger, antimoderne und klassische Werte, Goethes „Novelle“, deutsch-schweizerische Freundschaft, Michail Lifschitz

Abstract: Staiger's publications from the 1930s and 1950s are analysed in order to substantiate what the anti-modern orientation of his concept consists of. Staiger's concept is placed in relation to the notion of “engaged literature”. Staiger's position is discussed in two lectures from 1937, the subject of which is German-Swiss friendship in spiritual life. I find that the work of Adalbert Stifter is important to Staiger because of the combination of artistic form and morality, order and artistry. I argue that it is possible to match Staiger's interpretations with a basic position that was being developed at the same time in the theory of socialist realism. The conclusion is that it is the ahistorical understanding of the classical that can be used to support a totalitarian social order whose goal is to perpetuate its power and suspend history.

Keywords: Emil Staiger, antimodern and classical values, Goethe's *Novelle*, German-Swiss friendship, Mikhail Lifshitz

Staigers Position in den 1930er – 1950er Jahren war ein Teil der konservativen Germanistik.¹ Seine Untersuchungen anhand von Werken der deutschen, altgriechischen und römischen Literatur vertraten ästhetische und soziale Werte, die eine Ablehnung der Moderne darstellten. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde Staiger im Unterschied zu seinen Kollegen in beiden deutschen Staaten nicht durch äußere Umstände angeregt, sein literaturgeschichtliches Konzept umzudenken. Sein Herangehen an die Literaturgeschichte sowie seine ästhetischen Werte blieben unverändert. Staigers antimoderne Orientierung setzte ein Denken in Begriffen nicht der Gesellschaft, sondern der Gemeinschaft voraus, des außerhistorischen klassischen Vorbilds gegen die Dynamik und die Vielfältigkeit der Moderne, insbesondere gegen die modernistischen Kunstrichtungen.² Diese Position war nicht nur für die Germanistik charakteristisch, sondern auch für andere Bereiche der Geisteswissenschaften. In der Kunstwissenschaft war deren repräsentativster Vertreter Hans Sedlmayr, dessen Monographie „Verlust der Mitte“ 1948 erschien und danach innerhalb von dreißig Jahren neun Auflagen erfuhr. Sowohl Staiger, als auch Sedlmayr hatten die moderne Literatur und Kunst als Ausdruck von Anarchie wahrgenommen.

Das Pathos, das Schöne, der lyrische Stil

1944 veröffentlichte Staiger den Aufsatz „Vom Pathos“, wo er der Frage nachging, warum das Pathos verdächtig geworden war und in der Theaterpraxis seit Jahrzehnten nicht mehr eingesetzt wurde. Er hatte sich vorgenommen, die Notwendigkeit vom Pathos zu begründen, da er der Meinung war, es hänge mit dem Großen und dem Erhabenen zusammen; seine repräsentative Verkörperung seien Personen in den Dramen von Schiller, Gryphius, Corneille, Sophokles. Das Pathos als Ausdruck von erschütternden Erlebnissen sei mit der Freiheit und der Größe des Menschen verbunden, mit dem Göttlichen an ihm. „Der pathetische Mensch [...] ist bewegt von dem, was sein soll; und seine Bewegung ist gerichtet wider das Bestehende“ (Staiger 1944, 84; Staiger 1983, 108).

Das Verständnis vom Pathos wurde dem „realistischen Stil“ in der Literatur gegenübergestellt. „Der realistische Stil triumphiert. Nun gilt als Wahrheit nicht mehr das, was

¹ Die Literatur zur „national völkisch-konservativen Germanistik“ ist beträchtlich. Ausführlich dargestellt bei Gaul-Ferenschlief 1993, speziell zu Staiger vgl. S.304-305. Die Ablehnung der Gegenwartsliteratur bei Staiger ist nicht vergleichbar mit der Begeisterung von Pongs, der 1960 in einem Atemzug etwa zehn negative Merkmale aufzählte, um den Stil der Krise als Ausdruck der Moderne zu bestimmen (Gaul-Ferenschlief 1993, 301).

² Manfred Jürgensen meinte: „Vor allem hat die Kontroverse mit Max Frisch gezeigt, dass Staigers anthropologisch-ontologische Literaturgeschichte das verlorene Ideal einer geschlossenen Seinsgemeinschaft beklagt (Jürgensen 1973, 190).

³ Eine redigierte Fassung des Artikels wurde in „Grundbegriffe der Poetik“ aufgenommen (Staiger 1983, 103 – 112).

sein soll, sondern was besteht [...]“ (Staiger 1944, 91). Im Unterschied zum „realistischen Stil“ strebe das Pathos danach, was sein soll, nach Wahrheit und Wirklichkeit, die alles Bestehende übertreffen (Staiger 1944: 84-88). Aus Staigers Überlegungen ging hervor, dass die Vorteile des dramatischen, Pathos verkörpernden Helden in dessen Vorbildlichkeit und Allgemeinheit beständen, dass er oder sie die Verhaltensweise darstellten, die einzuhalten sei und die dazu führen sollte, dass „[...] ein ganzes Volk oder eine ganze Gesellschaft über sich selbst emporgerissen wurde“ (Staiger 1944, 84 – 88). Und Staiger empfiehl, das Pathos wieder in die Theaterpraxis aufzunehmen.

Staigers Analyse beruhte auf Dramatikern und Werken, die sich an der Grenze der Moderne (Schiller) oder davor befanden. Im Einklang mit seinem Konzept erklärte sich Staiger gegen die Experimente in der Theaterpraxis, zum Beispiel gegen die Beseitigung der Rampe. „Das zeugt von einem völligen Missverstehen der dramatischen Kunst“ (Staiger 1944, 87). Staigers antimodernes (und besonders sein antimodernistisches) Konzept wurde ergänzt durch folgende Einschätzung: „Nach Hebbel ist die echte dramatische Kraft überhaupt erschöpft“ (Staiger 1944, 91).

In seinem „Versuch über den Begriff des Schönen“ (1945) behandelte Staiger die ästhetische Kategorie als historischen und als (potentiell) normativen Begriff. Er bot keine eindeutige Lösung, abgesehen von seinem Traum von einer überhistorischen synthesierenden Verkörperung des Schönen. Staiger glaubte, dass die Vorstellung von der Historizität der Epochen, das historische Denken überhaupt, die universale Fähigkeit besäße, verschiedene Typen des Schönen wahrzunehmen. „Die Kehrseite ist der völlige Mangel an einem eigenen reinlichen Stil. [...] Im Grunde der universalen historischen Bildung ruht das lähmende Nichts“ (Staiger 1945, 195). Was die Gegenwart an Scharfsinn, an Verständnis für die historischen Verkörperungen des Schönen gewonnen habe, habe sie in Bezug auf die Kraft eingebüßt. Die entscheidende Fragestellung von Staiger lautete, ob überhaupt eine Hierarchie der historischen (kulturell bedingten) Verkörperungen des Schönen möglich wäre. Seine persönlichen Vorlieben galten den Verkörperungen des Schönen in der Epoche um 1800 in Deutschland. Anders als in seinen späteren Werken glaubte Staiger hier an der Möglichkeit einer umfassenden Synthese aller vergangenen Ausprägungen des Schönen. „Von überlegenem Standpunkt aus wird alles an seinen Ort gesetzt, das Ähnliche zusammengeschlossen, das Mannigfaltigste abgestuft in einer neuen Hierarchie. [...] Dann würde sich das Wesen des

Schönen nicht mehr wandeln mit der Welt. Beides wäre gefestigt, wie es in der Antike gefestigt war“ (Staiger 1945, 197).⁴ Eben dies bestimmte Staiger als seinen Traum.

Am Ende seines Aufsatzes wich Staiger vom Thema des Schönen ab, um seine Überzeugung zum Ausdruck zu bringen, die eher auf den Inhalt als auf die Form bezogen war: „Jene Kunst, wo nicht als schönste, so doch als höchste zu ehren, welche die reichste Fülle von Leben erschließt. In diesem Sinn ist etwa Shakespeare der größere Künstler als Heinrich von Kleist, Grillparzer größer als Hofmannsthal“ (Staiger 1945, 196). Die Überzeugung, dass die Kunst die Fülle des Lebens darzustellen und die ganze Gemeinschaft zu betreffen habe, war bei Staiger beständig, in dieser Hinsicht hatte er keinen Zweifel im Unterschied zu seinen Bedenken bezüglich der normativen und unveränderlichen Seite des Schönen und dessen historischer Ausprägungen. Im Glauben an die Möglichkeit einer Synthese des Schönen bliebe die Aufgabe des Literaturhistorikers unveränderlich – die nüchterne, nach Möglichkeit unvoreingenommene Interpretation der Dichter. Der Aufsatz erschien im August 1945. Er hätte aber auch zehn Jahre früher oder später erscheinen können, denn er vermisste den Zusammenhang zwischen Thematik und Aktualität. Staiger lebte gleichsam in einer ästhetisch überhistorischen Realität.

Staigers Werk mit den meisten Ausgaben ist „Grundbegriffe der Poetik“ (1946). Damit wollte er eine fundamentale Poetik begründen, die ein literaturwissenschaftlicher Beitrag zur philosophischen Anthropologie werden sollte (Staiger 1983, 10, 179 – 180).⁵ Das Lyrische, das Dramatische und das Epische seien Phänomene, die historisch veränderlich seien, doch ihr Wesen bleibe beständig, es könne von keinerlei historischer Verwirklichung erschöpft werden – weder von einer Epoche noch von einem einzelnen Werk. Husserl folgend, formulierte Staiger: „Doch eine Idee von „lyrisch“, die ich einmal gefasst habe, ist so unverrückbar wie die Idee des Dreiecks oder wie die Idee von „rot“, objektiv, meinem Belieben entrückt“ (Staiger 1983, 8).

Die drei poetischen und anthropologischen Zustände stellte Staiger nicht als Wertkategorien dar. Und trotzdem funktionieren diese Phänomene als Vorbild, dem die historischen Formen zugeordnet werden. Das Fehlen bestimmter Merkmale, z. B. in literarischen Werken der Moderne, sei ein Mangel an künstlerischem Wert und folglich lasse sich durch diese Werke keine literarische Anthropologie etablieren. Nur auf Grund der Werke

⁴ Peter Rusterholz kommentierte dieselben Seiten dieser Publikation im Zusammenhang mit dem Problem des Wertes literarischer Werke, indem er Staigers Konzept mit dem Konzept von Max Wehrli verglich (Rusterholz 2009, 122 – 125).

⁵ Eleonora Caramelli sah eine Verwandtschaft zwischen dem existentiellen Konzept von Ludwig Binswanger, dem das Buch gewidmet ist, und dem poetischen Konzept von Staiger (Caramelli 2020, XXI-XXII).

nach 1800, welche klassische Merkmale besitzen (z.B. anhand der Werke von Carl Spitteler, 1845 – 1924) sei eine literarische Anthropologie und eine fundmentale Poetik möglich. Staigers Konzept, wohl gegen seinen Willen, war normierend; es ließ die Schaffung einer realen historischen Literaturanthropologie nicht zu. Dies gilt jedoch für das zwei Jahre später (1948) hinzugefügte Nachwort nicht. Darin begründete Staiger seine von jeglicher Dogmatik freie theoretische Position. Auch hier stammten aber seine Belege aus der Zeit bis Ende des 19. Jh.

In den drei Kapiteln „Lyrischer Stil“, „Epischer Stil“ und „Dramatischer Stil“ wurden die Prosagattungen nicht behandelt. Für Staiger war Prosa kein Gegenstand der Poetik, da sie eine Art „Literatur“ sei, welche die Schriftsteller erschufen, indem sie andere Schriftsteller lasen, während Dichtung aus dem Wesen des Menschen komme und dieses Wesen zum Ausdruck bringe. Einige Jahre früher bezeichnete Staiger, wenn auch aus einem konkreten Anlass, Literatur als Handwerk: „... es bleibt nur Literatur, Angelegenheit einer Zunft [...] Aesthetische Fragen, keine Daseinsfragen werden gelöst“ (Staiger 1937, 50). Es lässt sich wohl schließen, dass nur in der Dichtung Zustände und Handlungen zu finden sind, die wesentlich menschlich sind, während sich die Prosa nur mit Akzidenzien beschäftigt. „Wie selbstverständlich Staiger den Gattungsbegriffen des deutschen Idealismus folgt, zeigt sich bereits daran, dass er das Epische ausschließlich an Epen erläutert, über Roman und Erzählung also kein Wort verliert“ (Schlaffer 2003, 4). Bei der Auswahl der Dichtung, gilt die Vorliebe Staigers der altgriechischen und der deutschen Literatur um 1800, „[...] seine Sympathie gehört ausschließlich der ursprungsnahen Dichtung, die er im Griechenland der Frühzeit und in Deutschland um 1800 anzutreffen glaubt“ (Schlaffer 2003, 5).

In Bezug auf den lyrischen Stil kam Staiger zu folgender Schlussfolgerung: „[...] ein unerklärliches Wunder ist jeder echte lyrische Vers. Alles Gemeinschaftsbildende, wohlbegündete Wahrheit, überredende Kraft oder Evidenz geht ihm ab“ (Staiger 1983, 38 – 39). Ahnliche Äußerungen formulierte er auch auf S. 59 – 61. Sie unterschieden sich von seinen Behauptungen über die ästhetische und moralische Rolle der klassischen Kunst. Denn, so stelle es sich heraus, nur das Epos sei eine eigene klassische Kunst, die auf eine bestimmte Gemeinschaft bezogen sei und diese zugleich erschaffe durch die Wahrheit, die sie begründete. Bezuglich „Grundbegriffe der Poetik“ stellte Böschenstein fest: „Von dieser Kanonisierung der klassisch-Goethischen Position aus erscheint nur das Epische [...] als eine voll akzeptierte Möglichkeit, während sowohl das Lyrische als auch das Dramatische durch ihre Grenzüberschreitungen sprachlicher Verwirklichung in letzter Konsequenz im Zeichen der Gefährdung des klassischen Menschenbildes erscheinen“ (Böschenstein 1996, 278). Mit anderen Worten, nur das Epos schaffe die Mitte, das Gleichgewicht und das Maß, die dem

Kanon des Klassischen entsprechen, und jede Grenzüberschreitung gefährde das Gleichgewicht der Gemeinschaft.

Indirekte Polemik mit Max Frisch im Jahr 1949

Eine indirekte Polemik mit Max Frisch ist kennzeichnend dafür, wie sich Staiger zur Verwandlung der Schriftstellerpersönlichkeit in ein Zentrum des literarischen Werkes verhielt. Die Polemik ist symptomatisch auch für das Verhältnis von Staiger zur direkten Verbindung zwischen Literatur und sozialem Engagement. Im Atlantis-Almanach, 1949 wurden der autobiografische Auszug „Selbstanzeige“ von Max Frisch und der polemische Text von Staiger „Keine Selbstdarstellung“ veröffentlicht.⁶ Staigers Polemik war gegen das Sprechen über sich selbst gerichtet, denn bei jeder Selbstdarstellung „[...] bleibt [...] das Bewusstsein der Demut selbst als feinste Eitelkeit bestehen“ (Staiger 1949, 144).

„Wer wissen will was an ihm sei, der mache sich nur rüstig ans Werk und führe die Arbeit aus, die jeden Tag und jede Stunde verlangt“ (Staiger 1949, 144 – 145). Die Ablehnung der Position, die man nicht gutheißt, führt zu Übertreibung: sollte man wirklich pausenlos, Tag und Nacht, allstündig arbeiten? Offensichtlich es geht um ein ethisches Prinzip, das Staiger verinnerlicht und zu seiner Lebenseinstellung gemacht hat. Staigers Abschluss lautete, er lehne die Einladung des Verlegers ab, sich (im Text) vorzustellen, und kehre zu seiner Arbeit zurück. Der abschließende Satz, in dem Staiger erklärte, warum und wie er arbeite, ist aber nichts anderes als Selbstdarstellung im positiven Licht: Staiger sei so sehr seiner Tätigkeit hingegeben, dass sie für ihn keine Arbeit, sondern Freude sei. Und hier bezog sich Staiger auf den Bildhauer Aristide Maillol: „Ich arbeite nicht, ich genieße.“ Der Selbstdarstellung konnte leider auch derjenige nicht entgehen, der eine Tätigkeit dieser Art nicht guthieß.

In seinem „Tagebuch 1946 – 1949“ sprach Max Frisch in Ich-Form. In seinem umfangreichen kritischen Schaffen behandelte Staiger keine narrativen Strategien oder Fragen der Gattung, auch nicht die Verfahren, mittels derer das literarische Werk komponiert wurde. Er erörterte z. B. nicht, wem gehört die Stimme, die eine Geschichte erzählt. Staiger konnte wohl ein Schriftstellertagebuch nicht als literarische Gattung annehmen, weshalb er die Ich-Form, in der M. Frisch in seinem „Tagebuch 1946 – 1949“ sprach, als Übereinstimmung des realen Autors mit dem Ich-Erzähler wahrnahm. Hätte er Schriftstellertagebuch als eine Art

⁶ „Staiger [...] auf der Forderung nach dem klassischen objektiven Erzähler beharrend, Frischs (neue) Methode kritisiert“ (Grimm 2007, 166).

fiktionale Erzählung angenommen – das, was Frisch als „Versteckspiel“ bezeichnete, wäre vielleicht sein Urteil anders ausgefallen.

Möglicherweise beruhte die Feindseligkeit zur Verwandlung des Schriftstellers in Thema seines eigenen Werkes auf Staigers antipsychologischer und antiindividualistischer Einstellung. Die Orientierung dieser Art wurde zu einer methodologischen Herangehensweise entwickelt, durch die Literatur von verschiedenen Schulen zwischen den zwei Weltkriegen behandelt wurde. Das russische OPOJaZ, die morphologische und die phänomenologische Herangehensweise an die Literatur, das unmittelbare Lesen der amerikanischen Kritiker, später der Strukturalismus in seinen verschiedenen Ausprägungen, sie alle bestanden auf dem nichtpsychologischen Lesen der Werke. Wenn man dazu auch die antiindividualistischen, korporativen, gemeinschaftlichen Werte der Zwischenkriegsjahrzehnte berücksichtigen würde, könnte man wohl besser verstehen, warum Staiger die Selbstdarstellung von Max Frisch ablehnte und das Neue nicht erkannte, was Frisch an den Tag legte: die Unvollendetheit des literarischen Werkes, welche eine Art Erforschung des eigenen Ichs in verschiedenen sozialen Mikroumwelten darstellte.⁷

Staigers klassizistische Orientierung betraf sowohl das Konzept als auch die Moral; deshalb betrachtete er als unstatthaft Fragen wie: Wer bin ich? Was halten die anderen von mir? Die liberale Einstellung, für die der Wert des einzelnen Menschen grundlegend ist, lässt auch das Sprechen über sich selbst zu, einschließlich die Selbststilisierung. Doch eine derartige Einstellung war für Staiger völlig fremd, umso mehr, als seine normierende Position deren Existenz geradezu ausschloss. In ähnlicher Weise kritisierte Staiger auch Ernst Jünger wegen seiner Konzentration auf sich selbst, wegen seiner Selbstbespiegelung. „Eine Erneuerung (von Jüngers Werk) sei nur möglich, wenn der Schriftsteller „das überwache Bewusstsein seiner selbst“ gegenüber den behandelten Gegenständen wieder verliere“ (Rickes 2009, 105).

Interessanter als die implizite Polemik mit Frisch ist m. E. die Begründung von Staigers Position. Maillol war Schöpfer von neoklassizistischen Figuren und Skulpturen, die auf eine bestimmte Vorstellung der griechischen Antike hinwiesen. Staiger berief sich auf Maillol, dessen Werk ihm offensichtlich nah war – die Skulpturen von Maillol standen gleichsam außerhalb der Zeit, sie verkörperten keine individuellen, sondern verallgemeinerte, ideelle Zustände, suggerierten ein Gefühl von Stabilität, von Propotionalität, sie seien eine reinere Welt (nach dem Ausdruck von Hans Sedlmayr).

⁷ Staigers Rezension über den Roman „Stiller“ war jedoch positiv (Staiger 1954). Über Staigers Einstellung zum Werk von Max Frisch vgl. Rickes 2009, 107 – 109. Über eine übereinstimmende Auffassung von der Einstellung zum anderen bei Staiger und Frisch schrieb Manfred Jurgensen (Jurgensen 1973, 191).

Wo für Staiger eine (unzulässige) Selbstdarstellung vorlag, bekundete Frisch eine Position, die ihm das Schreiben in Ich-Form erlaubte – die Position eines Zeitgenossen. Die Erklärung von Frisch, das schreibende Subjekt besitze die Koordinaten Zeit und Ort, führt zu der Schlussfolgerung, Schreiben sei ein Zeitzeugnis. Die Texte im „Tagebuch 1946-1949“ sind „[...] Aufzeichnungen und Skizzen eines jüngeren Zeitgenossen [...], dessen Schreibrecht niemals in seiner Person, nur in seiner Zeitgenossenschaft begründet sein kann [...]“ (Frisch 1973:7).⁸ Mehr als zwei Jahrzehnte später erklärte Frisch in einem Gespräch mit André Bloch und Rudolf Bussmann wieder: „[...] denn die Literatur ist natürlich unter anderem auch Augenzeuge ihrer Zeit.“ In diesem Gespräch bestimmte Frisch das Schreiben als Forschungsvorgang, womit er Staigers These von der Unmöglichkeit sich selsbt zu erforschen indirekt widerlegte, denn dieses „sich selbst“ existiere nicht isoliert von den Verhältnissen mit den anderen, im Gegenteil, es offenbarte sich gerade dadurch und das Schreiben biete eine Möglichkeit, mehr zu erfahren über sich selbst, über die andren, über die Wechselbeziehungen mit der Welt. Frisch bezeichnete das Schreiben als „Rechenschaft gebenüber sich selbst, in dieser Zeit, an diesem Ort“ (Bloch, Hubacher 1972: 22; die letzten drei Zitate stehen auf S. 22). Eine derartige Beschäftigung mit sich selbst lehnte Staiger jedoch ab, denn das Objekt könne nicht zugleich auch Subjekt einer Untersuchung sein. Staiger hatte wohl eine derartige Verbindung von Schriftsteller, Werk, Zeit und Ort als eine Gefährdung für sein Konzept der überhistorischen Anwesenheit des Klassischen wahrgenommen.

Teile von Max Frischs „Tagebuch 1946 – 1949“ lassen sich wirklich als indirekte Bestreitung eines jeden Konzepts lesen, das einen Kunsttyp als klassisch darstellt, als unvergängliches Vorbild, als vollkommene künstlerische Form und Norm für jede nachfolgende Zeit. Der Mangel des vollkommenen Werkes bestehe darin, dass es selbstgefällig sei, es fehle ihm die „Gabe des Gebens“; letztendlich sei die Vollkommenheit der Vergangenheit ein Hindernis für jede nachfolgende Epoche, ihre eigene Vollkommenheit anzustreben (Frisch 1973: 117, 119). „Beim Lesen es [ein Buch] mag vollendet sein, gewiss, aber es ist verstimmend. Es fehlt ihm die Gabe des Gebens. Es braucht uns nicht [...] Misstrauen gegen eine Fertigkeit, die verhindert, dass unsere Zeit jemals eine eigene Vollendung erreicht“ (Frisch 1973, 117, 119). Die Verteidigung des Fragments, dessen Notwendigkeit Frisch begründete, zeugt von der Aktualität in der Vorstellung des Autors über die Kunst und über

⁸ Ein Viertel Jahrhundert später begründete der Schweizer Literaturkritiker Rolf Kieser in seiner Monographie „Max Frisch. Das literarische Tagebuch“ (Stuttgart, 1975, S. 158), warum für ihn das literarische Tagebuch „das Kunstwerk unseres Zeitalters“ sei (zitiert nach Zatonskij 1985, S.147).

das menschliche Verhalten; diese Verteidigung lässt sich auch als indirekte Antwort auf die Konzepte wahrnehmen, bei denen die Einstimmigkeit und die Ausgewogenheit des Kunstwerkes die Hauptmerkmale sind.

Staiger schätzte die Gegenwart und die zeitgenössische Literatur nicht, abgesehen von Werken, welche die Tradition der deutschen Klassik um 1800 fortsetzten. Über die Novelle „Drei Männer im Schneesturm“ von Meinrad Inglin schrieb Staiger: „[...] das beglückt mich so nachhaltig, wie eben nur das Richtige, das zugleich das Schöne ist, beglücken kann“ (Brief an Meinrad Inglin, 26.10.1945 - In: Inglin 1992: 171). Die gleiche unentwegte Bestrebung des Autors (Meinrad Inglin) nach strenger Klassizität der Form führe zu Erzählungen, die Emil Staiger zuweilen zu den „edelsten Meisterwerken der deutschen Novellistik“ zählte (Inglin 1992, 19).⁹

Für Staiger war die Gegenwart Zeitgeist, der vorübergeht, während die gute Literatur bestehen bleibt. Deswegen sei die Literatur mit dieser oder jeder anderen Vergänglichkeit nicht zu verbinden. Die entgegengesetzte Position vertrat Sartre, der schon 1947 den Begriff „engagierte Literatur“ geprägt hatte; Frisch hielt sich für einen engagierten Schriftsteller, denn er war überzeugt, „dass es keine Literatur gibt, noch je gegeben hat, die nicht gesellschaftsbetigt ist“ (Bloch, Hubacher 1972, 17). Was unter diesem Begriff in theoretischer und persönlicher Hinsicht zu verstehen war, erklärte Frisch in seinem Gespräch mit Andre Bloch und Rudolf Bussmann.

Hier möchte ich ein Zitat aus dem Artikel „Warum ich kein Modernist bin“ (1966) des sowjetischen Ästhetikforschers Michail Lifschitz anführen, da seine Position in Bezug auf Frisch der Position von Staiger sehr nahesteht. Lifschitz registrierte die Änderung, die Anfang des 20. Jh. in der sozialen Rolle des Künstlers eingetreten war, doch für ihn, wie auch für Staiger, war diese Änderung als negativ einzuschätzen.

„In der alten Kunst war es wichtig, die reale Welt liebevoll, gewissenhaft darzustellen. Die Persönlichkeit des Künstlers trat mehr oder weniger in den Hintergrund gegenüber seinem Werk und erhob sich dadurch über das eigene Niveau. In der neuesten Kunst ist es gerade umgekehrt: was der Künstler macht, wird immer mehr auf ein reines Merkmal, eine Signatur seiner Person reduziert. Letzlich ist das, was er macht, gar nicht wichtig. Wichtig ist die Geste des Künstlers, seine Pose, seine Reputation, seine Unterschrift, sein Schamanentanz vor dem Objektiv des Filmapparats, wichtig sind seine der ganzen Welt kundgegebenen Handlungen“

⁹ Das Zitat stammt von Felix Hahngartner, Herausgeber und Verfasser des Vorworts zum Band, in dem der Briefwechsel von Inglin mit Traugott Vogel und Emil Staiger enthalten ist.

(Lifschitz 1972, 154, russisch 1966, 4). Aber Lifschitz stellte und somit beantwortete er nicht die angemessene Frage, ob die ganze Moderne eine Sedlbstdarstellung des Künstlers darstellte. Und ein Zeichen wofür war eigentlich die Verwandlung des Künstlers in einen Teil seines Werkes?

Staiger bekundete sein Ideal von Literatur und Gemeinschaft in mehreren seiner Untersuchungen. Die Beziehung zwischen Literatur und Gemeinschaft hatte derart zu sein, wie sie in der Zeit zwischen 1786 und 1805 in Weimar vertreten war. Die klassischen Werte setzten voraus, dass die Literatur auf die ganze Gemeinschaft bezogen war, dass sie eine persönliche moralische Bemühung darstellte, die einem Gesetz untergeordnet war, das für die ganze Menschheit galt, eigenen Willen und Gesetz miteinander verband und sich vom Ideal einer stabilen Welt leiten ließ. In einer derartigen Gemeinschaft konnten wohl keine modernen gesellschaftlichen Unterschiede bestehen, keine gesellschaftlichen Spannungen; die Gemeinschaft hatte einheitlich zu sein.¹⁰ Als Ende der 1950er Jahre dieses konservative Ideal an Attraktivität zu verlieren begann, und zwar nicht nur bei den Literaturhistorikern, sondern auch beim Lesepublikum, als das Klassische in Frage gestellt wurde, dann wurde Staiger grundlos polemisch und griff die moderne Literatur an. Seine Kritik gegen die Romantik und gegen die Moderne wurde auch von der Entwicklung neuer Methoden in der Literaturgeschichte angespornt. Direkt oder indirekt lehnten diese Methoden Staigers Herangehensweise, denn sie lenkten die Aufmerksamkeit der Forschung jenseits des literarischen Werkes und machten die Grenzen des Werkes schwankend. Diese Methoden beruhten im Unterschied zu Staigers Methode nicht auf elitären Werten. Der Verlust gesellschaftlicher Präsenz war der wichtigste Grund für die Veränderung – von der Kritik zu Feindseligkeit gegen die Moderne, die im Staigers Werk der 1960er Jahre zu beobachten ist.

Nach Klaus Scherpe vertrat die „westdeutsche Literaturwissenschaft“ in den ersten fünf Jahren nach 1945 eine Auffassung von Literatur, die absolut antideutsch und antimodern war.¹¹ Der Rationalisierung der Welt und der Ausdifferenzierung der modernen Gesellschaft, der instrumentalen und industriellen Moderne setzten die deutschen und die schweizer

¹⁰ Das letztgenannte Merkmal war auch für die Ideologie des Sozialismus charakteristisch, laut dieser Ideologie strebte der Sozialismus eine klassenlose und nichtantagonistische Gesellschaft an. Lexikalisch unterschieden sich beide Einstellungen, doch der Inhalt war nahverwandt.

¹¹ Ich möchte darauf verweisen, dass der Untertitel des Aufsatzes von Scherpe „Die westdeutsche Literaturwissenschaft 1945 – 1950“ lautete. Der Verfasser analysierte vor allem die Germanistik in „Westdeutschland“ und in der Schweiz, die Romanistik wurde nur am Rande erwähnt. Bereiche der Literaturwissenschaft, die Literaturen anderer europäischer oder nichteuropäischer Länder erforschten, wurden nicht einmal erwähnt, wie es zu erwarten wäre, wenn im Untertitel von „Literaturwissenschaft“ und nicht von „Germanistik“ die Rede ist. Scherpe vertrat eine linke Position, dadurch wurde sie jedoch nicht weniger germanozentrisch; sie war nicht einmal europazentrisch.

Germanisten eine Auffassung von Kultur entgegen, die seit der Zeit vor 1933 unverändert geblieben sei: sie bestehe aus ewigen und erhabenen Werten, die deutsche Dichtung sei als Dienst der Gemeinschaft und als Ausdruck der Eigenart des deutschen Volkes zu verstehen (Scherpe 1992, 1 – 22). Der Autor stellt fest, dass in der Germanistik vor 1933 und in den Jahren 1945 – 1950 das Wissenschaftsverständnis ein und dasselbe war. „Aus heutiger Sicht zeichnet sich der kompensatorische, die Moderne *vermeidende* (kursiviert von Scherpe) Charakter der westdeutschen Nachkriegsliteraturwissenschaft deutlich ab“ (Scherpe 1992, 21).

Johann Wolfgang von Goethe: „Novelle“

Am häufigsten stellen Staigers Überlegungen zur klassischen Kunst Verallgemeinerungen anhand von konkreten Werken dar. Neben dem Werk von Schiller ist Goethes Werk die wichtigste Quelle für Staigers normative Konzept. Das Klassische ist sowohl ein Wertbegriff, als auch ein Stilbegriff; in dieser Hinsicht folgt Staigers Verständnis der von Goethe vorgeschlagenen Hierarchie – „einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl“ „[...] dann wird der Styl der höchste Grad wohin sie gelangen kann; der Grad, wo sie sich den höchsten menschlichen Bemühungen gleichstellen darf“ (*Der Deutsche Merkur.* 1789, Februar, 113 – 120). Der Stil war für Goethe und für Staiger auch ein Wertbegriff.

Staigers Interpretation von Goethes „Novelle“ kann als ein Musterbeispiel für Überzeugungskraft dienen. Zum besseren Verständnis der inneren Logik in diesem Werk verglich Staiger Elemente der Novelle mit Elementen anderer Werke, mit Aussagen und Briefen von Goethe. Er verglich Goethes Überlegungen über die Natur, über das Leben der organischen und die Struktur der anorganischen Formen mit dem Verständnis des Dichters von einer guten gesellschaftlichen Struktur. Die folgende Aussage: „Mein Abscheu vor gewaltsamen Erklärungen, die man auch hier mit reichlichen Erdbeben, Vulkanen, Wasserfluten und anderen titanischen Ereignissen [...]“ wurde mit dem Abscheu Goethes vor den Schrecken der Französischen Revolution verglichen „Derselbe Abscheu aber war es [...] des Schreckens der französischen Revolution [...]“ (Staiger 1987, 184, 185). Die Überzeugungskraft ist ein Ergebnis der Kenntnisse, des Konzepts und der Sensibilität des Interpretierenden. Er wendete die Methode an, die später als intertextuelle Herangehensweise bezeichnet werden sollte, und betrachtete Goethes Werk, ohne es ausdrücklich so zu benennen, als Makrowerk oder Makrotext, das aus zusammenhängenden Elementen (Werke, Briefe, Tagebücher, Aussagen, Darstellungen) bestehe, die „Novelle“ war also dementsprechend ein Mikrotext. Staigers Herangehensweise setzte voraus, dass man, um das einzelne Werk zu

verstehen, die Zusammenhänge zu entdecken hatte, die zwischen diesem Werk und anderen Elementen im Schaffen des Dichters bestanden.

In „Novelle“, hier sei Staigers Interpretation kurz zusammengefasst, stelle die gute soziale Ordnung die aufgeklärte Monarchie dar, in der die Macht das gegenseitige und abgestimmte Handeln aller gesellschaftlichen Elemente unterstützt. Der Vater des aktuellen Herrschers habe unentwegt für seine Untertanen Bedingungen und Möglichkeiten für ihr Handeln geschaffen. Gleichheit bedeute, dass jeder das Recht habe zu handeln und dass der Sohn des Herzogs, der an die Macht gekommen sei, eben einen Raum der Möglichkeiten für seine Untertanen erweitere. Zu diesen Möglichkeiten gehöre jedoch nicht die Beteiligung am politischen Leben, denn es gehe nicht um Bürgerrechte, sondern um das Recht auf Handeln. Das Recht und die Erweiterung des Handelns setzten keine Veränderung der Herrschaftsform voraus, sie bleibe nach wie vor Erb- und Alleinherrschaft. Gerade wegen seiner Verpflichtungen verschiebe der junge Herrscher die Jagd. Diese ehemals fast tägliche Unterhaltung der Aristokratie sei ein selenes Vergnügen am Hof geworden, wegen der zahlreichen Verpflichtungen, die jetzt der aufgeklärte Herrscher habe, im Unterschied zum absoluten Monarchen in der Vergangenheit. „Das Leben in diesem Staat ist „wahr“, das heißt, es ist in allen Teilen von den ewigen Gesetzen, die das Sein erhalten, bestimmt“ (Staiger 1987, 183). Mit anderen Worten – in „Novelle“ übe der Herrscher seine Macht zugunsten seiner Untertanen aus.

Auf die Kunst in dieser Gesellschaft falle die Verantwortung, die Gewalt, falls und wenn sie vorliege, in Harmonie zu verwandeln. Wenn die einheimische Kultur nicht in der Lage sei, dies zu tun, könne die Erfahrung einer anderen Kultur zu Hilfe kommen. Die Gewalt wurde in der Interpretation von Staiger von Kräften der Natur und der Gesellschaft verkörpert; zweifach verwies er eindeutig darauf, dass die Gefahr für die gesellschaftliche Ordnung die grauenhafte Wirklichkeit der Französischen Revolution sei; sie sei wie eine Naturgewalt, und die Naturgewalt sei wie eine Willkür. Staiger zitierte Goethe und fügte hinzu, dass „alle Wilkür, alles Regellose, alles Wilde, Wüste zu benennen“ sei und dass sich das eigentliche Thema von „Novelle“ „aus dem einen Konflikt des Gesetzlichen und des Ungebändigten“ ergebe (Staiger 1987, 186 – 187). Der Konflikt bestehe zwischen allem, was Willkür und Chaos darstelle einerseits, und dem Veredelten, Geordneten, Gesetzlichen andererseits. Staiger war der Überzeugung, dass gerade die klassische Kunst in der Lage sei, den zu beschreitenden Weg zu weisen, um Willkür und Anarchie zu vermeiden und eine bessere gesellschaftliche Ordnung zu erreichen; darin bestehe eben die Verantwortung der Kunst gegenüber der Gesellschaft.

Der Aufsatz wurde zunächst 1942 in der Zeitschrift „Trivium“ veröffentlicht. Gern möchte ich glauben, dass die Ablehnung von Gewalt in diesem Aufsatz eine Reaktion auf die aktuelle Politik Anfang der 1940er Jahre in Europa und weltweit wäre, doch bin ich nicht überzeugt, dass dies Staigers Anliegen war. Eher hatte er nur die Gewalt zur Zeit der Französischen Revolution im Auge. „Der Mensch [...] steigert seine eigene Kraft im Widerstand, so wie denn auch Honorio erst im raschen Kampf die ganze Schönheit seiner Jugend offenbart. Doch wo der Kampf entbehrlich würde, würde das Reich des Menschen erweitert“ (Staiger 1987: 191). Der Interpretierende würdigte die heldenhafte Schönheit, glaubte jedoch, dass sie nicht zur Erweiterung des Menschlichen beitrage, im Unterschied zu anderen Äußerungen, in denen er die Heldenhaftigkeit der Körper bevorzugte. Und auch: „Wer Gewalt braucht, der erniedrigt sich und gibt zu verstehen, dass er über die höheren Kräfte, die dem Menschen geschenkt sind, nicht verfügt“ (Staiger 1987, 202).

Bei der Reflexion über das Gesetz, hier wie auch an anderen Stellen, erörterte Staiger nicht die Frage, ob sich die Macht des Gesetzes anwenden ließe, um eine Ungerechtigkeit zu legalisieren, eines Teils der Gesellschaft die Rechte zu entziehen und einen anderen Teil der Gesellschaft zu begünstigen. Möglicherweise war für Staiger das Gesetz zu bevorzugen, auch wenn es eine Ungerechtigkeit hervorbringe, denn das Gegenteil des Gesetzes wäre für ihn soziale Willkür. Die immanente Position Staigers erlaubte ihm m.E., im literarischen Werk mit beeindruckender Geschicklichkeit Beziehungen und Bedeutungen festzuhalten, die von einer Außenposition unmöglich wären, und zugleich veranließ ihn, seine Poisition über das Gesetz so zu denken, als lebte er in der zweiten Hälfte des 18. Jh. in einem Staat, dessen Untertanen keine Rechte hatten und vonseiten des absoluten Staates Willkür erlitten. Nur das Gesetz sei in der Lage, Gerechtigkeit zu schaffen, allen Recht zu geben, einschließlich das Recht auf Freizeit und auf Befriedigung ästhetischer Bedürfnisse, während in der absoluten Monarchie die Untertanen nur ihre Tätigkeiten ausgeübt hätten, d.h. gearbeitet hätten, und die Aristokratie nur ihren Vergnügen nachgegangen wäre. Staigers Auffassung von der Ethik der Arbeit und der Vergnugung war in diesem Falle der Epoche dermaßen immanent, dass sie ein Teil davon war.

Der junge Herzog wollte seiner Gattin den Markt zeigen, als Mittelpunkt der Tätigkeiten im Herzogtum. Das Volk, so Staiger, verstehe wohl, dass die Regierungsart des Herrschers ein Segen für alle sei, und deshalb sei das Volk bereitwillig, die Standesunterschiede nicht nur zu dulden, sondern sie offenen Herzens anzunehmen. „So fügt sich alles Menschliche hier in dauerhafte Verhältnisse ein. [...] Die Gegenwart erscheint im Licht der idealen Möglichkeit“ (Staiger 1987, 183). Die soziale Harmonie, wie sie mit der

Szene auf dem Markt dargestellt wurde, wäre unvollständig ohne die ästhetische Dimension, die von der Figur der jungen Herrscherin verkörpert wurde: „Das Volk schaute mit Freuden die junge Dame, und auf so viel lächelnden Gesichtern zeigte sich das entschiedene Behagen, zu sehen, daß die erste Frau im Lande auch die schönste und anmutigste sei“ (Goethe: Novelle).

In der Gestalt der Herzogin waren Macht, Schönheit und Anmut vereinigt. Das Dargestellte war eine konfliktlose soziale Idylle. Die Herrscher besuchten den Markt, wie es sich gehört: hoch zu Ross, und weil das Volk zu Fuß ging, fand die Bewunderung für die Herrin wörtlich von unten nach oben statt und widerspiegelte somit die standesgemäße Hierarchie. Für Staiger war es wichtig, dass die aufgeklärte Monarchie gerade durch die Hierarchie die soziale Stabilität und Einigkeit der Bevölkerung garantierte.

„Novelle“ beschrieb die vormoderne Gemeinschaft, nicht die moderne Gesellschaft. In der geschlossenen Gemeinschaft gab es keine sozialen Konflikte, es waren aber persönliche moralische Dilemmata möglich, wie dies mit Honorio passierte, der sich in seine Herrin verliebte. Unglücksfälle, wie der Brand zum Beispiel, vereinten ebenfalls die Menschen, im Unterschied zum sozialen Konflikt, der die Menschen trennte. Staigers Interpretation rekonstruierte und bestätigte Goethes Auffassung vom aufgeklärten Monarchen, der seinen Untertanen nahestand, von den harmonischen Beziehungen zwischen Untertanen und Herrschern, von der gegenseitigen Unterstützung in der Gemeinschaft. Wahrscheinlich war Staiger Anhänger der aufgeklärten Monarchie, da sie das ewig Gültige zu verkörpern schien: die Bemühung zur Schaffung einer Gesellschaft, die wie veredelte Natur war, in der Moralisches, Soziales und Ästhetisches im Gleichgewicht waren. Möglicherweise hatte Hans Meyer gerade Staiger gemeint, als er schrieb; „[...] die Anbeter des Harmoniedenkens in Gesellschaft, Politik und Kunst [...]“ (Mayer 1987, 51).

Die Seiten, wo Staiger die Wirkung der drei Orientalen auf den Herzog beschreibt, sind pathetisch, man hört einen persönlichen Oberton heraus. Das soziale Dasein wird lebendig wie Natur, zugleich wird eine höhere Zivilisiertheit erreicht, indem die Gewalt aufgegeben wird. Hier Staigers Schluss: „Was vor zweitausend Jahren geschah und was sich jetzt vollzieht, scheint gleich. [...] Das Bewusstsein reiner Dauer, das am Anfang der Novelle unbeweglich auf Bestehendes gerichtet war, verwandelt sich in geisterhaftes Anschauen des Lebendig-Ewigen“ (Staiger 1987, 204). Klassisch ist das, was das ewig Gültige sucht (Staiger 1987, 182 – 183).

Staiger teilte die verbreitete Meinung, der Osten sei unhistorisch: als soziale Organisation, als Wahrnehmung und Erfassung der Welt seien die Menschen des Ostens gleichsam Zeitgenossen des Alten Testaments, als stünden sie eigentlich am Beginn der

европейской истории: „Was vor zweitausend Jahren geschah und was sich jetzt vollzieht, scheint gleich.“ Es wird nicht eindeutig gesagt, wo genau dieser eingebildete Osten lag, man versteht aber doch, welche Zeit des Alten Testaments Staiger meinte, denn der Prophet Daniel und das Kind aus der Novelle stehen in seiner Interpretation in Zusammenhang miteinander.

Staigers Verständnis verfolgt aufmerksam die innere Logik des Textes. Als Antwort auf die Frage, warum sich Honorio zu verreisen entschließt, und in Bezug auf die von den Interpretatoren angebotenen Antworten schrieb Staiger: „Die beste Auskunft, wenn der Text nicht so bestimmt ist, wie wir wünschen möchten, gibt wohl das Stichwörterschema, das sich aus den Vorarbeiten zur „Novelle“ erhalten hat“ (Staiger 1987, 192 – 93). Staiger war bemüht, dass seine Interpretation keine persönliche Position darstellte, sondern dem Werk von Goethe innerlich adäquat sein sollte.

Eine Interpretation ist immanent, wenn der Interpretierende versucht, sich erkenntnismäßig in die Welt und die Epoche des Autors hineinzuversetzen, in die Zeit, in der das Werk entstanden ist, die verschiedenen Zeugnisse aufgezeichnet worden sind, und alles auszulegen im Einvernehmen mit dem Autor und von seinem Standpunkt aus. Eine derartige Interpretation beseitigt das Verhältnis zwischen den historischen Zeiten, zwischen dem interpretierten Werk und dem Interpretierenden. Indirekt bestätigt sie, dass nur eine Wahrheit existiert, die dem Werk des Dichters immanent ist, und diese hat die Interpretation anzustreben. So kann das interpretierte Werk, obwohl nicht unbedingt, die Merkmale eines religiösen Textes annehmen, an den vor allem hermeneutisch bestätigend, nicht aber auch kritisch, heranzugehen wäre. Alle Interpretationen, die nicht immanent sind, erweisen sich als äußerlich und unwahr.¹² Die Frage nach der möglichen Verschmelzung historischer Horizonte kann überhaupt nicht gestellt werden.

Die deutsch-schweizerische Freundschaft im geistigen Leben

Im Jahr 1937 hielt Staiger zwei Vorträge, die inhaltlich fast identisch waren: beide über die deutsch-schweizerische Freundschaft im geistigen Leben. Seine Überlegungen bezeichnete er als unzeitgemäß; er war bemüht herauszufinden, worin das Wesen, oder die Eigenart, des schweizerischen und des deutschen Geistes im unpolitischen Sinne bestand. Das Politische sei bei der Suche nach der Antwort auf die so gestellte Frage grundsätzlich auszuschließen. Staiger verglich das Wesen des schweizerischen deutschsprachigen Schrifttums mit dem Wesen des

¹² In einem polemischen Memoiren-Text verwarf Horst Peter Kasper kategorisch Staigers Interpretation von Goethes „Novelle“. Ebenfalls dort, scheint es, verweigert Kasper Hans Mayer das Recht, seine Meinung über Staigers Interpretation zu ändern. (Kasper 2005, 133).

deutschen Geistes. Eine seiner Schlussfolgerungen lautete, dass es eine „strenge Freundschaft“ sei, „[...] die nicht auf der leichten Übereinstimmung von Lebensansichten und Gewohnheiten ruht [...] sondern die sich so erfüllt, daß jeder dem andern einen Bezirk seines innern Reichs einräumt“ (Staiger 1937a, 138). Staiger meinte ebenfalls: „Ein unverwechselbares schweizerisches Wesen hat sich als Dichtung erfüllt [...] und steht nun in der Geistesgeschichte da als Individualität“. Andererseits aber: „Denn dies Schweizerische ist gerade im Bündnis mit dem deutschen Wesen groß geworden“ (Staiger 1937, 34). Heute jedoch, so fuhr Staiger weiter, gebe es etwas Krankhaftes, eine verblüffende Nervosität und Angst seien zu beobachten in der Einstellung der Schweizer zum deutschen Geist. Was war aber zu verstehen unter „deutschem Geist“? „[...] seit der Gründung des Dritten Reiches sind wir alle stutzig geworden und haben in dem, was Deutschland betrifft, begreiflicherweise die Unschuld verloren“ (Staiger 1937, 35).¹³ Die letzte Aussage lässt sich wohl als Verweis auf den früheren Aufsatz Staigers „Dichtung und Nation. Eine Besinnung auf Schiller“ (1933) beziehen, in dem er die Hoffnung hatte, nach der Machtergreifung der nationalsozialistischen Partei werde möglicherweise eine neue Epoche in der deutschen Kultur anbrechen, die Schillers ethische und ästhetische Prinzipien verwirklichen werde. Heutzutage führe die Zuneigung zum deutschen Geist häufig zu böswilligen Missverständnissen. „Die politische Kluft scheint alle, auch die makelloseste geistige Freundschaft zu zerreißen. [...] jede Gebärde der Freundschaft politisch verwertet und zur Stimmungsmache missbraucht werden kann (Staiger 1937, 36).

Bei der Behandlung der Frage „Was bedeutet der deutsche Geist für das Geistesleben der Schweiz?“ beschränkte sich Staiger bewusst vor allem auf das 19. Jh. Denn was ein Mensch oder ein Volk sei, könne uns nur die Geschichte zeigen. Diese Aussage von Staiger steht im Einklang mit der von Dilthey formulierte Auffassung: „Was der Mensch sei, sagt ihm nur seine Geschichte“. Staigers Antwort war historischer Natur und sollte die Geistesgeschichte von der politischen Geschichte und vom politischen Leben überhaupt abgrenzen.

Staiger beschrieb die Merkmale der schweizer Literatur, indem er zusammenfassend darauf verwies, dass die höchste Würde der schweizer Volkspsychologie in der Bestätigung und der Entfaltung des Lebens bestehe und das Meistern des Lebens „für uns“ einen höchsten menschlichen Wert darstelle. Aber Meistern und Können seien nur dann wertvoll, wenn sie dem Wohlstand des Ganzen dienen. Die soziale Charakterisierung sollte Staiger demnächst als sein wichtigstes Maß für den Wert der literarischen Werke anlegen; sie sollten der

¹³ Dies ist der einzige Fall in den mir bekannten Werken von Staiger, wo seine Argumentation auf kollektive psychische Zustände Bezug nimmt.

Gemeinschaft dienen und nicht einfach Ausdruck der Individualität des Schriftstellers sein. Diesen Merkmalen sei noch der schweizerische Sinn für das rechte Maß hinzuzufügen, die Bestrebung nach einer gesicherten und stabilen Welt.

Während die charakteristischen Merkmale des deutschen Geistes erschreckende Unterfangen von Todesliebe darstellten. „Und überall bedeutet sie (die Liebe zum Tod – Anm. A.A.) ein Ungenügen an dem, was ist, ein qualvoll-drängendes Begehen, die Welt aus einem vollkommenen Nichts vollkommen neu erstehen zu sehen“ (Staiger 1937, 46). Es sei ein qualvolles Streben nach dem Unmöglichen, das ohne zu zögern das Seiende ablehnt und dessen „Traum einer fast unirdischen Freiheit und ungestörten Zwiesprache mit den Göttern oder mit der Gottheit, deren Reich nicht von dieser Welt ist“ (Staiger 1937a, 134). In Frageform zählte Staiger weitere Merkmale des deutschen Geistes: „Denn ist der deutsche Geist nicht wesentlich unbegrenzt und unbestimbar [...] immer werdend, nie vollendet [...] niemals fertig“ (Staiger 1937a: 136, 138). Die Liebe zum Tod sei das rein Deutsche, das Uneuropäische am deutschen Geist. „[...] die Reihe jener Gestalten, die ihre Bahn bis in den Tod oder in den Wahnsinn verfolgen mussten [...]“ (Staiger 1937a, 136), auf die Staiger verwies, entstammten alle dem 18. bis Mitte des 19. Jh., von Kleist bis Wagner.

Staiger glaubte aber, „[...] der schweizerische Geist hat sich am vollkommensten dargestellt, wo er das ganz Andere am kühnsten in seine Bezirke einbezieht“ (Staiger 1937, 47). Und außerdem: „Wollten wir uns dem verschließen und in Selbstgefälligkeit [...] leben, wir wären wahrlich bald am Ende“ (Staiger 1937a, 139). Alle großen Vertreter der schweizer Literatur seien Grenzfiguren zwischen der schweizerischen Einstellung zur Welt und dem, was diese nicht ist. Denn die schweizerischen Tugenden hatten ihre Kehrseite: „Wer das Leben meistert, hat auf das Höchste bereits Verzicht getan ... Der weise Wille zur Beschränkung artet in Beschränktheit aus“ (Staiger 1937, 48). Und er kam zur Schlussfolgerung, dass Gottfried Keller, K. F. Meyer und Carl Spitteler dem Geist ihrer Heimat, der Schweiz, untreu werden sollten, um sich selbst als Dichter treu zu bleiben. „So bleibt die deutsche Liebe zum Tod uns unentbehrlich je und je“ (Staiger 1937a, 139). Staiger selbst schien von Aufrufen wie „Stirb und werde!“ angezogen gewesen zu sein, von heroischen Behauptungen wie „Den lieb‘ ich, der Unmögliches begehrt!“ oder: „Ist ... unsere Seele noch bereit für jene göttlichen Erschütterungen, in denen alles Bestehende wankt, um sich glorreich zu erneuern?“ (Staiger 1937a, 139). Ob sich Staiger während des Krieges oder am Kriegsende an diese seine Worte noch erinnert hatte?

Die Generalisierungen über den Schweizer Geist erscheinen auch als seine eigenen Wunschvorstellungen. Die Distanzierung von der aktuellen politischen und kulturellen

Situation in Deutschland wurde deutlich zum Ausdruck gebracht, deshalb lautete die Antwort auf die Frage, zu welchem deutschen Geist die Schweizer eine Zuneigung empfinden sollten, folgenderweise: zum ewigen deutschen Geist, der mit dem heutigen offiziellen Deutschland nicht identisch ist. „Das Deutsche, das uns bedeutsam bleibt, dürfen wir nie nach äußerem politischen Zeichen wählen und ausscheiden. [...] Der einzige gültige Maßstab bleibt die Größe der Lesitung [...]“ (Staiger 1937, 51 – 53). Deswegen appellierte Staiger: „So halten wir an der Freundschaft mit dem ewigen deutschen Geiste fest – dem ewigen, den wir von dem „tausendjährigen“ des Dritten Reiches unschwer unterscheiden können [...]“ (Staiger 1937, 52).

Der zweite Vortrag endete mit einem emotionalen Lob der schweizerischen Geistesfreiheit, die auch dadurch zum Ausdruck kommen werde, dass sie den deutschen Geist bewahren könne, auch wenn er im eigenen Lande missbraucht werde. Staigers formulierte zum Schluss folgende rhetorische Frage: „[...] wo soll dann dem echten Deutschen Wesen noch eine Stätte beschieden sein und die gebührende Ehre werden, wenn es nicht in der Schweiz geschieht?“ (Staiger 1937, 54).

Die Frage danach, was der deutsche Geist für das geistige Leben der Schweiz zu bedeuten habe, betraf auch Staigers professionellen Interessen, so dass er in Bezug auf sich selbst die Antwort kannte. Seine Beschäftigungen (Dissertation und Habilitationsschrift) waren überwiegend auf die Deutung des „ewigen deutschen Geistes“ ausgerichtet; so würden sie auch in den nachfolgenden Jahrzehnten bleiben.

Hier sei auf einige Besonderheiten der zwei Vorträge verwiesen: Staiger erklärte seine Zugehörigkeit zur Schweiz, zum schweizerischen Geist und bestand darauf, dass seine Zuneigung zum deutschen Geist seinem eigenen Lande diene. Seine psychologischen Betrachtungen sind als überzeugend einzuschätzen. In den anderen mir bekannten Werke ist seine Einstellung antipsychologisch.¹⁴ Der Typ von Volkspsychologie aber, den Staiger

¹⁴ In einer Rezension zu Ludwig Binswangers „Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins“ erklärte Staiger, er sei ein psychologisch nicht interessanter Leser und kritisierte den Verfasser für das Vorhandensein von so viel Psychologie in seinem Buch. Staiger bevorzugte es, dass Binswanger nur Philosoph wäre, ohne praktizierender Psychiater und Psychotherapeut zu sein. Staigers Äußerungen über die Psychologie waren fast immer feindselig geprägt (Staiger 1943 – 1944, 31).

„Es ist unmöglich, eine hochentwickelte Religion und ausgebildete Kunst aus primitivem Leben oder einer noch tieferen Schicht verstehen zu wollen. Dennoch versucht es man immer wieder – in einer Literaturwissenschaft, die Blut und Boden für den Charakter einer Dichtung verantwortlich macht, in einer Psychologie, die das bewusste Leben der menschlichen Seele auf das unbewusste zurückführt.“ (Staiger 1963, 159) Staiger widerlegte zugleich die Rassentheorie und die Tiefenpsychologie als Möglichkeiten zur Erkenntnis von Religion und Kunst. Beide Theorien wurden als irrational dargestellt. Staiger erkannte die analytische und die Tiefenpsychologie als rationales Projekt nicht an. Das Vorurteil Staigers gegenüber der Existenz des Unbewussten veranlasste ihn m. E. Rassentheorie und analytische Psychologie gleichzusetzen. Hier möchte ich auf einen für mich wesentlichen Unterschied zwischen beiden verweisen. Die Varianten der Tiefenpsychologie, die analytische inbegriffen, streben

anwendete, verwandelte bestimmte psychische Einstellungen in Wesensarten, entzog ihnen die Historizität und stellte sie als unveränderlich dar. Als unveränderlich stellte Staiger der „ewige“ deutsche Geist dar. War der deutsche Geist wirklich durch die Zeiten gleich, unveränderlich und ewig?¹⁵

In diesem Aufsatz verwendete Staiger den Begriff Volk, während er sonst den Begriff Gemeinschaft benutzte. Es geht aber nicht klar hervor, ob er bei der Verwendung von „Volk“ im Zusammenhang mit der deutschen Literatur und Philosophie auch die französisch- und italienischsprachigen Bürger der Konföderation im Auge hatte oder nicht. Vielleicht besteht aber diese Unklarheit nur für mich als einen Außenstehenden.¹⁶

Emil Staiger über die Werte im Schaffen von Adalbert Stifter

In seinen Studien über Adalbert Stifter beschrieb Staiger die Werte, die er für das Schaffen des Schriftstellers als ausschlaggebend hielt; den gleichen Werten stand m. E. auch Staiger selbst sehr nahe: die Dichtung sei nicht Ausdruck von individuellem Erleben, sie gebe einer ungeheuerlichen Macht Stimme, die über Welt, Natur, Geschichte und Menschen waltet. Von diesem Standpunkt aus verurteilte Stifter den Dämon des „freiheitstrunkenen Subjekts“ (Eichendorff), der in der deutschen Romantik entstanden war. Die psychologische Neugier (z. B. bei Hebbel) war etwas, was Stifter nicht annahm, da er glaubte, bei allen Völkern und zu allen Zeiten sei das ganze „Dasein [...]“ gegründet auf die Kraft der Ehrfurcht“ (Staiger 1952, 61). Selbstbezogenheit, Überheblichkeit, Herrschsucht, Genuss waren für Stifter falsche Werte. Was er in seinen Geist aufnahm und in seinem Werk darstellte, war die übersehbare Ordnung

danach, das Unbewusste ins Verhalten zu integrieren, es bewusst zu machen, während die Rassentheorie feindselig und isolationistisch gegen alles ist, was sie nicht als Eigenes anerkennt; sie teilt die Welt in eigene und fremde Körper ein.

Manchmal aber führte Staiger psychologische Motive an: am Anfang seiner Studie „Der neue Geist in Herders Frühwerk“ schuf er ein psychologisches Portrait der Person von Herder, um zu begründen, warum er nicht das ganze Schaffen Herders analysieren will, sondern nur die Struktur der schöpferischen Einbildungskraft im Frühwerk des Denkers. Ein Element dieser Struktur seien die für Herders Denkweise wichtigen Wörter „Inneres“ und „Innerlichkeit“. Staiger interpretierte ihre Bedeutung nicht als Absonderung einer eigenen inneren Welt, sondern als wirkliche Vertiefung in sich selbst, die jedoch einen Weg darstelle zu einer anderen inneren Welt – der äußeren Dinge, der Gegenstände. Zögernd nahm er an, „dass wir in solcher Vertiefung ein anderes Inneres, nämlich der äußeren Dinge, der Gegenstände, oder vielleicht auch der anderen Menschen“ haben könnten. (Staiger 1963, 146-147) Bei der Interpretation des Begriffs Analogie bei Herder stellte Staiger fest: „Demnach beträfe die Analogie einen Zwischenbereich, der weder subjektiv, noch objektiv, sondern beides, in beidem nämlich das Innere, wäre, das Innere unserer Sinne, das Innere dessen, was unsere Sinne erfassen.“ (Staiger 1963, 150)

¹⁵ Otto Distelmaier analysierte diesen Aufsatz sowie Staigers Beziehung zu Heidegger in den 1930er Jahren. Eine seiner Konsequenzen war: „[...] da Staiger die Chance des Rückzuges hat – die Neutralität der Schweiz zwingt ihn nicht zu einer Entscheidung – kann er sich wieder [...] ins „Ewige“, „Gültige“ und „Zeitlose“ flüchten“ (Distelmaier 1973, 49).

¹⁶ Kennzeichnend für eine kollektive Einstellung zum „echt“ Deutschen in den 1930er Jahren war die Frakturschrift, mit der Bücher und Zeitschriften gedruckt wurden, die Jahrbücher inbegriffen, in dem Staigers Aufsätze veröffentlicht wurden.

und die wunderbare Zauberkraft, die aus dem Abgrund des mysterium tremendum et fascinosum strahlten. Staiger benutzte die Formulierung des Heiligen von Rudolf Otto, um die Eigenartigkeit des Schaffens von Stifter zu beschreiben. (Staiger 1968, 11). Heilig war die Quelle der Dichtung. Und nicht zuletzt war eine Verwandtschaft zwischen Stifter und Staiger vorhanden in Bezug auf ihre Einstellung zu Goethe. Staiger verglich „Nachsommer“ nicht mit den Bildungsromanen der Zeit wie „Der grüne Heinrich“ und „Maler Nolten“, sondern mit „Wilhelm Meister. Wanderjahre“ (Staiger 1952, 40).

Wovon sich Staiger angezogen fühlte, war die Verbindung von reiner Form und reinem Sinn, sittlicher Würdigung und Ordnung, Tugendhaftigkeit und Kunst, die von den Protagonisten der Erzählungen und Romanen von Stifter verkörpert wurden (Staiger 1968, 19). Die Sittlichen waren poetischer als die Niedrigen, die Abgestoßenen, die Rebellierenden. „Der böse oder unsittliche Mensch ist immer ein Einzelner, ein beliebiger und zufälliger Sonderfall, indes sich in dem Tugendhaften die allgemein gültige Ordnung erfüllt. Das sichert ihm in den Augen Stifters nicht nur seinen moralischen, sondern ebenso seinen ästhetischen Rang“ (Staiger 1968, 16). Die allgemeingültige Moral und die Gesetzordnung garantierten die Einheit der Gemeinschaft. „Geheimnis im Gesetz, Gesetzliches im Geheimnis“ – darin sah Staiger die Quintessenz von Stifters Geist (Staiger 1968, 12).

In seiner Interpretation von „Witiko“ betonte Staiger die Zurückziehung des Autors: „[...] tritt er selber nun ganz hinter seinem Gegenstande“ (Staiger 1952, 53).¹⁷ Als Bestätigung für das Gesagte führte Staiger Teil eines Briefes von Stifter an: „Jetzt steht mir das Geschehene fast wie ein Ehrfurcht gebietender Fels vor Augen, und die Frage ist nicht mehr die: „was will ich mit ihm tun“, sondern: „was ist er?“ (Staiger 1952, 54).

Dieses Bild des Felsens kommt auch in der Malerei von Stifter vor. Gerade auf die Frage „was ist das, welche Struktur hat es“ und nicht auf die Frage „was sehe ich“ antwortete die kleine Landschaft „Der Königssee mit dem Watzmann“.¹⁸ In dieser Landschaft war Stifter bestrebt, den Berg und den See an sich darzustellen, nicht seinen eigenen Blick auf sie. In diesem Sinne hatte er sich ganz hinter dem darzustellenden Gegenstand zurückgezogen. „Stifter in seinem geognostischen Interesse [...] ließ unter der kunstvoll gestalteten Landschaftsoberfläche die Struktur des Gebirges erkennen“ (Deutsche Romantiker 1985, 158).

¹⁷ Vgl. oben über Staigers Reaktion – „Keine Selbstdarstellung“ in *Bezug auf den autobiografischen Auszug „Selbstanzeige“ von Max Frisch.*

¹⁸ Adalbert Stifter, *Der Königssee mit dem Watzmann*, 1837, Öl auf Leinwand, Österreichische Galerie des 19. und des 20. Jhs., Wien

An mehreren Stellen in „Reiz und Maß. Das Beispiel Stifters“, aber auch in anderen Texten wiederholte Staiger: „Wir haben es heute schwer [...]; weil wir uns vom Vorbild entfernt haben, sowohl vom moralischen und künstlerischen, als auch vom sozialen. Und das Vorbild war in Weimar, in der Zeit Ende des 18. Jh. und Anfang des 19. Jh. Staiger zitierte aus Stifters „Nachsommer“ die Meinung von Freiherr von Risach über das Verhältnis „Kunst und Volk“. Er lehnte eine mögliche Verbindung des Romans mit der Revolution von 1848 ab. Dann fügte er hinzu, dass die Schönheit für Stifter eine Pflicht darstelle und dass sie nicht an den Forderungen des Tages zu messen sei, im Gegenteil, die Forderungen des Tages seien anhand von deren, der Schönheit, unerschütterlichem reinen Maß zu beurteilen, das sich immer wieder bestätige in den Wendungen des Schicksals (Staiger 1968, 21 – 22).

Das hört sich überzeugend an. Nur wenn sich nicht der Vergleich anbieten würde mit einem der Postulate in Theorie und Praxis des sozialistischen Realismus, die zur gleichen Zeit entwickelt wurde (1930 – 1960), dass nämlich der positive Held ein sittlicher Mensch sei, Träger der sozialistischen Moral. Und außerdem war das große Ziel, das gesellschaftliche Leben so darzustellen, wie es sein soll, nicht wie es ist. Wenn sich eine derartige Theorie unter günstigen politischen Bedingungen in die einzige richtige verwandelt, wird eine Diktatur konstituiert oder, in der gemäßigteren Variante, eine autoritäre Macht, die über die Kunst und die Reflexion darüber waltet. In den Jahrzehnten, als Staiger sein kritisches Werk schuf, etablierte die offizielle Denkweise über die Kunst in der Sowjetunion eine repressive, gesetzmäßige und geheimnisvoll-bedrohliche Gesellschaftsordnung. Zu den grundlegenden Postulaten dieser Reflexion gehörte die Gegenüberstellung vom sittlichen Menschen mit seiner sozialistischen Moral und der moralischen Verdorbenheit bei den Protagonisten in der Literatur des westlichen Modernismus.

In Staigers Einstellung zum Werk von Stifter trat deutlich seine immanente Methode zutage: Staiger vermochte Werk und Person der Dichter, die er liebte, von innen zu interpretieren. Er setzte das Werk von Stifter jenseits jeder Sozialität, stellte sich in Stifters Position, die das Vermengen von politischem Leben und Dichtung nicht zuließ, was auch der Position von Staiger entsprach.

Hier sei noch die Möglichkeit erwähnt, einen Teil von Stifters Werk, gerade wegen seiner Antimodernität, ökologisch auszulegen, als Ehrfurcht vor der Erde, vor deren Geschichte, wo der Mensch nicht als Krone der Schöpfung erscheine.

Ein Teil der Anhänger stilistisch-struktureller Analysen in den sozialistischen Ländern Europas der 1960 – 1970er Jahre waren ebenfalls davon überzeugt, dass sie die Unabhängigkeit der Analyse von einer möglichen ideologischen Zuordnung garantierten könnten, wenn sie sich

am Text oder an der Darstellung hielten, ohne in die Analyse äußere Charakterisierungen mit einzubeziehen (individuelle Psychologie des Autors, soziale Psychologie, historische Ereignisse, philosophische Thesen u.ä.m.). Denn gerade in Bezug auf das Werk äußere soziale oder ideenmäßige Auslegungen könnten von der herrschenden Ideologie ausgenutzt werden, im konkreten Falle vom sozialistischen Regime. Die Varianten stilistisch-struktureller Analysen können nämlich die Funktion wissenschaftlicher und wohl auch gesellschaftlicher Ablehnung in einer autoritären oder totalitären Gesellschaft übernehmen.¹⁹ Die Kritik an derartigen Analysen kam vonseiten der Widerspiegelungstheorie und der konservativ denkenden Literaturhistoriker, die in der Strukturanalyse einen Angriff auf das Wesen der Literatur sahen. Staiger aber lebte nicht in einer derartigen Gesellschaft; ob seine Methode als Abwehr gegen die nazistische Ideologie in den Jahren zwischen 1939 (als „Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters“ veröffentlicht wurde) und 1945 funktioniert hatte, ist schwer zu beurteilen. Seine Methode diente jedoch nach 1945 der Festigung klassischer Werte. Bei ihrer ganzen Scharfsinnigkeit war Staigers Methode isoliert von jeglicher Sozialität und Historizität. Und gerade das ahistorische Verständnis des Klassischen kann m. E. zur Unterstützung einer totalitären oder autoritären Gesellschaftsordnung missbraucht werden, die sich zum Ziel setzt, die eigene Macht zu verewigen und die Geschichte zum Halt zu bringen.

LITERATURVERZEICHNIS / REFERENCES

Angelow, Angel. 2008. *Istoričnost na vizualnija obraz [Historizität des visuellen Bildes]*. Sofia.

Bloch, Peter André, Edwin Hubacher. 1972. *Der Schriftsteller in unserer Zeit: Schweizer Autoren bestimmen ihre Rolle in d. Gesellschaft. Eine Dokumentation zu Sprache und Literatur der Gegenwart*. Hrsg. Peter André Bloch und Edwin Hubacher. Bern.

Böschenstein, Bernhard. 1996. „Emil Staigers ‚Grundbegriffe‘: ihre romantischen und klassischen Ursprünge“. In *Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*, Hrsg. von Hilfried Barner und Christoph König. Zeitenwechsel. Frankfurt/Main, 268 – 281.

Böschenstein, Bernhard. 2007. „Der Interpret Emil Staiger im Gespräch mit vier Dichtern“. In *Emil Staiger und Die Kunst der Interpretation heute 1955–2005*, Hrsg. von Joachim Rickes, Ladenthin Volker, und Michael Baum. Bern [u.a.], 31 – 41.

¹⁹ Vgl. auch Angelow 2008, 32 – 34.

- Caramelli, Eleonora. 2020. “Emil Staiger tra filologia ed ermeneutica, filosofia e letteratura“. In *Emil Staiger, Il tempo come immaginazione letteraria. Studi su tre poesie di Brentano, Goethe e Keller. A cura e con introduzione di El. Caramelli*. Macerata, VII – XLV.
- Deutsche Romantiker. 1985. *Bildthemen der Zeit von 1800 bis 1850*. München. Kunsthalle der Hypo-Stiftung, 149 – 153, 158 – 159.
- Distelmaier, Otto. 1973. *Fundamentalästhetik und Normativität. Untersuchungen zu Emil Staiges „Fundamentalpoetik“ im Hinblick auf Heinrich Rombachs „Strukturontologie“ und Theodor W. Adornos „Ästhetische Theorie“*. Dissertation. München.
- Frisch, Max. 1973 [1950]. *Tagebuch 1946 – 1949*. Frankfurt/Main.
- Gamper, Michael. 2001. „Er schreibt für das Volk, nicht für die Masse. Die Ablehnung der gesellschaftlichen Moderne in der Schweizer Germanistik: Konzepte und Konsequenzen. In *Schreiben gegen die Moderne. Beiträge zu einer kritischen Fachgeschichte der Germanistik in der Schweiz*. Corina Caduff, Michael Gamper (Hrsg.). Zürich, 85 – 110.
- Gaul-Ferenschild, Hartmut. 1993. *National-völkisch-konservative Germanistik. Kritische Wissenschaftsgeschichte in personengeschichtlicher Darstellung*. Bonn, 304 – 305.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Novelle*. <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/novelle/novel001.html>. 20. II. 2025
- Goethe, Johann Wolfgang von. „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl“. In *Der Deutsche Merkur online*. URL: http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/toc/1951387/0/LOG_0000/. 20. II. 2025
- Grimm, Christa. 2007. „Max Frisch“. In *Schweizer Literaturgeschichte. Aktualisierte Neuausgabe*. Klaus Pezold (Hrsg.). Leipzig, 159 – 186.
- Hermand, Jost. 2009. *Fünfzig Jahre Germanistik. Aufsätze, Statements, Polemiken 1959 – 2009*. Bern.
- Inglis, Meinrad. 1992. *Die Briefwechsel mit Traugott Vogel und Emil Staiger*. Hrsg. Felix R. Hangartner. Zürich.
- Jürgensen, Manfred. 1973. *Deutsche Literaturtheorie der Gegenwart: Georg Lukacs, Hans Mayer, Emil Staiger, Fritz Strich*. München.
- Kasper, Horst Peter. 2005. „Glückauf, der Staiger kommt!“ In *Innovation und Modernisierung. Germanistik von 1965 bis 1980*. Klaus-Michael Bogdal und Oliver Müller (Hrsg.), Heidelberg, 131 – 137.
- Lifschitz, Michail. 1972. *Krise des Häßlichen. Vom Kubismus zur Pop-Art. 2., veränderte Auflage*. Dresden.

Lifschitz, Mihail. 1966. Počemu ja ne modernist? [Warum ich kein Modernist bin?]. *Literaturnaja gazeta*, nr. 119, 8.10.1966, S. 2 – 4, auch in: <http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/krisis/krisis-5.htm>. 20. Feb. 2025

Mayer, Hans. 1987 [1973]. Goethe. *Ein Versuch über den Erfolg*. Leipzig.

Rickes, Joachim. 2009. „Emil Staiger als Kritiker der Gegenwartsliteratur“. In: Rickes, Joachim (Hrsg.), *Bewundert viel und viel gescholten. Der Germanist Emil Staiger*. Würzburg, 2009, 101 – 114.

Rusterholz, Peter. 2009. „Adäquates Textverstehen? Fragen und Antworten Emil Staigers und Max Wehrlis“. In *Bewundert viel und viel gescholten. Der Germanist Emil Staiger*. Joachim Rickes (Hrsg.). Würzburg, 115 – 129.

Scherpe, Klaus. 1992. „Die Moderne sollte vermieden werden. Westdeutsche Literaturwissenschaft 1945 – 1950“. In *Die rekonstruierte Moderne: Studien zur deutschen Literatur nach 1945*. Klaus Scherpe. Köln, Weimar, Wien, 1 – 22.

Schlaffer, Heinz, 2003. Emil Staigers „Grundbegriffe der Poetik“. *Monatshefte*, v. XCV, N. 1, 1 – 5.

Staiger, Emil. 1937. Deutschschweizerisches Schrifttum und deutscher Geist - Jährliche Rundschau des Deutschschweizerischen Sprachvereins, Band (Jahr) 33 (1937), 33 – 54.

Staiger, Emil. 1937a. „Deutsch-Schweizerische Freundschaft im Geistesleben“. *Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur*, Band (Jahr).: 17, Heft 3, 132 – 141.

Staiger, Emil. 1943 – 1944. *Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur*, Band (Jahr): 23, Heft 1, 28 – 35.

Staiger, Emil. 1944. „Vom Pathos“. *Trivium*, Heft 2/1944, II. Jahrgang, 77 – 92

Staiger, Emil. 1945. „Versuch über den Begriff des Schönen“. *Trivium*, Heft 3/1945, III. Jahrgang, 185 – 197.

Staiger, Emil. 1949. „Keine Selbstdarstellung. *Atlantis Almanach*. Zürich, 143 – 45.

Staiger, Emil. 1952. *Adalbert Stifter als Dichter der Ehrfurcht*. Zürich.

Staiger, Emil. 1954. „Zu einem neuen Roman von Max Frisch“. *Neue Zürcher Zeitung*. 17. 11. 1954.

Staiger, Emil. 1963. „Der neue Geist in Herders Frühwerk“. *Emil Staiger, Stilwandel*. Zürich, 121 – 173.

Staiger, Emil. 1963a [1959]. Goethe. Bd. III., 2. unveränderte Auflage. Zürich. Staiger Emil 1964. Goethe. B. I. 4. unveränderte Auflage. Zürich: Atlantis.

- Staiger, Emil. 1968. „Reiz und Maß. Das Beispiel Stifters“. *Adalbert Stifter: Studien und Interpretationen. Gedenkschrift zum 100. Todesstage*. Heidelberg, 7 – 22.
- Staiger, Emil. 1983 [1946]. *Grundbegriffe der Poetik*, München: dtv (5. Aufl.).
- Staiger, Emil. 1987. „Goethe: „Novelle““. In: *Goethe im zwanzigsten Jahrhundert. Spiegelungen und Deutungen*. Hans Mayer (Hrsg.). Frankfurt/Main, 181 – 211.
- Vosskamp, Wilhelm. 1990. „Literaturwissenschaft als Geisteswissenschaft. Thesen zur Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft nach dem Zweiten Weltkrieg“. In *Die sog. Geisteswissenschaften: Innenansichten*. Prinz, Wolfgang, Peter Wiengart (Hrsg.),. Frankfurt/Main.
- Vosskamp, Wilhelm. 2009. „Einleitung“. In *Theorie der Klassik*. Hrsg. Wilhelm Vosskamp. Stuttgart, 9 – 24.
- Zatonskij, Dmitrij. 1985. *Avtijskaja literatura v XX stoletii [Österreichische Literatur im 20.Jh.]*. Moskva.

✉ Prof. Angel V. Angelov, D. Sc.

ORCID iD: 0000-0002-9579-4354

Institute for Literature

Bulgarian Academy of Sciences

23, Shipchenski prohod Blvd. (Block 17)

1113 Sofia, BULGARIA

E-mail: valentangel@hotmail.com

**„ANKUNFT IN WÖRTERN“: REFLEXIONEN ÜBER SPRACHE IN
DEUTSCHSPRACHIGER MIGRATIONSLITERATUR**

Eva Patsovska-Ivanova

Sofioter Universität „St. Kliment-Ochridski“ (Bulgarien)

**“ARRIVAL IN WORDS” – REFLECTIONS ON LANGUAGE IN
GERMAN MIGRATION LITERATURE**

Eva Patsovska-Ivanova

Sofia University St. Kliment Ohridski (Bulgaria)

<https://doi.org/10.60055/GerSk.2025.5.106-121>

Abstract: Der Artikel geht von den Werken dreier deutschsprachiger Autor*innen mit Migrationshintergrund aus: Abbas Khider, Saša Stanišić und Marica Bodrožić. Vor dem Hintergrund einer sprachlich-stilistischen Analyse von Passagen aus ausgewählten Texten wird über die verschiedenen Herangehensweisen der Autor*innen an die für sie ursprünglich fremde deutsche Sprache reflektiert. Ob die ironiebeladene Haltung von Abbas Khider in *Deutsch für alle. Das endgültige Lehrbuch* (2019), der liebevolle, vertraulich-verschwörerische Umgang mit Sprache von Marica Bodrožić in *Sterne erben, Sterne färben* (2007) oder das mehrschichtige, semantische Besonderheiten mit narrativen Methoden verknüpfende Vorgehen von Saša Stanišić in *Herkunft* (2019) – alle diese Verfahrensweisen spiegeln eine entsprechende Art der Realitätsbewältigung wider. Eine notwendige Realitätsbewältigung, die aus dem erlebten Lebenswandel, sowie aus dem Bedürfnis nach sprachlicher Integration und nach Selbstbestimmung resultiert. In einem weiteren Schritt werden deswegen die ermittelten Herangehensweisen an Sprache auf die veränderten Identitätskonzepte bezogen und theoretisch begründet. Zur theoretischen Grundlage dienen dabei sowohl sprachwissenschaftliche Untersuchungen über Migrantensprachen wie z. B. von Uwe Hinrichs als auch kulturtheoretische Ansätze wie diejenigen von Homi K. Bhabha und der Forschung über Inter- und Transkulturalität. Ein besonderes Augenmerk gilt dabei den von den Autor*innen selbst in den ausgewählten Werken integrierten Reflexionen über Sprache und ihre Rolle auf der Suche nach der eigenen Identität.

Schlüsselwörter: Sprache, Migrationsliteratur, Abbas Khider, Saša Stanišić, Marica Bodrožić

Abstract: The article is based on the works of three German-speaking authors with a migration background: Abbas Khider, Saša Stanišić and Marica Bodrožić. Against the background of a linguistic and stylistic analysis of passages from selected texts, the authors' different approaches to the German language, which was originally foreign to them, are reflected on. Whether the ironic attitude of Abbas Khider in *Deutsch für alle. Das endgültige*

Lehrbuch (2019), the loving, confidentially-conspiratorial use of language by Marica Bodrožić in *Sterne erben, Sterne färben* (2007) or the multi-layered approach of Saša Stanišić in *Herkunft* (2019), which combines semantic characteristics with narrative methods – all these procedures reflect a certain way of coping with reality. A necessary act of coping with reality that results from the life-changing experiences they have had as well as from the need for language integration and self-determination. As a further step, the identified approaches to language are related to the revised identity concepts and justified theoretically. Linguistic studies on migration literature such as those by Uwe Hinrichs serve as a theoretical basis as well as cultural theoretical approaches such as those by Homi K. Bhabha and other researchers on inter- and transculturality. Particular attention is paid to the reflections on language and its role in the search for one's own identity that the authors themselves have integrated into the selected works.

Keywords: language, migration literature, Abbas Khider, Saša Stanišić, Marica Bodrožić

Wenn wir an die Worte denken, mit denen Emine Sevgi Özdamar ihren Erzählband *Mutterzunge* (1990) beginnen lässt: „In meiner Sprache heißt Zunge: Sprache. Zunge hat keine Knochen, wohin man sie dreht, dreht sie sich dorthin“ (Özdamar 2022, 9), dann können wir aus ihnen zwei wichtige Aspekte der Einstellung der Erzählerin herauslesen. Einerseits bezeichnet die auf Deutsch berichtende Erzählerin mit „meiner Sprache“ offensichtlich das Türkische und nicht das Deutsche. Andererseits verweist sie mit dem „Drehen“ der Zunge darauf, dass man unter bestimmten Umständen dazu fähig ist, sich jegliche Sprache zu eignen zu machen und mit ihr vertraut zu werden.

Der vorliegende Artikel konzentriert sich, auch dadurch veranlasst, auf die Einstellungen, die drei deutschsprachige Autor*innen mit Migrationshintergrund ihre Erzähler*innen zum Ausdruck bringen lassen. Dementsprechend hat er das Ziel, ihre Herangehensweisen an die für sie ursprünglich fremde deutsche Sprache, sowie ihre Reflexionen darüber zu untersuchen. Eine solche Untersuchung kann nicht ohne die Berücksichtigung der verschiedenen Identitätskonzepte erfolgen, die in den Texten verankert sind, daher gilt das Augenmerk im zweiten Teil des Artikels den in den Texten zu erforschenden Auffassungen von Identität und Herkunft.

Die drei Texte, anhand derer hier über die jeweils vertretenen Erzählhaltungen reflektiert wird, sind die Bücher *Deutsch für alle. Das endgültige Lehrbuch* von Abbas Khider, *Herkunft* von Saša Stanišić und *Sterne erben, Sterne färben* von Marica Bodrožić. So unterschiedlich sie auch sein mögen, lässt sich jedoch eine Gemeinsamkeit unter ihnen beobachten – ihre Auseinandersetzung mit der deutschen Sprache und mit dem Prozess ihrer Aneignung. Gerade deswegen fällt die Wahl auf sie – weil darin drei verschiedene Positionen

der deutschen Sprache gegenüber zum Ausdruck kommen. Die zeitliche Abfolge des Erscheinens der Bücher (die Texte von Khider und Stanišić erschienen 2019, dieser von Bodrožić aber schon 2007) und die Herkunft ihrer Verfasser*innen (Bodrožić und Stanišić kommen beide aus dem ehemaligen Jugoslawien, Khider aber ist irakisches Abstammung) spielen dabei eine geringere Rolle.

Vor einer detaillierten Auseinandersetzung mit den konkreten literarischen Werken müssen wir jedoch ihren Ort innerhalb des deutschsprachigen Raums spezifizieren. Marica Bodrožić und Saša Stanišić sind beide als Kinder von jugoslawischen Migranten nach Deutschland umgesiedelt (ihre Eltern waren Gastarbeiter bzw. Kriegsgeflüchtete) und sie assoziieren einen wesentlichen Teil ihrer frühen Kinder- bzw. Jugendzeit mit dem Leben innerhalb und mit der deutschen Sprache. Abbas Khider erreichte Deutschland, wo er zunächst das Asylrecht und dann die deutsche Staatsbürgerschaft erhielt, im Erwachsenenalter. Diese Besonderheiten der Biografie der Autor*innen bleiben, wie sich später zeigen wird, nicht ohne Einfluss auf ihre Relation zur deutschen Sprache, die dann in autobiografischen Zügen auf ihre Erzähler*innen übertragen wird. Wichtig ist aber darüber hinaus, dass sowohl ihre Herkunft als auch die von ihnen behandelten Themen in Büchern wie „Tito ist tot“ (Bodrožić, 2002), „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ (Stanišić, 2006) oder „Der falsche Inder“ (Khider, 2008) die drei Autor*innen zu Vertreter*innen der sogenannten Migrationsliteratur machen. Es ist demzufolge notwendig, dass die Auseinandersetzung mit den hier zu untersuchenden Werken vor diesem Hintergrund erfolgt. Einige der Merkmale der Migrationsliteratur, die auch für die vorliegende Untersuchung relevant wären, sind Reflexionen über die Vergangenheit und über die eigene Herkunft, Identitätssuche sowie das Erzählen als sinnstiftende Handlung. Als Vertreter der Migration haben die ausgewählten drei Autor*innen Erfahrungen der Fremdheit und der sozialen und kulturellen De-platzierung gemacht, haben sich im Sinne von Homi K. Bhabha im „Treppenhaus als Schwellenraum zwischen Identitätsbestimmungen“ (Bhabha 2000, 5) befunden.

Die Erfahrung der Fremdheit setzt Migrationsautor*innen einerseits mit der Distanziertheit und den zu überwindenden Vorurteilen der Einheimischen auseinander. Zygmund Baumann zufolge¹ ist das Fremde außerhalb der Freund-Feind-Opposition zu situieren. Es befindet sich insofern auch außerhalb des eindeutig Identifizierbaren und stellt jegliche Oppositiionsbildung in Frage, was in den Einheimischen Angstgefühle und innere

¹ Die hier kurz gefasste Darstellung von Baumans theoretischem Ansatz wird in Anlehnung an Svetlana Arnaudovas Artikel *Von der Relevanz soziologischer Erkenntnisse für die literarische Interpretation von Werken der Migrationsliteratur: Saša Stanišićs Roman Herkunft* (2020) gemacht.

Abwehr auslöst oder wie Svetlana Arnaudova das treffend auf den Punkt bringt: Fremde „gelten [...] als bedrohlich, weil sie sich der Eindeutigkeit entziehen und für eine Position des Weder-noch und des Sowohl-als-auch stehen“ (Arnaudova 2020, 116). Mit solchen Einstellungen sieht sich dann der Mensch mit Migrationshintergrund als Individuum unter anderem konfrontiert und muss seine sowohl handlungsorientierten als auch sprachlichen Wege zu den Einheimischen finden.

Die Erfahrung von Grenzsituationen und Schwellenräumen stellt andererseits die Identität der Autor*innen mit Migrationshintergrund in Frage und sie sehen sich dazu herausgefordert, über ihre Identität nachzudenken und sie an neuen Orten zu suchen. Homi K. Bhabha betont in seinem Buch *Die Verortung der Kultur* (1994), dass die Perspektive selbst, „von der aus wir die kulturelle Identität betrachten“ (Bhabha 2000, 54), zu überdenken sei. Dabei geht er davon aus, dass Begriffe wie Kultur, Identität, Differenz nicht nur einer neuen Definition, sondern auch einer neuen Herangehensweise an die Definition bedürfen. Für Autor*innen mit Migrationshintergrund und für die Belange der Migrationsliteratur ist eine solche Neudefinierung eine Basis, von der aus über die gemachten Grenzerfahrungen angemessener zu reflektieren wäre.

Für die vorliegende Untersuchung wären hierbei auch die Feststellungen, die Elisabeth Bronfen und Bernd Stiegler im Zusammenhang mit Bhabhas Ideen treffen, von Relevanz. Bronfen fasst Bhabhas Gedanken folgenderweise zusammen: „Differenz ist nicht die Marke für eine Grenze zwischen Innen und Außen, zwischen Zentrum und Rändern, sondern ein unumgänglicher Ort mitten im Zentrum.“ (Bronfen 2000, XI), während Stiegler auf folgende zentrale Frage in Bhabhas Überlegungen aufmerksam macht: „Wie kann man [...] plurale Identitätskonzepte in einer Tradition denken, die auf Identität und klare Differenzen setzt?“ (Stiegler 2015, 115). Die erste Feststellung kann auf die ambivalente Situation von Migranten im Aufnahmeland bezogen werden, wo sie „anzukommen“ versuchen. Die zweite ist mehrdeutig zu lesen und kann, wie wir sehen werden, auch eine Relation zu den Herausforderungen beim Umgang mit der Definition von Herkunft haben. Menschen mit Migrationshintergrund stehen nämlich an der Schwelle zwischen zwei oder mehreren Kulturen, in einem „dritten Raum“ im Sinne von Bhabha, wo die verschiedenen kulturellen Besonderheiten, die ihnen eigen sind, nicht ineinander verschmelzen, sondern vielmehr harmonisch nebeneinander funktionieren sollten. Der Weg zu dieser Harmonie, zur Versöhnung mit der hybriden Existenz ist laut Arnaudova gekennzeichnet durch „das sich ständig verschiebende Moment der Identifikation“ (Arnaudova 2020, 124).

Identifikation setzt voraus, dass man sich mit der eigenen Identität auseinandersetzt, welche in Zeiten der Globalisierung aus einem neuen Blickwinkel zu betrachten ist. Das, was David Pappalardo „the dawn of the traditional Eriksonian identity“ (Pappalardo 2021, 3) nennt, führt uns zur Vorstellung vom Selbst als einer variablen, flexiblen, ambivalenten Einheit, die nicht mehr durch Eriksonische Dimensionen wie Kontinuität und Kohärenz charakterisierbar ist, sondern vielmehr durch das von Heiner Keupp beschriebene Modell der „patchwork“-Identität. Bei diesem Modell wird die Identität als eine Gesamtheit aus mehrschichtigen kulturellen Besonderheiten angesehen, die sich mit den verschiedenen Erfahrungen der Person überlagern und in einem ständigen Prozess der Entwicklung sind oder wie das Pappalardo zusammenfasst: „individuals never stop redefining and reediting their self-conception throughout their lives“ (Keupp et. al. 2006, 190).

Ein wichtiger Punkt bei Keupps Modell ist, dass er der Tatsache Rechnung trägt, dass Personen ihre Identität auch durch den Akt der Narration bzw. durch sprachliche Mittel konstruieren können (vgl. Keupp et. al. 2006, 207 – 208). Sprachlichen Äußerungen wohnen bestimmte Normen, Einstellungen und ästhetische Muster inne, die für die jeweilige Kultur spezifisch sind, sodass jede Begegnung mit einer neuen Sprache sowie die Benutzung einer anderen Sprache neue Möglichkeiten für die individuelle Entfaltung und für die Selbstwahrnehmung bietet. Aus diesem Grund lässt sich das Konzept vom Self-redifining und -reediting durch die These der Sprachwissenschaftlerin Bonny Norton ergänzen, dass „every time language learners speak, read or write the target language, they are not only exchanging information with members of the target community, they are also organizing and reorganizing a sense of who they are and how they relate to the social world“ (Norton 2013, 4). Nicht zufällig erweitert Arnaudova, Baumann zufolge, den Komplex der „natio-ethno-kulturelle[n] Zugehörigkeit“, welcher für die Migrationsforschung relevant ist, um „die Komponenten Sprache und Religion“ (Arnaudova 2020, 118). Sprache und die jeweilige Relation dazu spielt eine wesentliche Rolle im Prozess der Identitätssuche, den Autor*innen mit Migrationshintergrund und dementsprechend auch ihre literarischen Figuren durchmachen müssen.

Um das weiter zuzuspitzen, sei hier in Anlehnung an Doerte Bischoff, die unter anderem² das Erzählen als identitätsstiftend bei Autor*innen mit Migrationshintergrund

² In ihrem Artikel *Flucht und Exil in der Gegenwartsliteratur: Begriffsverhandlungen, vernetzte Geschichten, globale Perspektiven* (2021) geht Doerte Bischoff auf eine mögliche Lösung für die obengenannte, bei Baumann und Arnaudova behandelte Problematik ein, die sich auf die Einstellung der Einheimischen Migranten gegenüber bezieht. Sie setzt die Lösung in eine Relation zur Verbindung des Fremden mit etwas Bekanntem: „Wie Flüchtende wahrgenommen und empfangen werden, hängt dabei offensichtlich stark damit zusammen, an welche

behandelt, an folgende Worte von Ilij Trojanow erinnert: „Wer bin ich. Das ist die Frage, die andere stellen. Ich bin meine Sprache [...] und diese Sprache, das ist viele“ (Bischoff 2021, 43). Sprache wird hier folglich nicht einfach als Mittel zur Findung der Identität aufgefasst, sondern sogar als Identifikationsobjekt und -raum zugleich. Genau wegen dieser Relevanz von Sprache sollen im Folgenden die Reflexionen der Erzähler*innen in den von mir ausgewählten drei Werken über Sprache behandelt werden.

Ein erster Blick über diese Werke im Allgemeinen lässt schließen, dass es sich dabei um drei verschiedene Genres handelt. Während Bodrožićs Buch als „autobiografische Prosa“ charakterisiert wird, ist *Herkunft* von Saša Stanišić eher ein autofiktionaler Roman und Khiders *Deutsch für alle* trägt zwar formal in seinem Untertitel die Bezeichnung „Lehrbuch“, kann aber wegen seines Inhalts und nicht zuletzt wegen der darin enthaltenen Vorbemerkung „Dies Büchlein ist ein ernsthafter sprachwissenschaftlicher Schwachsinn“ nicht als solches aufgefasst werden. Spätestens bei dieser Bemerkung wird es für den Leser deutlich, dass dem Werk von Abbas Khider eine ironische Haltung innewohnt. Er ist deswegen vielmehr als eine Satire zu verstehen.

Diese Unterschiede im Genre sind auch damit verbunden, dass auf der anderen Seite die zu untersuchenden drei Texte über den Prozess des Erwerbs der deutschen Sprache verschiedenartig reflektieren. Bei Khider ist sie „ein Ungeheuer“ (Khider 2019, 19), dessen Erlernen den Erzähler große Mühe gekostet hat: „Ich kämpfte so sehr. Ich fing so oft an. Ich gab oft auf“ (ebd., 28). Hier wird also der Spracherwerb mit höchster Anstrengung assoziiert, was auch die zumindest scheinbar wichtigste Aufgabe des Buches rechtfertigen sollte: „Seit ich die deutsche Sprache kenne, träume ich auch nicht mehr davon, die Welt zu verändern. Ich habe hier nur noch ein Ziel im Leben: Ich will diese Sprache erneuern und dabei meine linguistischen Traumata bewältigen“ (ebd., 26).

Bei Stanišić wird die deutsche Sprache mit dem Bild eines Koffers gleichgesetzt, er „lässt sich einigermaßen gut packen, aber schlecht transportieren“ (Stanišić 2020, 133), weil das Deutsche „einen Kern hatte, hart wie der einer Pflaume“ (ebd., 125). Und erst im Laufe der Zeit, mit der Anhäufung von immer mehr Kenntnissen wird „der Koffer aus Sprache [...] mit mehr Gepäck leichter [...]. Du beginnst Geschichten zu schreiben“ (ebd., 136). Sprache ist hier also kein monströses Geschöpf, sondern sie ist eine lange Reise, die unternommen werden muss und auf der man Erfahrungen sammelt und den Weg zu sich selbst findet.

Erfahrungen und gesellschaftlich etablierten Narrative angeknüpft werden kann, wie also die unübersichtlich und tendenziell bedrohlich wirkenden Ereignisse mit Vertrauten vermittelt werden können.“ (Bischoff 2021, 29).

Für die Erzählerin von Marica Bodrožić ist die deutsche Sprache ein „Gerüst“, „eine Erinnerung der Seele“ (Bodrožić 2007, 11), die sie lehrt, „daß das Sagbare begrenzt ist“ (ebd., 18). Diese Begrenzung erweist sich aber im Fall der Erzählerin als fruchtbar: „In der deutschen Sprache habe ich begonnen, diese Grenzen zu verstehen und an das Leben zu glauben [...] Das Größere der Freiheit ist mir im Deutschen möglich geworden, gerade durch den Entzug alles Vertrauten“ (ebd., 18). Sprache wird folglich in diesem Text mit einer Erneuerung assoziiert, die die Lebensauffassungen der Erzählerin von Grund auf ändert und sie zugleich zu etwas tief in ihrer Seele Verankertem zurückbringt. Die Auseinandersetzung mit der neuen Sprache ist daher nicht als einen Bruch, sondern vielmehr als einen Aufbruch in die Freiheit zu verstehen, weswegen sie zu der besonderen Rolle einer zweiten Muttersprache erhoben wird.

Sprache ist zudem in allen drei Werken etwas Ambivalentes – sie ist sowohl etwas Neues, was erlernt werden sollte, damit neue Wege und Möglichkeiten im Leben erschlossen werden, als auch ein Schauplatz des Fremdseins. Schon an der Oberfläche der Sprache kommt das Fremde leicht zum Vorschein: die sprachlichen Zeichen, die Buchstaben im Namen, sind es, die die Erzählerin von Bodrožić und den Erzähler von Stanišić gleich als fremd im deutschen Kontext herausstellen, das „Häkchen im Namen“ (Stanišić 2020, 61), „die slawisch gewobenen Buchstabenwelten“ (Bodrožić 2007, 19) signalisieren über die Fremdheit der Namensträger und rufen in den Einheimischen die gemischten Gefühle der Hilflosigkeit und der Voreingenommenheit zugleich hervor. Sprache ist es wieder, die zu beleidigenden Qualifikationen wie „Kanacke[n]“ (Stanišić 2020, 154; Khider 2019, 26) benutzt wird, um Ausgrenzung zu versprachlichen und so das ganze Paradigma von aussprachebezogener Verwirrung bis hin zum ausdrücklichen Fremdenhass sichtbar zu machen.

Bei Bodrožić und Khider ist das Gefühl des Fremdseins jedoch nichts Neues, sondern etwas, was sie auch in ihrem Herkunftsland erlebt haben. In ihrer zwischen Dalmatien und Herzegovina verbrachten Kindheit fühlte sich die Erzählerin von Bodrožić wegen des Gebrauchs verschiedener Dialekte auch im Heimatort fremd: „natürlich geschah uns Kindern immer die Fremdheit“ (Bodrožić 2007, 62). Für Abbas Khiders Erzähler, der im Irak aus politischen Gründen verhaftet und gefoltert wurde, ist die Erfahrung der Fremdheit im eigenen Land eine schmerzhafte gewesen. Bei Stanišić wird das Fremde eher als eine neue Herausforderung nach dem Umzug nach Deutschland dargestellt und daher auch sprachlich zugespitzt: „Wir teilten uns mit Fremden ein fremdes Leben in der Fremde“ (Stanišić 2020, 125). Fremdheit hat also in allen drei Fällen ihre vielen Dimensionen, die sich, wie auch Svetlana Arnaudova betont, nicht selten auf der sprachlichen Ebene artikulieren.

Auf der anderen Seite ist aber gerade die Sprache, welche von manchen der Autor*innen dazu genutzt wird, dem Gefühl des Fremdseins nicht einfach entgegenzuwirken, sondern das Konzept des Fremden (ganz im Sinne von Homi K. Bhabha) zu überdenken. Die Existenz der „ARAL-Crew“ im Buch von Stanišić legt den Beweis dafür ab, dass Fremdheit gelegentlich auch ein Grund zum Zusammenkommen sein könnte und die sogenannte „ARAL-Literatur“, die als „Deutsch, besprinkelt mit der Muttersprache, wirklich schön“ (Stanišić 2020, 202) charakterisiert wird, zeigt wie verschiedene Sprachen sich gegenseitig bereichern könnten. Das geschriebene Wort verhilft ferner Marica Bodrožić dazu, den Nationalitäts-Begriff auf seine Relevanz hin zu hinterfragen und somit das Fremde als eine Illusion zu entpuppen:

Wie unabsetzbar Nationalität ist, merkt jeder, der sich nur ein bißchen hinauswagt, weg aus seiner staubigen kleinen, hinein in eine größere Welt. Das Größere ist immer das uns noch Unbekannte. Es ist nicht das Fremde. Das Fremde ist eine Erfindung der Ethnologen. (Bodrožić 2007, 56)

Solcherweise gelingt es der Autorin ganz im Sinne von Bhabha bekannte Größen wie „Nationalität“ und „Fremde“ kritisch zu überdenken und neu zu definieren.

Bevor es aber zu solchen Leistungen kommt, bedeutet die Ankunft in der neuen deutschen Sprache für die drei Erzähler*innen eine große Herausforderung, die mühsam vom anfänglichen Schweigen über die allmähliche Anhäufung von Sprachkenntnissen zur Redegewandtheit führt. „Ich weiß noch, wie es sich anfühlt, für etwas *keine* Sprache zu haben“ (Stanišić 2020, 138, Hervorh. im Orig.), teilt Stanišićs Erzähler mit und artikuliert dadurch das Gefühl des Entzugs des Ausdrucksvermögens, welcher eine Infragestellung der eigenen Identität in sich birgt. Genauso ergeht es der Erzählerin von Bodrožić als Kind, die anfangs in Deutschland schweigt. Sie denkt damals beispielsweise über die Probleme nach, welche ihr slawischer Name den Deutschen bereitet, gibt jedoch zu: „es ist aber kein Satz in ihm [dem Kind] entstanden wie heute in mir“ (Bodrožić 2007, 19). Das Schweigen markiert hier die Verunsicherung der Identität. „Das Ich scheint am Anfang“, wie Raluca Rădulescu in einem Artikel über die Hybridität in *Sterne erben, Sterne färben* schreibt, „an der Schwelle zwischen zwei Sprachen verfangen zu sein“ (Rădulescu 2012, 3).

Bei Abbas Khider wird das anfängliche Schweigen zwar nicht thematisiert, der Leser wird aber mit dem Problem von Arabern mit den deutschen Umlauten vertraut gemacht, welche ihn von den Muttersprachlern „isolieren“ (Khider 2019, 20). Das Resultat: der Erzähler bedient sich beim Sprechen einer besonderen Methode, indem er versucht, umlautfreie Sätze zu formulieren. Dies könnte als eine spezifische Form der Ausdrucks- und somit der

Identitätseinschränkung angesehen werden – der Sprecher ist beim Ausdrücken seiner Gedanken nicht frei.

Immerhin wird aus allen drei Werken ersichtlich, dass ihre Erzähler ein Niveau der Sprachbeherrschung erreicht haben, auf dem sie sich kritisch mit dem Deutschen auseinandersetzen können. Das kommt besonders stark in den Texten von Khider und Stanišić zutage. Abbas Khider nennt, wie schon erwähnt, sein Buch ein „Lehrbuch“ und setzt sich schrittweise mit verschiedenen grammatischen Besonderheiten des Deutschen auseinander, wobei er Rationalisierungsvorschläge macht, sodass ein „Wohltemperiertes Deutsch“ (Khider 2019, 27) entstehen könne. Natürlich benutzt er dies als einen Vorwand, um fundamentale Überzeugungen jeglicher Art satirisch zu verurteilen und eine Botschaft zu übermitteln, welche Martin Schönemann folgenderweise treffend formuliert: „Sein Rationalisierungsvorschlag endet, wo jede Rationalisierung endet, wenn man sie konsequent genug dekretiert: im Hass“ (Schönemann 2019). Aber dennoch stellt der Text von Khider auch eine Reflexion über die Sprache dar, der tiefgreifende Sprachkenntnisse zugrunde liegen. Es fehlt jedoch die Identifikation mit dem Deutschen, ihm wird vielmehr kritisch gegenübergestanden.

Bei Stanišić manifestieren sich solche detaillierten Kenntnisse über die deutsche Sprache im Kapitel *Bruce Willis spricht Deutsch*, in dem von verschiedenen grammatischen Besonderheiten des Deutschen ausgehend über den Prozess des Spracherwerbs reflektiert wird. Viel aufschlussreicher über die Rolle von Sprache wären aber zwei andere Textteile. Erstens denkt sein Erzähler in einem Moment, in dem es seiner Großmutter nicht mehr gut geht, darüber nach, dass es „kein Wort für alle Wörter“ (Stanišić 2020, 228) geben könnte, weil alle Begriffe sehr schnell alt und durch andere verdrängt werden. Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen kann man besser nachvollziehen, warum er sich die ganze Geschichte lang weigert, eine eindeutige Erklärung dessen zu geben, was für ihn eigentlich Herkunft bedeutet. Herkunft wird nämlich immer wieder neu definiert, schrittweise und nie ausschöpfend: „Herkunft ist Großmutter [...] Herkunft sind die süß-bitteren Zufälle, die uns hierhin, dorthin getragen haben [...] Herkunft ist Krieg.“ (Stanišić 2020, 66 – 7). Das sich ständig verschiebende Moment der Identifikation, welches Svetlana Arnaudova hervorhebt, findet bei Stanišić seine Manifestation darin, dass er den Akt des Definierens von Herkunft, dem Wort für alle Wörter, immer wieder verschiebt.

Zweitens finden wir die Identitätssuche anhand von Sprache an den slawischen Wörtern *poskok* und *Oskoruša* deutlich markiert. Die Angst, die der Erzähler mit dem Wort *poskok* verbindet, ist eine „semantische“ (Stanišić 2020, 38), sie ist durch den Klang und die assoziative Welt des Serbo-Kroatischen bedingt und nicht so sehr auf die Schlangenart selbst

zurückzuführen. Der Beweis dafür ist die Behauptung: „Das übersetzte Wort – Hornotter – lässt mich kalt“ (ebd., 27). Ebenso verhält es sich mit dem Ortsnamen *Oskoruša*, der wörtlich „Speierling“ bedeutet: *Oskoruša* hat nämlich nicht nur ein „harte[s] slawische[s] Ende[...]“ (ebd., 30), es besitzt zudem einen symbolischen Wert – ein Speierling hat zwei Seiten, eine süße und eine bittere, wie das Migrantendasein, wie die Herkunft. Es ist folglich die Semantik, welche den Autor dazu bewegt, diese beiden Wörter der Herkunftssprache in seinen auf Deutsch verfassten Text zu integrieren, um solcherweise ein mehrschichtiges Ganzes zu erzeugen. Im Zusammenhang mit solchen Verwendungen kommt der Sprachwissenschaftler Uwe Hinrichs zur Schlussfolgerung, dass „Migranten auch einen gehörigen Teil ihrer *muttersprachlichen Semantik* mit in die Fremdsprache und in den fremden Kulturraum hinübernehmen“ (Hinrichs 2013, 248, Hervorh. im Orig.). Der Codeswitching, welchen Stanišić durch den Gebrauch der zwei Wörter unternimmt, kann laut Hinrichs auch als ein „Mittel“ betrachtet werden, „*Identität* zu erschaffen: eine unerwünschte soziale Identität zu leugnen, eine neue Identität zu setzen, eine eindeutige Identität zu canceln, eine hybride, vage, vieldeutige Identität anzudeuten“ oder aber um Identität „bewusst in die Schwebe zu halten.“ (ebd., 258, Hervorh. im Orig.). Nicht zufällig ist der Ort *Oskoruša* im Buch ein Sinnbild der Tradition im alten Sinne – damit sie dem Erzähler die Frage aufwirft, die Stiegler im Zusammenhang mit Bhabhas Ideen stellt: „Wie lassen sich denn plurale Identitätskonzepte in einer Tradition denken, die auf Identität und klare Differenzen setzt?“ (Stiegler 2015, 115). Eine eindeutige Antwort darauf kann und will der Erzähler nicht geben und behauptet stattdessen, indem er der Herkunft auch eine zeitliche Dimension zuweist: „Ich wäre am liebsten in zwei Zeiten zugleich“ (Stanišić 2020, 284).

Die deutlichste Harmonisierung von beiden Sprachen – der deutschen und der Herkunftssprache, zu einem hybriden Ganzen lässt sich am Text von Marica Bodrožić beobachten. Dort vermischt sich die erste, an sich schon hybride Sprache, wie die Erzählerin das selber charakterisiert, nämlich als „etwas Hybrides, [...] aus Kreuzungen und Ahnungen bestehendes Gemisch“ (Bodrožić 2007, 96) mit der Sprache des Aufnahmelandes und entlädt sich in ein sprachschöpferisches Potenzial, welches in Wortkreationen wie „Buchstabenzucker“, „Hautnachbarschaft“ oder „Echoraum“ seinen Ausdruck findet. Ferner befähigt die so entstandene Mischung aus Sprachkompetenzen die Erzählerin dazu, bedeutungsträchtiger Wortrelationen gewahr zu werden, welche für einen Muttersprachler des Deutschen verborgen bleiben, wie z. B. *Wunde* und *Wunder*, *Engel* und *Enge* oder die

titelgebende Relation zwischen *erben* und *färben*³. Elisabetha Vinci zufolge macht diese Fähigkeit, deutsche Wörter zu analysieren – „the ability to analyse German words, finding original connections among them“ (Vinci 2021, 201), Sprache zum wichtigsten Protagonisten des Buches *Sterne erben, Sterne färben*: „Language ist the main character of the book“ (ebd.). Durch diese Hervorhebung von Sprache wird seine zentrale Rolle sowohl für die Identitätsfindung als auch für die „Ankunft“ (um ein Wort von Bodrožić zu benutzen) in die neue Kultur noch deutlicher. Indem Bodrožićs Erzählerin außerdem die obengenannten Wortkreationen nutzt, erzeugt sie in den Lesern ein Gefühl der Überraschung und ermöglicht ihnen die Selbstreflexion über ihr Gespür für Sprache: „these words, which produce surprise in readers and give them the possibility of metacritically reflecting on their sense of language“ (Vinci 2021, 204). Diese neue Perspektive auf die deutsche Sprache hat laut Vinci eine bereichernde Rolle sowohl für die Erzählerin als auch für ihre muttersprachlichen Leser.

Indem Marica Bodrožić beide Sprachen zusammenwirken lässt, erschafft sie sich außerdem im Sinne von Keupp aus ihrer „patchwork“-Identität durch „Self-redefining“ und „-reediting“ eine neue, hybride Identität⁴ und beweist somit auch, dass der richtige Ort der Differenz, der zu identifizieren und zu überwinden wäre, wie Elisabeth Bronfen in Anlehnung an Homi K. Bhabha es formuliert, nicht außerhalb uns sondern in uns, mitten im Zentrum liegt.

Eine mögliche Methode, diesen Ort der Differenz zu identifizieren, ist diejenige, die für Werke von Migrationsautoren typisch ist und in allen drei behandelten Werken angewandt wird: der spezifische Gebrauch der deutschen Sprache. Er weicht entweder von der Sprachnorm ab oder (und das ist hier eher der Fall) integriert Lexik und semantische Beziehungen aus der Heimatsprache der erzählenden Figur. Die Wirkung dieser Methode auf die Leser*innen ist, dass sie Sprache und seine Verbindung mit Identität und Herkunft aus einer neuen Perspektive betrachten können bzw. über die Mehrschichtigkeit und die nicht konstante Natur von Identität und Herkunft reflektieren können. Gewohnte Vorstellungen werden also verunsichert, um neue Lesarten zu ermöglichen oder wie das Frank ausdrückt: „On the whole, language is employed in the migration novel to 'destabilise doxa as it is constantly set in motion,

³ Vgl. dazu Rădulescu 2012. *Hybride Identitäten zwischen Wortlandschaften...*, wo Rădulescu hervorhebt, dass das Wortspiel mit den beiden Verben *erben* und *färben* ein Verweis auf „das Verhältnis zwischen „emotional assimiliierter“ Vergangenheit und eigenständiger Fortsetzung in der Zukunft“ ist (Rădulescu 2012, 8), weil Bodrožić selbst Sterne als Symbol sieht – für die Kontinuität zwischen geerbtem Kultur- und Sprachgut und seiner unikalen Färbung durch die Wahrnehmungswelt des Individuums (vgl. Bodrožić 2007, 89).

⁴ Vgl. dazu auch Rădulescu 2012. *Hybride Identitäten zwischen Wortlandschaften...*: „Durch die schriftliche Festlegung hybrider Erfahrungen vollzieht sich ein Vorgang der Identitätsaneignung, indem die zwei verschiedenen kulturellen Identitäten sich zu einem einheitlichen Gebilde zusammenfügen“ (Rădulescu 2012, 2).

varied, and impurified through the double awareness oft wo or more languages“ (zitiert nach Moslund 2011, 4).

Dies bedeutet bei Weitem nicht, dass Differenzen nicht überwunden werden können. Einen deutlichen Beweis dessen, sowie der Tatsache, dass sie sogar nicht so enorm sind, wie man sie gewohntermaßen wahrnimmt, findet man darin, dass alle drei Autor*innen in ihren Texten Bezug auf deutschsprachige Werke und Autor*innen nehmen und sie assoziativ benutzen.

Abbas Khiders Buch *Deutsch für alle* beginnt mit dem Gedicht von Mascha Kaléko *Heimweh, wonach?* und stellt somit eine assoziative Verbindung zur deutschsprachigen Exilliteratur her. Der Erzähler von Khider versteht sich selbst also als Exilant und findet Berührungspunkte zu Exilautoren aus dem kulturellen Milieu des Aufnahmelandes. Das kann zudem als Beweis der These von Doerte Bischoff gesehen werden, dass der Begriff „Exil“ auch auf Geflüchtete in Deutschland übertragen werden kann und dass Erkenntnisse aus der Exilforschung bei den Untersuchungen zur Migrationsliteratur durchaus anwendbar wären⁵. Indem sie zuerst auf eine fehlende Gewahrwerdung dieses Zusammenhangs verweist, betont sie die immer intensivere Auseinandersetzung damit in den letzten Jahren:

Während der Exilbegriff in der medialen Berichterstattung um die ‚Fluchtkrise‘ zunächst praktisch keine Bedeutung hatte, hat er sich inzwischen als wichtiger Diskursmarker in der Auseinandersetzung mit der Frage herausgebildet, wie gegenwärtige Fluchtgeschichten in einen historischen und kulturellen Resonanzraum gestellt werden können. (Bischoff 2021, 31)

Durch das Integrieren des Gedichts von Kaléko betritt Khiders Erzähler als Geflüchteter einen kulturellen Resonanzraum, wo die deutsche Sprache eine wichtige Mittlerrolle spielt.

Die Verbundenheit von Migrationsautor*innen nicht nur mit ihrer Muttersprache, sondern auch mit dem deutschsprachigen Raum findet auch im Prosaband von Marica Bodrožić ihren Ausdruck. An einer Textstelle erwähnt die Erzählerin ein für sie bedeutendes jugoslawisches Lied, dessen Titel *Ima neka tajna veza* wörtlich ins Deutsche übersetzt *Es gibt eine geheime Verbindung* bedeutet. Dem deutschen Muttersprachler sagt er nichts davon aus, was ein Ex-Jugoslawe damit assoziieren würde. Im Bewusstsein der ex-jugoslawischen Erzählerin aber rufen Titel und Lied eine Assoziationskette hervor, die schrittweise in eine Anspielung auf ein deutschsprachiges Gedicht mündet – *Stufen* von Hermann Hesse. Dadurch positioniert sich die Erzählerin von Bodrožić in einen mittleren Raum, wo sie sich einerseits als eine Person auffasst, die an keinem Raum „wie an eine Heimat“ (Hesse 1977, 485) hängt,

⁵ In dem ersten Teil ihres Artikels setzt sich Doerte Bischoff intensiv damit auseinander, dass die Erkenntnisse aus der Exilforschung lange Zeit bei der Behandlung der Flüchtlingsproblematik unbeachtet blieben und erläutert, warum sie eigentlich dafür relevant wären, indem sie auch auf konkrete Werke von Migrationsautoren eingeht.

andererseits begrüßt sie den Neuanfang im Deutschen, indem sie, Hesse zitierend, den Zusammenhang zwischen den einzelnen Räumen folgendermaßen charakterisiert: „der uns beschützt und der uns hilft zu leben“ (Hesse, zit. bei Bodrožić 2007, 49).

Auch Stanišićs Erzähler dient die Berufung auf einen deutschsprachigen Dichter als Hilfe und Rettung. An einer zentralen Stelle in seiner Erzählung, wo über die unwiderrufliche Änderung im Leben der Großmutter nachgedacht wird und wo die Erzählung zugleich im höchsten Maße selbstreflexiv wird, taucht wieder die symbolische Figur der Schlange auf. Die Hornotter, die wie schon erwähnt, im Leben des Erzählers mit einer sogenannten semantischen Angst zu verbinden ist, wird hier aus der deutschen Benennung des Reptils ausgehend, Hornotter, zuerst sachlich anhand von wissenschaftlichen Daten analysiert – als ein Reptil, das sich häutet „als zöge sie [die Schlange] eine Maske ab“ (Stanišić 2020, 228), und dann mit einem Namen versehen, der an den Namen des Dichters Eichendorff erinnert – Josip Karlo Benedikt von Ajhendorf. Gerade durch die Warnung „Nicht zu verwechseln mit dem romantischen Dichter“ (Stanišić 2020, 228) wird die assoziative Verknüpfung mit der deutschsprachigen Literatur expliziert, um dann weiter im selben Kapitel (*Es ist, als hörtest du über dir einen frischen Flügelschlag*) durch Zitate aus Eichendorffs Gedichten und Überlegungen über den Dichter unterstützt zu werden. Stanišićs Erzähler findet eine Gemeinsamkeit zwischen sich als Migrant und dem romantischen Dichter: „Seine Biografie röhrt mich. Es röhrt mich, dass er Beamter war [...], aber dieses Fernweh in sich trug“ (Stanišić 2020, 233). Das Fernweh und die Nähe zur Natur, also zum Herkömmlichen, bilden wichtige Anhaltspunkte für den Erzähler in diesem deutschsprachigen Kontext. Zudem findet er durch den neuen Namen, den er für die Schlange ausdenkt, eine Befreiung von der beklemmenden Angst, die mit dem slawischen Wort *poskok* einhergeht. Durch die Entkleidung, das Häuten des Reptils vom slawischen Wort und das Ankleiden in die Haut des romantischen Dichters – und somit die Transponierung auf die deutschsprachige Assoziationswelt, verliert das muttersprachliche Wort und die Sache, die es denotiert, an Gefährlichkeit, an negativer Beladenheit. Dem Erzähler widerfährt folglich ein ähnlicher Gefühlszustand wie dieser, den Bodrožićs Erzählerin „das Größere der Freiheit“ nennt, welches erst in der neuen Sprache möglich ist. (Bodrožić 2007, 11).

Die von allen drei Autor*innen hergestellten intertextuellen Relationen zu Werken deutschsprachiger Autor*innen erfüllen die Funktion von Brücken, die zwischen den zwei Welten, welche ihre Protagonisten bzw. Erzähler*innen bewohnen, geschlagen werden. Diese Brücken werden auf der Ebene der Sprache gebaut und verbinden Kulturen miteinander, indem sie das gemeinsam Menschliche an ihnen entdecken und hervorheben. Zugleich repräsentieren

sie in Werken, die über die Rolle von Sprache bei der Integration von Menschen mit Migrationshintergrund reflektieren, eine erfolgreich zustande gekommene Integration, folglich eine erfolgreiche „Ankunft in Wörtern“, wieder mit Bodrožić gesprochen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die drei behandelten Werke tatsächlich drei verschiedene Herangehensweisen an die deutsche Sprache veranschaulichen. Während Abbas Khiders Erzähler ihr aus der Position des gelegentlich immer noch Fremden kritisch gegenübersteht, machen sich diejenigen von Saša Stanišić und Marica Bodrožić das Deutsche zu eigen, wobei sie die in ihnen mitschwebende slawische Semantik in verschiedenem Maße hinter den Worten hindurchlügen lassen. Die Erzählerin von Bodrožić, die sich auch stärker mit ihrer jugoslawischen Herkunft identifiziert, führt das deutlicher durch und schafft eine Versöhnung, ein Amalgam von alter und neuer Identität. Derjenige von Stanišić, der eine explizite Identifikation mit einer konkreten Herkunft verweigert, tilgt fast das Jugoslawische – zumindest an der Oberfläche, um dann jedoch seine Semantik im Deutschen mitwirken zu lassen. Indem sich die drei Autor*innen außerdem einer besonderen Form der deutschen Sprache bedienen, die durch ihre Herkunftssprache geprägt ist, veranlassen sie ihre Leser*innen zu einer kritischen Auseinandersetzung mit Sprache und Identität und zu einem Perspektivenwechsel.

Gleichzeitig findet in allen Texten durch die intertextuellen Bezüge zu deutschsprachigen Autor*innen eine Bindung an die Aufnahmekultur statt. Mittels dieser Verfahren kommt es bei den Erzähler*innen in den drei Werken zu einer (Re-)Konstruierung ihrer Identität als ein hybrides, mehrschichtiges Ganzes. So kommen sie in Wörtern an, so finden sie ihre Wege und Umwege zur Sprache und zur Identitätswende.

LITERATURVERZEICHNIS / REFERENCES

Arnaudova, Svetlana. 2020. „Von der Relevanz soziologischer Erkenntnisse für die literarische Interpretation von Werken der Migrationsliteratur: Saša Stanišićs Roman *Herkunft*“. In *Studia philologica universitatis velicotarnovensis*, vol. 39/3: *Moderne Narrative. Wissenschaftliche Beiträge zum 65. Geburtstag von Prof. Dr. Nikolina Burneva*. Veliko Tarnovo: Universitetsko izdatestvo „Sv. Kiril i Metodiy“, 115 – 127.

Bhabha, Homi K. 2000. „Die Verortung der Kultur. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen, dt.“ Übers. von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. In *Stauffenburg Diskussion. Studien zur Inter- und Multikultur*. Bd. 5. Tübingen: Stauffenburg.

Bischoff, Doerte. 2021. „Flucht und Exil in der Gegenwartsliteratur: Begriffsverhandlungen, vernetzte Geschichten, globale Perspektiven“. In *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch*, Bd. 20/2021 (Schwerpunkt: Flucht – Exil – Migration). Tübingen: Stauffenburg, 29 – 54.

Hinrichs, Uwe. 2013. *MULTI KULTI DEUTSCH. Wie Migration die deutsche Sprache verändert*. München: C. H. Beck.

Keupp, Heiner/ Ahbe, Thomas/ Gmür, Wolfgang et. al. 2006 (1999). *Identitätskonstruktionen. Patchwork von Identitäten in der Spätmoderne*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.

Moslund, Sten Pultz. 2011 (2010). *Migration Literature and Hybridity. The Different Speeds of Transcultural Change*. New York: Palgrave Macmillan, 1 – 22.

Norton, Bonny. 2013. *Identity and Language Learning. Extending the Conversation*. Bristol-Buffalo-Toronto: Multilingual Matters.

Pappalardo, David. 2021. „A plurilingual identity between fantasy and reality: ‘Herkunft’ by Saša Stanišić“. In *Polyphonie. Mehrsprachigkeit_Kreativität_Schreiben [Online]* Vol. 9 (1/2021). ISSN 2304-7607. URL: <www.polyphinie.at> (Zugriff am 04.03.2024).

Rădulescu, Raluca. 2012. „Hybride Identitäten zwischen Wortlandschaften. Marica Bodrožić Prosanabd Sterne erben, Sterne färben“. In *Germanica 51/2012*, 63 – 74.

Schönemann, Martin. 2019. „Die Umlaute-Verprügeln-Methode“. In „*Deutsch für alle. Das endgültige Lehrbuch*“ karikiert Abbas Khider die aktuelle Hass- und Nörgelkultur. In literaturkritik.de URL: <<https://literaturkritik.de/khider-deutsch-fuer-alle-die-umlaute-verpruegeln-methode,25626.html>> (Zugriff am 03.03.2024)

Stiegler, Bernd. 2015. *Theorien der Literatur- und Kulturwissenschaften*. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag.

Vinci, Elisabetta. 2021. „Marica Bodrožić: Hybridity, Language, and Cultural Identity“. In Syrový, Daniel (ed.): *Discourses on Nations and Identities*. Berlin/ Boston: De Gruyter. 197 – 207.

QUELLEN FÜR DIE BEISPIELE / SOURCES OF EXAMPLES

Bodrožić, Marica. 2007. *Sterne erben, Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hesse, Hermann. 1977. *Das Glasperlenspiel. Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften*. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 485.

Khider, Abbas. 2019. *Deutsch für alle. Das endgültige Lehrbuch*. München: Carl Hanser Verlag.

Özdamar, Emine Sevgi. 2022. *Mutterzunge. Erzählungen*. Berlin: Suhrkamp.

Stanišić, Saša. 2020. *Herkunft*. München: btb.

✉ **Sen. Asst. Prof. Eva Patsovska-Ivanova, PhD**

ORCID iD: 0000-0003-2752-7825

Department of German and Scandinavian Studies

Faculty of Classical and Modern Languages

Sofia University St. Kliment Ohridski

15, Tsar Osvoboditel Blvd.

1504 Sofia, BULGARIA

E-mail: pacovska@uni-sofia.bg

**DAS POSTNATIONALE UND DIE RÜCKKEHR ZUM
NATIONALISMUS IN *DAS BAUERNKRIEGSPANORAMA*
VON KATHRIN RÖGGLA**

Maria Endreva

Sofioter Universität „St. Kliment-Ohridski“ (Bulgarien)

**THE POST-NATIONAL AND THE RETURN TO NATIONALISM IN
THE PEASANTS' WAR PANORAMA BY KATHRIN RÖGGLA**

Maria Endreva

Sofia University St. Kliment Ohridski (Bulgaria)

<https://doi.org/10.60055/GerSk.2025.5.122-133>

Abstrakt: Der Text analysiert Röggla's *Bauernkriegspanorama* und versucht in einer Systematisierung der vielfältigen Themen im Essay, die Hauptthese zu begründen, dass der Postnationalismus mit seiner wilden Ökonomisierung des Lebens die totgeglaubten Kräfte des Nationalismus wieder aktiviert. Es wird zuerst auf die negativen Effekte der wirtschaftlichen Globalisierung hingewiesen, die zur Verunsicherung des Menschen und zur Verherrlichung der Vergangenheit als einem idealisierten Topos führen und dann wird die Rolle des Literaten als Schöpfer neuer Perspektiven erörtert.

Schlüsselwörter: Kathrin Röggla, Postnationalismus, Bauernkriegspanorama, Globalisierung, Österreichische Literatur

Abstract: The text analyzes Röggla's *Bauernkriegspanorama* and in a systematization of the various topics in the essay attempts to justify the main thesis that post-nationalism with its wild commodification of life is reactivating the forces of nationalism that were believed to be dead. First, the negative effects of economic globalization are pointed out, which lead to insecurity in people and to the glorification of the past as a subject of nostalgia, and finally the role of the writer as the creator of new perspectives is discussed.

Keywords: Kathrin Röggla, post-nationalism, Bauernkriegspanorama, globalisation, Austrian literature

1. Einleitung

Kathrin Röggla zählt zu den profiliertesten Stimmen der österreichischen Gegenwartsliteratur, die in ihren Werken konsequent sowohl den erstarkenden Nationalismus als auch die

Dynamiken der neoliberalen Arbeitswelt kritisch reflektiert. Ihre literarische und essayistische Praxis lässt sich als doppelte Intervention begreifen: einerseits wendet sie sich gegen die Rhetoriken des Exklusions- und Identitätsnationalismus, andererseits problematisiert sie die ungebrochene Affirmation transnationaler Globalisierung und die von internationalen Konzernen vorangetriebene Ökonomisierung sämtlicher Lebensbereiche. In Interviews und publizistischen Beiträgen positioniert sich Röggla explizit gegen nationalistische Bewegungen und die damit einhergehende Stimmung gegen die Einwanderer in Deutschland und Österreich. Sie legt den populistischen Charakter dieser Diskurse frei und zeigt, dass deren vermeintliche Rückbindung an Tradition und Identität auf einer ideologischen Verzerrung der Realität beruht.

Auch in ihrem literarischen Werk untersucht Röggla die Ursachen für die Wiederkehr nationalistischer Muster im 21. Jahrhundert. Diese verortet sie vorrangig in den Unsicherheiten, die durch die neoliberalen Wirtschaft, prekäre Arbeitsverhältnisse und die Deregulierung der globalen Märkte entstehen. Ihre Kritik richtet sich dabei nicht nur gegen die Logik der Ökonomie, sondern auch gegen die Rolle der Medien, die solche Diskurse verstärken und zugleich neue Ängste und Ressentiments erzeugen.

Vor diesem Hintergrund analysiert das Essay *Das Bauernkriegspanorama* (2020, ausgezeichnet mit dem Wortmeldungen-Literaturpreis) das Verhältnis von Globalisierung und nationaler Identitätsbildung im Kontext gegenwärtiger Gesellschaften des deutschsprachigen Raums. Im Mittelpunkt steht die Frage, warum gerade die durch den neoliberalen Optimierungsdrang und Entsicherung „abgehängten“ sozialen Gruppen von nostalgischen Rückgriffen auf vergangene Ordnungen angezogen werden. Ausgangspunkt ist Werner Tübkes monumentales Panoramagemälde *Frühbürgerliche Revolution in Deutschland* im Panorama Museum Bad Frankenhausen. Röggla's Ich-Erzählerin durchschreitet dieses Bild, kommentiert historische und gegenwärtige Figuren und schafft damit ein literarisches Gegen-Panorama, das ein fragmentiertes Mosaik unserer Zeit entwirft.

2. Das Unbehagen des Postnationalen und der Lockruf des Nationalismus

Gerade in der gegenwärtigen Schwellenepoche, die durch den Abschied von der klassischen nationalstaatlichen Ordnung und den Übergang zu einer „postnationalen Konstellation“ vgl. (Habermas 1998) gekennzeichnet ist, zeigt sich die gesellschaftliche Verunsicherung in besonderer Schärfe. Der tiefgreifende Wandel von nationaler Souveränität, ökonomischer Regulierung und kollektiver Identität ruft vielfältige Abwehrreaktionen hervor: das Erstarken rechtsextremer Bewegungen, die Zunahme xenophober Ressentiments, die diskursive Verfemung des Fremden sowie die Verschärfung sozialer Ungleichheiten. Röggla literarisiert

diese Prozesse, indem sie symbolische Figuren schafft, die das Spannungsverhältnis von Globalisierung und Rückschau in die alten Zeiten veranschaulichen. Eine der eindrucksvollsten Gestalten ihres Essays ist die Figur des „Rückwärtsläufers“, die den Rückzug in mythisierte Vergangenheiten und das gleichzeitige Scheitern an der Bewältigung der Gegenwart verkörpert. Diese Figur steht paradigmatisch für das Bedürfnis nach Orientierung in einer Zeit, in der Fortschritt nicht mehr als verheißungsvoll, sondern als bedrohlich wahrgenommen wird.

Alte melden sich zurück, die Jungen für sich arbeiten lassen werden in schlagenden Verbindungen so oder so. Es ist ein Bild der Rückmeldungen, kein Bild, das vorwärts will und sich deswegen andauernd ändert. Kommt man ein zweites Mal an einer Stelle vorbei, wird man entdecken, dass das Erreichte schon wieder zerstört, die kleinen Siege sich in Niederlagen verwandelt haben, und von Errungenschaften kann nicht die Rede sein, die Erde wird wieder eine Scheibe. Hier wird Geschichte stets neu erfunden, heißt es, doch nur, wenn man genau hinsieht, wird man die am Rand befindlichen einzelnen Gruppierungen aus den Ständen wahrnehmen können, nicht selten Doubles der Rückmelder, also Kopien in anderem Kostüm, die sich Privatiers nennen oder Kaufmänner, die sagen, sie seien international unterwegs, sie investierten, die gleichen Visagen wie damals vor knapp 500 Jahren, aber sie sind so klitzeklein, mit bloßem Auge kaum zu erkennen, und es ist klar, mit jeder Runde entfernen sie sich weiter. (Röggla 2020, 37f)

Das Hauptproblem des Rückläufers wurde in den 1930ern von Ernst Bloch, der in Röggla's Essay im Zusammenhang mit der Rückläufigkeit der Gesellschaft namentlich erwähnt wird, in seinem Begriff von der Ungleichzeitigkeit formuliert vgl. (Bloch 1962), nämlich das gleichzeitige Nebeneinander von modernen und vormodernen Denk- und Lebensformen, die in Krisenzeiten reaktiviert werden und regressives Potenzial entfalten. Röggla zeigt, dass Nationalismus und Globalisierung nicht als Gegensätze zu verstehen sind, sondern in einem paradoxen Verhältnis stehen: Während die ökonomische Beschleunigung und Entgrenzung neue Unsicherheiten hervorbringt, werden im selben Zug archaische Narrative und politische Identitätsangebote mobilisiert, die Orientierung und Zugehörigkeit versprechen. Der „Rückwärtsläufer“ wird so zum Sinnbild einer Gesellschaft, die Fortschritt nicht mehr als verheißungsvoll, sondern als bedrohlich wahrnimmt und sich in die Vergangenheit flüchtet. Diese Ungleichzeitigkeit wird im angeführten Zitat treffend aufgezeigt. Neben die neue Erfindung der Geschichte und der Remythologisierung des Vergangenen kommt die Figur des Investors, der die Globalisierung vorantreibt. Dieses Nebeneinander unvereinbarer Ideologien wird dank der sogenannten ideologischen Verzerrung der Realität ermöglicht, die zur Manipulation der Bevölkerung führt. Es handelt sich um reaktionäre Gesten eines Rückgriffs auf die Vergangenheit und Simulation einer neuen Denkart. „Im Land der Rückwärtsgänge muss man den Rückwärtsgang üben, um überhaupt irgendwo zu landen“. (Röggla 2020, 32)

Der Rückwärtsgang ist dezidiert auf die Überforderung der Menschen im postnationalen, neoliberalen Paradigma zurückzuführen. Besonders entscheidend sind dabei die herrschenden Arbeitsverhältnisse in der Gesellschaft. Röggla beschäftigt sich damit in

ihrem Roman „wir schlafen nicht“ (2004), aber auch im hier behandelten Essay werden sie beschrieben. Die dargestellten Zustände in diesem imaginären Bild umfassen verschiedene Stationen wie Naturlandschaften, Gewerbegebiete, „Lagerhallen, Amazon, Post, Libri“ und andere. „Stationen, zwischen denen etwas in der Art von Flixbussen unterwegs ist, die bekanntlich immer öfter Unfälle bauen, weil ihre Fahrer übermüdet sind, dem Sekundenschlaf ausgeliefert, der einsetzt, wenn die Zeit kommt, und sie kommt immer.“ (Röggla 2020, 21) Der Sekundenschlaf als metaphorischer Ausdruck der modernen Ausbeutung nimmt einen wichtigen Platz in diesem Bild ein. Darauf aufmerksam zu machen, ist die Mindestaufgabe der Erzählerin, die sie selbst so definiert. Die entfremdete Arbeit sowie die Überstrapazierung des Individuums in seiner Arbeitswelt wird mit einer Verdinglichung des Menschen und folglich mit der Verminderung seines Wertes gepaart. Die Menschen werden infolgedessen auf engstem Betonraum zusammengedrängt, wo das Gefühl der Unsicherheit verstärkt wird:

Es zeigen sich jetzt schon Betonbauten und daneben der Neuköllner Arbeitsstrich, von Menschen plötzlich bevölkerte Bushaltestellen im städtischen Niemandsland. Es gibt nicht genug Wasteland für die Erfordernisse unserer Zeit, heißt es, und so verdichtet sich auch das, schiebt sich ineinander [...]. (Röggla 2020, 21)

In der sich globalisierenden Welt wird der Mensch vom rasanten Tempo der Digitalisierung und Internationalisierung überrollt. Seine mit viel Mühe erworbenen Qualifikationen erweisen sich sehr schnell als ungenügend unter den neuen Bedingungen. Sichere Rückzugstopoi des Sozialstaates wie ein Eigenheim, ein fester Arbeitsvertrag, eine sichere Rente drohen mit der Epoche der Flexibilität, Mobilität und ständigen Entwicklung zu verschwinden. Vor diesem Hintergrund vermitteln die Nationalstaaten von gestern ein Trugbild von einer Garantie für Ordnung und Sicherheit, die Wohlfahrt, aber auch eine gemeinschaftliche Identität und ein gemeinsames Ziel anbieten.

Zygmunt Bauman bezeichnet unsere Epoche als „Zeitalter der Nostalgie“ in seinem postum veröffentlichten Buch „Retrotopia“ Vgl. (Bauman 2017). Nostalgie-Epidemien treten häufig nach Revolutionen auf, nach denen die Änderungen zu groß sind, als dass sie von der gesamten Gesellschaft gleichermaßen akzeptiert werden könnten. Bauman stellt fest, dass viele Bürger der traditionsreichen westlichen Demokratien nicht mehr an ein besseres Leben in der Zukunft glauben und somit die Vergangenheit erklären, in der sie mehr Sicherheit und Wohlstand sehen. So wie das Panorama-Museum bei Röggla die Vergangenheit als festen Pfeiler der Gegenwart ausgeben möchte, verstärkt sich auch der Nationalismus als Gegenreaktion auf die furchterregende Unsicherheit und Identitätsindetermination der Globalisierung. Nicht mehr die Zukunft, sondern die Vergangenheit wird als ein handfester Topos der utopischen Verwirklichung einer idealen Gesellschaft angesehen. Francis

Fukuyamas berühmte These vom „Ende der Geschichte“ (1992), die den Sieg liberal-demokratischer Systeme als Endpunkt der ideologischen Entwicklung proklamierte, hat sich nicht bestätigt vgl. (Fukuyama 1992). Vielmehr zeigt sich, dass die von Fukuyama angenommene lineare Fortschrittsbewegung durch neue autoritäre, populistische und nationalistische Dynamiken unterlaufen wird. Röggla greift diese Diagnose indirekt auf, wenn sie feststellt: „Die Geschichte läuft wieder, versucht man es positiv zu formulieren, nur eben rückwärts, Fragen dürfen aber wieder gestellt werden.“ (Röggla 2020, 31) Der allgemeine Regress ist spürbar und hat etwas Hoffnungsloses: „In dieser Welt, die sich plötzlich rückwärts dreht, so heißt es, ginge man auch rückwärts, wenn man vorwärts liefe.“ (Röggla 2020, 31)

Das Gefühl, das zum Nationalismus verleitet, ist die Unsicherheit in den Verhältnissen der leistungsorientierten Ideologie der postnationalen Welt:

Sehen Sie da diese Figur, die nicht mehr vor lauter Weisungsgebundenheit aus sich herauskommt! Sehen Sie diese Figur, die zögert, weil sie nicht weiß, ob sie zuständig ist! Sehen Sie diese Figur, die Angst hat, weil man sie entdecken könnte, identifizieren und dann den Geldhahn zudrehen wie bei allen anderen! Wir können uns keine Fehler mehr leisten, rufen sie alle, und ich nicke ihnen zu, als würde ich sie bereits übersetzen, während sie den Rest der Abhörprotokolle vernichten. (Röggla 2020, 28)

Mit dem Fortschreiten der Globalisierung kann der Staat immer weniger die destruktive Kraft der Menschen bändigen und eine recht- und ordnungsschaffende Gewalt konstituieren, was eine allgemeine Empfindung der Machtlosigkeit erzeugt. Der Staat kann – besonders bei Terroranschlägen oder im Essay erwähnten Morden an Migranten durch Neonazis – sein Sicherheitsversprechen immer weniger einlösen. Laut Bauman liegt die Ursache für die gegenwärtige Krise staatlicher Ordnungen in der immer schwächer werdenden Kopplung von Macht und Territorium. Während vormoderne wie auch moderne Gesellschaften politische Herrschaft stets an territoriale Grenzen gebunden haben, ist im Zeitalter der Globalisierung Macht zunehmend „entbettet“: ökonomische und digitale Ströme lassen sich nationalstaatlich kaum noch regulieren. Bauman schreibt: „Die Entkoppelung von Macht und Politik, von Souveränität und territorialer Bildung ist das vielleicht wichtigste Kennzeichen unserer Zeit“ (Bauman 2017, 65).

Die ungleichen Globalisierungsprozesse lassen diese Machtverbindung an verschiedenen Orten verschieden ausfallen. In der Rechthaberei und im unangemessenen Stolz sieht Röggla ein wichtiges Merkmal des Nationalismus, das sich im Stadt-Land-Gefälle am besten zeigt. Das Ländliche ist die Domäne dieses Nationalismus geworden, die eine tiefe Kluft in der Gesellschaft auftut. Die Leerstellen, Lücken und die aus dem Bild vertriebenen Individuen stellen sich als „organisierende Bildmitte, [...] in der eine herrische Destruktion agiert“ (Röggla 2020, 25) heraus. Als Zuschauer des Bildes erwartet man die Schlacht

zwischen den verschiedenen Opponenten, aber auf den zweiten Blick sieht man, „es sind von Anfang an verlorene Schlachten, in denen wir uns eigerichtet haben“ (Röggla 2020, 25). Diese Passage verdeutlicht exemplarisch, dass Röggles Literatur nicht allein ästhetische Darstellung, sondern zugleich ein sensibles diagnostisches Instrument für die Aufdeckung gesellschaftlicher Dynamiken darstellt. Ihre Texte entbergen verborgene oder verdrängte Strukturen sozialer Realität. Die regen das Lesepublikum zur kritischen Reflexion über alltäglich evidente, aber trotzdem unbewusst gebliebene Konstellationen.

Ein Beispiel für aktuelle soziale Prozesse ist die Lockerung persönlicher Bindungen im Zuge von Individualisierung und Digitalisierung. Diese Entwicklungen bringen die Menschen leichter in eine Situation gnadenloser Konkurrenz, die so bedrückend wirkt, dass viele sich nutzlos, einsam und deprimiert fühlen. Dieses Motiv ist ein konstantes Thema in Röggles Werk. Die im Bild dargestellten, vorprogrammierten Verluste auf dem Schlachtfeld stehen für die Energie einer „herrischen Destruktion“ und setzen die für den Nationalismus typische Opposition von *Freund* und *Feind* voraus. Sie betont Differenzen, kapselt das *Wir* vom *Sie* ab und verweist damit auf Mittel vergangener Zeiten – ein Zeichen wachsender Sehnsucht nach Überlegenheit. Der ideologische Zusammenhalt der Individuen aufgrund nationaler Identität entsteht aus einem selbstverherrlichen Eigenbild und einem zerstörerischen Fremdbild. Die Vergangenheit erscheint als Besitz der eigenen Gemeinschaft des *Wir*, in der das territoriale Machtprinzip und die „reine“ Nation ohne fremdes Eindringen noch intakt waren – im Gegensatz zur heutigen Internationalisierung der Welt.

In der Kritik der neoliberalen Verhältnisse nimmt die Autorin jedoch keinesfalls die Seite der Rückwärtsläufer ein und obwohl sie die Gründe für deren Rückwärtsgang einsieht, rechtfertigt sie sie nicht. Bei der Beschreibung des Bauernkriegspanoramas konfrontiert sich Röggla mit ideologischen Perspektiven des Nationalismus in Kunstwerken aus früheren Zeiten und führt dagegen eine indirekte Polemik an. Die Einstellung der Autorin zu dieser Art von historischen Kunstwerken ist durch Ironie gekennzeichnet, weil sie in Zeiten, die den Nationalismus überwunden zu haben scheinen, ausschließlich zu einer Manipulation der Massen dienen. Alle diese monumentalen Bilder der repräsentativen Diskurse greifen eine heroisierte und ideologisierte und folglich eine falsche Vergangenheit auf. Aus diesem Grund kommt immer wieder die Warnung: „Das sind nicht die Nachfahren Thomas Müntzers!“ (Röggla 2020, 20).

Röggla entblößt unmissverständlich die nationalistischen Versprechungen und Parolen als populistisch betriebene Verzerrung der Wirklichkeit, die nicht mehr zeitgemäß ist. Einer der Höhepunkte im Essay ist das Bild des Fremdschämens als höchstes Verbindungsprinzip in

einer hoffnungslos gespaltenen Gesellschaft: „Das Fremdschämen ist die äußerste Annäherung an den anderen“ (Röggla 2020, 34) Die Gemeinschaft konstituiert sich auch über die Verantwortung, die man für den anderen, der nicht gleich denkt, übernimmt. Das Fremdschämen ist eine Reaktion auf einen Normverstoß, bei dem man tiefste Empathie für den anderen empfindet. Die Empathie bezieht sich nicht auf die gemeinsamen Toten, Rituale oder auf ein kollektives Gedächtnis, sondern auf höchstindividuelle Zustände der Hineinversetzung in den anderen, die die Scham für die Regelverstöße ermöglichen.

Röggla inszeniert den Rückfall in nationalistische Denkweisen metaphorisch als einen permanenten Winter, der sich lediglich als wechselnde Jahreszeiten ausgibt und nur die Illusion von Wärme und Licht vermittelt. Übergänge und Übergangszonen fehlen; ein gemäßiges, ausgleichendes Klima existiert nicht. Durch diese Metapher visualisiert Röggla die unerträglichen Kontroversen und Spannungen in der zeitgenössischen Öffentlichkeit.

Das Informationszeitalter, das Transparenz und umfassende Zugänglichkeit der Öffentlichkeit verspricht, entpuppt sich in seiner Darstellung als dunkle Epoche. Hier werden die dominanten ideologischen Postulate der neoliberalen New Economy und die fortschreitende Popularität nationalistischer Ideale zu Kräften, die gesellschaftliche Wahrnehmung und Wirklichkeit verzerren. Durch die Ekphrasis des Panoramabildes, die zugleich auch eine Auslegung der heutigen Realität durch das Prisma der Vergangenheit ist, verdeutlicht Röggla, wie die scheinbare Offenheit der modernen Informationsgesellschaft paradoxe Weise zur Verunsicherung und Fragmentierung führt, indem sie die Spannung zwischen globaler Rationalität und nationaler Identität sichtbar macht.

Eines der wichtigsten Themen im Essay ist der Verlust der Schärfe der ideologischen Diskurse. Indem die Unterschiede zwischen diesen zusehends verschwinden, ist die Wirklichkeit nicht konturiert genug. Politische Parteien, die eine ideologische Diversität repräsentieren sollten, weisen immer weniger Differenzen voneinander auf, was als eines der größten Probleme der postnationalen Zeit identifiziert wird. Diese ideologische Undefinierbarkeit zeugt von der Unlösbarkeit gesellschaftlicher Schwierigkeiten, denn es gibt keine klaren Wege, die zum imaginären Ziel einer besseren Menschheit führen.

Man weiß nicht mehr, was es bedeutet, Christdemokrat zu sein oder Sozialdemokrat, nicht einmal das freiheitliche Gespenst hat hier freie Durchfahrt, auch die Grünen haben etwas hinter sich gelassen, was war es noch, und man munkelt, am ehesten gibt die völkische Partei ihre Hassparolen nicht auf, aber im Grunde ist alles der Lage geschuldet. (Röggla 2020, 33)

Die Verwirrung der Menschen in der postnationalen Zeit ist groß sowie die Angst durch die Überwachung des Individuums. Selbst die strikte Befolgung der aktuellen Doktrin ist nach Röggla keine Garantie für eine gute Entwicklung. Sie akzentuiert auf die fehlende

Kritikfähigkeit. Dabei ist die beschriebene Geraadlinigkeit besonders gefährlich, weil sie keine Alternativen zulässt. Die Eingeschränktheit auf eine einzige Bahn macht die Menschen rechthaberisch, behauptet der Text: „Ja, wer so geradeaus gehen kann, der hat keine Angst vor seinem Doppelgänger! Nur wenige zweigen vorher ab, ihnen gehört mein ganzer Respekt. Für die anderen ist erstaunlich viel Platz auf 360 Grad.“ (Röggla 2020, 29)

3. Die Fragmentierung der Gesellschaft und ihr literarisches Bild

Dem Konzept des Museumspanoramas folgend, schildert die Ich-Erzählerin die jeweiligen gesellschaftlichen Gruppen ihrer eigenen Zeit mit deren Problemen. Es werden Rechtsradikale, Wutbürger, Grüne, Christdemokraten, Repräsentanten des Klerus, Frauen, Privatiers und Vertreter der Konsumgesellschaft präsentiert. Somit schafft sie ein literarisches Pendant zum Panoramabild, das nicht dem Vergangenen, sondern der Gegenwart zugewandt ist und seziert mit den Mitteln der Literatur die gesellschaftlichen Probleme zur Zeit der Auffassung des Essays. Röggla sieht in der tiefen Kluft zwischen den verschiedenen gesellschaftlichen Positionen einen der gravierendsten Stolpersteine der Demokratie, in der die Möglichkeit für einen Dialog zwischen ihnen durch die Radikalisierung der Emotionalität fast völlig abhandengekommen ist. Im Text wird auf die unmöglichen Begegnungen der verschiedenen Seiten akzentuiert.

Ausbleibende Gesprächspartner sind darin ihr entschiedenster Ausdruck, ja, ihre Art realistisch zu sein. Schließlich heißt es, uns fehlten ganz allgemein die Gesprächspartner, und: wo bleibt die Streitkultur? Ja, wo bleibt die Auseinandersetzung in diesem Land der fehlenden Begegnungen? Die Einrichtung von Ministerien für Einsamkeit wird deswegen als die letzte paneuropäische Initiative gelten fernab in der Hauptstadt, wenn man die Proteste gegen die Zukunftsverluste angesichts des Klimawandels nicht mitzählen möchte, was einige immer noch lautstark nicht möchten. (Röggla 2020, 34f)

In diesem Text spricht sich Röggla besonders stark gegen die rechten politischen Linien, die mit Begriffen wie Patriotismus, Identitätsschutz oder Heimatliebe rassistische Ressentiments aufkommen lassen, aus. Es soll jedoch mit Vorsicht mit letzteren umgegangen werden, so die Botschaft des Essays. Faschismus wird als Schimpfwort sowohl von links (Nazis) als auch von rechts (Öko-Faschisten) in den öffentlichen Raum geworfen und verwandelt sich in einen universalen Dialogkiller, nach dessen Einbringung alles verstummt. Die bedrohte Streitkultur als ein Indiz für die verschwindende Demokratie ist eine übliche Feststellung, die hier mit der Partikularisierung der Gesellschaft und der allgemeinen Individualisierung des Medien- und sozialen Lebens verstärkt wird.

Die Möglichkeiten für die Überwindung dieser Kluft in der Gesellschaft wird mit der Position der Ich-Erzählerin in diesem Wirrwarr von Ideen, die aneinander vorbeigehen und

sich nie treffen, in Verbindung gebracht. Die Literatur und die Figur des Literaten nehmen im Essay eine wichtige Stellung ein. Die Kampfziele der Autorin lassen sie als eine Kämpferin für Gleichheit und Gerechtigkeit in der Gesellschaft erscheinen. Es muss unterstrichen werden, dass dies eine Selbstbeschreibung ist, die sich selbst problematisiert und ironisiert.

Es ist dieser wiederkehrende Alptraum, der mir sagt, dass ich keinen Ort mehr habe in meiner gewohnten Welt, dass auch ich rausrutschen könnte aus den gemeinsamen Kiezversammlungen gegen Gentrifizierung, aus den Initiativen der Schule gegen Rassismus und den Straßenkonzerten des Karnevals der Kulturen, den Prinzessinnengärten und dem Weltacker, von dem mir eine „Oma gegen rechts“ erzählte, flüsternd neben der Bühne einer proeuropäischen Demonstration, wo Erstunterzeichner den großen Max machen. (Röggla 2020, 23f)

Bereits am Anfang wird die Rolle des Literaten als jemand hervorgehoben, der über die Wahrheit reflektieren, die jeweiligen historischen Manipulationen entlarven und die Wirklichkeit differenziert darstellen kann, was ihm eine herausragende Stellung in der Gesellschaft gewährt. Autoren bieten eine ungewöhnliche Perspektive auf das Gesellschaftliche an und auf diese Weise wächst durch die Kunst der Grad der Beobachtbarkeit der Welt, die die sogenannten „blinden Flecken“ des Sehens im gewohnten Blickwinkel überwindet. Nach Luhmann schafft die Literatur eine „Beobachtung zweiter Ordnung“ (Luhmann und Fuchs 1989, 10). Luhmann zufolge ist die Kunst zusammen mit der Religion das einzige System, das alle sozialen Systeme überschauen und ein einheitliches Bild von der Welt produzieren kann. Das Panorama der heutigen Welt, das die Erzählerin schafft, versucht die unsichtbaren Stellen sowohl aus der Perspektive des Nationalismus als auch aus der Sicht des Postnationalismus sichtbar zu machen, was zur Verbesserung der Kommunikation zwischen den verschiedenen Gesellschaftsgruppen beitragen könnte.

Aus diesem Grund fällt der Erzählerin im beschriebenen Bild die Rolle einer Übersetzerin zu. Sie wird darin als halb an- und halb abwesend dargestellt.

Halb drinnen, halb draußen, jenseits der Abgründe zwischen Bildkomposition und Interpretation mit Sicherheit, jenseits der Schluchten des Nichtverständnisses, der falschen Zuordnung und der Bedeutungsverschiebung, da herrscht kein Abstand mehr, es regieren Meinungshoheiten besonders in der Gegend links oben mit kommunalen Kirchenvertretern, örtlicher Feuerwehr und Gewerkschaftsresten, man verlässt sie am besten in Richtung einer Game Convention, mit unausgesprochenen Wahrheiten im Gepäck, die beständig Blasen werfen, Echokammern wie Bienenwaben bauen, um hier am Bildrand in unüberwindliche Gebirge der Regression zu simulieren. Insofern ein Minuspunkt für mich, die Übersetzerin. (Röggla 2020, 31)

Die Vermittlung zwischen den Gruppen schlägt fehl, weil sie solipsistisch in ihren eigenen Wahrheiten verweilen. Der unparteiische Blick ist für den Geschichtsschreiber wichtig. Es gilt, dass man als Intellektueller eine Distanz zum umrissenen Bild bewahrt, um der Zeugenschaft willen:

Damit ich später vor Gericht die ganze Geschichte ganz genau berichten kann, in allen Details, und sie nicht schon vorher wegerzählt haben werde. Die Erinnerungsschärfe einer Zeugin stelle sich nur einmal her, hatte man mir bei einem der letzten Rundgänge erzählt. Wiederhole man seine Berichte vom Erlebten, dann schlichen sich Fehler ein, die die Zeugenschaft quasi von innen her zerstörten. (Röggla 2020, 43)

Auch die erzählte Geschichte muss einmalig sein, wie das Geschehene selbst. Dies bedeutet zugleich aber eine ungeheure Macht in den Händen der Erzählerin, denn ihr Blick versucht die divergierenden Perspektiven der verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen zu vereinen und aus ihnen ein einheitliches Gesamtbild zu konstruieren. Da der Platz auf dem Bild nicht uneingeschränkt ist, muss eine subjektive Selektion der wichtigen Momente erfolgen. Dies erinnert erfolgreich an die alte Aporie der „objektiven“ Geschichtsschreibung, die unlösbar bleibt. Die ständige Sehnsucht nach Objektivität mündet hoffnungslos in den subjektiven Blick der Erzählerin, die etwas eliminieren muss. Wie im Tübkeschen Panorama nimmt man nur eine Sequenz des Ganzen wahr und kann sie ohne eine richtige Kontextualisierung nicht einschätzen. Trotzdem erhebt das Narrativ den Anspruch auf eine Enthüllung der Realität, die durch den Bildrahmen in einer Einheit festgehalten wird.

Die neutrale, auf Objektivität ausgerichtete Position der Autorin, die halb im Bild und halb außerhalb ist, hält sich im Essay, aber am Ende entscheidet sich die Erzählerin ganz in das Bild hineinzugehen. Von Neutralität geht es zu einem aktiven Handeln über. So ändert sich der Ton. Es wird ein imaginärer Bürger angesprochen, der mit seinen Handlungen und bürgerlichen Positionen das Bild von innen letztendlich verändert hat. Das bestimmt das starke Ende dieses Textes, das optimistisch in eine vollwertige demokratische Zukunft blickt.

Einmal war ich unterwegs in dem Bild, habe gesucht nach deinem Aufenthaltsort, bisher habe ich ihn auch noch nicht gefunden. Ich konnte ihn mir einfach nicht ausmalen. Die Menschendichte ist auch zu hoch, tröstete man mich, das habe ich nicht verstanden, aber ich habe erkannt, du hast dich gewehrt, du hast es zustande gebracht, dass sich dort etwas ändert, in deinem Betrieb, in deiner Schule, in deiner Nachbarschaft, ja in der Stadt, du hast das Miteinander aufgegriffen, die zähe Aushandlung zwischen den Beteiligten, und das, was daraus entstand, wurde groß. Als man sah, dass du nicht im Spektakel der Medien untergehen würdest, weil du nicht einzeln warst, hat man Gegenmaßnahmen ergriffen, die dich lange nicht erreichten, weil du nicht einzeln warst. Der billige Hass auf deinen Nächsten, den man heute als erfrischende Position bezeichnet, wird deine Sache nie werden. Die Geschichten, die du erzählst, werden weitererzählt werden. Und auch wenn deine Niederlagen sich eher fortschreiben als die Erfolge, ja, selbst, wenn es dich heute nicht mehr geben soll, wie alle behaupten, hinter lasse ich meinen Gruß auf diesem Bild und weiß, er wird dich erreichen. (Röggla 2020, 45)

Mit diesem Blick in die Zukunft setzt Röggla einen bewussten Gegenpol zur nostalgischen Sehnsucht nach der Vergangenheit, wie sie im populistisch-nationalistischen Diskurs häufig zu beobachten ist. Diese kompositorische Wendung betont das Verlangen nach aktivem Handeln. Im Gegensatz zur passiven Wahrnehmung historischer Ereignisse wird die Ich-Erzählerin selbst Teil des lebendigen Bildes. Der Akt des Handelns verändert die Szenerie,

da die Erzählerin erkennt, dass auch andere aktiv waren und ihre Tätigkeiten Wirkung gezeigt haben. Die Verbindung von Zukunft und Aktion, die durch die Fiktion des Erzählens möglich wird, ist für diesen Text sehr bedeutend. Durch Imagination, Erzählung und Fiktion können Räume geschaffen werden, in denen der Bürger die ideologischen Verzerrungen überwindet und zu einer intakten Realität gelangt.

Die daraus resultierende bürgerliche Position gewinnt durch die kollektive Kraft der Gemeinschaft an Bedeutung und vermittelt Hoffnung. Sie wendet den Blick von der Vergangenheit in die Zukunft und entfaltet eine konstruktive Wirkung, die die zuvor verhärteten gesellschaftlichen Positionen wieder dialogfähig macht.

4. Schluss

Mit dem optimistischen Abschluss ihres Essays richtet Röggla den Blick bewusst in die Zukunft und konzipiert ein neues Bauernkriegspanorama, das als literarisches Instrument fungiert, um die Komplexität der Gegenwart zu überblicken. Anders als klassische Panoramen, die historische Ereignisse visualisieren, wendet sich Röggles Panorama der aktuellen gesellschaftlichen Realität zu und macht „blinde Flecken“ – ideologische, kulturelle und soziale Spannungen – sichtbar. Auf diese Weise schafft sie ein Medium, das sowohl analytisch als auch reflexiv ist und die Mechanismen gesellschaftlicher Fragmentierung aufzeigt.

Die literarische Perspektive eröffnet nicht nur Einsicht, sondern ermöglicht Handlungsspielräume: Indem die bestehenden Barrieren für Dialog und Kommunikation literarisch aufbereitet werden, signalisiert Röggla die Möglichkeit kollektiver Überwindung von Bindungslosigkeit, Entfremdung und Entsolidarisierung. Der Mensch kann so die nostalgische Sehnsucht nach einer idealisierten Vergangenheit hinter sich lassen und in der aktiven Auseinandersetzung mit der Gegenwart eine konstruktive Rolle übernehmen.

In diesem Sinne verbindet Röggles Panoramadarstellung literarische Form und gesellschaftskritische Funktion: Sie fungiert als Reflexionsinstrument, das den Leser nicht nur beobachten, sondern die eigene Position in einem komplexen sozialen Gefüge erkennen und reflektieren lässt. Die Zukunftsperspektive erhält dadurch eine moralische Komponente: Sie appelliert an die Möglichkeit für eine aktive Haltung des Einzelnen, wodurch die zuvor verhärteten gesellschaftlichen Differenzen potenziell wieder dialogfähig werden.

LITERATURVERZEICHNIS / REFERENCES

- Bauman, Zygmunt. 2017. *Retrotopia*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Bloch, Ernst. 1962. *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Brooks, David. 2000. *Bobos in Paradise. The New Upper Class and How They Got There*. New York: Simon and Schuster.
- Foucault, Michel. 2003. „Geschichte der Biopolitik.“ In *Schriften, Bd. 3*, von Michel Foucault, 1020-1028. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fukuyama, Francis. 1992. *Das Ende der Geschichte*. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag.
- Habermas, Jürgen. 1998. *Die postnationale Konstellation. Politische Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag .
- Honneth, Axel. 2005. *Verdinglichung. Eine anerkennungstheoretische Studie*. Fraunkfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Luhmann, Niklas, und Peter Fuchs. 1989. *Reden und Schweigen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Nida-Rümelin, Julian. 2011. *Die Optimierungsfalle. Philosophie einer humanen Ökonomie*. München: Irisana eBooks.
- Röggla, Kathrin. 2006. *wir schlafen nicht*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Röggla, Kathrin. 2010. *das stottern des realismus. fiktion und fingiertes. ironie und kritik*. Paderborn: PUR 122.
- Röggla, Kathrin. 2020. *Bauernkriegspanorama*. Berlin: Verbrecher Verlag.

✉ Prof. Maria Endreva, D. Sc.

ORCID iD: 0000-0002-2577-7807

Department of German and Scandinavian Studies

Faculty of Classical and Modern Languages

Sofia University St. Kliment Ohridski

15, Tsar Osvoboditel Blvd.

1504 Sofia, BULGARIA

E-mail: m.endreva@uni-sofia.bg

KNUT HAMSUNS RESEPSJON I RUMENSK OG BULGARSK KONTEKST

Diana Lățug

Babeș-Bolyai Universitet (Romania)

Evgenia Tetimova

Universitetet i Sofia St. Kliment Ohridski (Bulgaria)

THE RECEPTION OF KNUT HAMSUN IN ROMANIAN AND BULGARIAN CONTEXT

Diana Lățug

Babeș-Bolyai University (Romania)

Evgenia Tetimova

Sofia University St. Kliment Ohridski (Bulgaria)

<https://doi.org/10.60055/GerSk.2025.5.134-154>

Sammendrag: Denne artikkelen er det første komparative forsøket på å analysere Knut Hamsuns resepsjon i Romania og Bulgaria, og viser hvordan perifere kulturelle posisjoner påvirker både tolkning, oversettelse og publisering av hans verk. Den oppsummerer resultatene fra rumensk forskning og sammenligner dem med tilsvarende bulgarsk forskning. Dette er det første forsøket på sammenligning av Knut Hamsuns resepsjon i to land, sentrert på to perifere kulturer og naboland. Målet er å vise eventuelle likheter og ulikheter mellom Hamsuns resepsjon i Romania og Bulgaria og bidra til det store temaet om Hamsuns resepsjon i verden.

Emneord: resepsjon, periferi, oversettelser, artikler, presse

Abstract: This article is the first comparative attempt to analyze Knut Hamsun's reception in Romania and Bulgaria, showing how peripheral cultural positions influence both the interpretation, translation and publication of his work. It summarizes the results of Romanian research and compares them with similar Bulgarian research. This is the first attempt to compare Knut Hamsun's reception in two countries, centered on two peripheral cultures and neighboring countries. The aim is to show possible similarities and differences between Hamsun's reception in Romania and Bulgaria and to contribute to the larger topic of Hamsun's reception in the world.

Keywords: reception, periphery, translations, articles, press

1. Innledning

I begynnelsen av det 20. århundre var den skandinaviske litteraturen på mote i Europa. Man betraktet en økende interesse for de særegne stilene og temaene som dukket opp fra regionen. Flere nøkkelfaktorer påvirket denne mottakelsen. Nedenfor skal vi se nærmere på noen av disse faktorene.

Skandinaviske forfattere som den norske forfatteren Henrik Ibsen (1828 – 1906) og den svenske forfatteren August Strindberg (1849 – 1912) var nøkkelfigurer på den europeiske litterære scenen på slutten av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet. Verkene deres, spesielt Ibsens skuespill, brakte de skandinaviske landene frem i rampelyset, da de tok for seg temaer som individualisme, samfunnsforventninger, kjønnsroller og det menneskelige sjelelig. Ibsens *Et dukkehjem* (1879) og Strindbergs *Faderen* (1887) var banebrytende og hadde en betydelig innflytelse på europeisk teater. Disse forfatternes utforskning av sosiale spørsmål gjorde skandinavisk litteratur spesielt relevant i sammenheng med Europas politiske og kulturelle klima på den tiden. På begynnelsen av 1900-tallet begynte skandinaviske forfattere å eksperimentere med nye uttrykksformer og bidro til fremveksten av modernismen. For eksempel utforsket den danske forfatteren Karen Blixen (1885 – 1962) temaer som psykologisme og symbolisme, og verkene hennes, bl.a. *Syv fantastiske fortellinger* (1934), fant et ivrig publikum utenfor Norden.

Perioden var også preget av fremveksten av spesifikke litterære bevegelser i de skandinaviske landene, som det moderne gjennombruddet på slutten av 1800-tallet. Denne bevegelsen var preget av en avvisning av romantiske idealer til fordel for en mer direkte, ofte kritisk tilnærming til sosiale spørsmål. Denne tilnærmingen fanget oppmerksomheten til europeiske kritikere og intellektuelle, og etablerte skandinavisk litteratur som en kraft i den bredere europeiske litterære tradisjonen.

Knut Hamsun (1859 – 1952) var en av dem som brukte modernistiske teknikker i verk som *Sult* (1890), *Mysterier* (1892), *Pan* (1894), *Victoria* (1898) o. a. Han undersøkte menneskets psyke med en eksistensiell og individualistisk tilnærming som ga gjenklang hos europeiske lesere. I 1920 mottok han Nobelpisen i litteratur og dette bidro til styrking av den internasjonale profilen til skandinavisk litteratur. Nobelpisen var en viktig faktor for å øke den globale anerkjennelsen av skandinaviske forfattere og de unike litterære tradisjonene som kom fra regionen.

Utgangspunktet for undersøkelsen om Hamsuns mottakelse i Romania er doktoravhandlingen *Mottakelsen av Knut Hamsun i den rumenske kulturelle trykte pressen fra 1895 til 2016. Nasjonalt og internasjonalt perspektiv*, disputert i 2017 og utgitt i 2020 (Läťug

2020). Boken gir en oversikt over Knut Hamsuns mottakelse først i Norge, deretter på europeisk nivå i kjerne– og perifere kulturer, og, sist men ikke minst, i den rumenske kulturelle trykte pressen, basert på 283 artikler. Det er altså det første omfattende forsøket på å tilby en kvantitativ og kvalitativ analyse av Hamsuns mottakelse i den rumenske kulturelle trykte pressen fra 1895 – 2016, basert på et nasjonalt og internasjonalt perspektiv.

Utgangspunktet for undersøkelsen av Hamsuns mottakelse i Bulgaria er doktoravhandlingen *Mot problemet for oversettelsen og resepsjonen av Knut Hamsun i Bulgaria*, disputert i 2007 og utgitt i 2009 (Tetimova 2009). Temaet om resepsjonen av den skandinaviske litteraturen i Europa og Bulgaria på 1800- og 1900-tallet er også drøftet av Vera Gancheva, Antonia Buchukovska og Nadezhda Stanislavova Mihaylova i bind 5 av samlingen *Oversettelsesresepsjon av de europeiske litteraturene i Bulgaria. Skandinaviske og baltiske litteraturer*. Evgenia Tetimovas bok *Knut Hamsun og Bulgaria*, basert på hennes doktoravhandling, forsker i detalj på Hamsuns resepsjon i Bulgaria og gjennomgår mottakelsen av Hamsun i Bulgaria i lys av endringene i den sosiokulturelle og politiske situasjonen i Bulgaria. Teknikkene som er typiske for Hamsuns stil og måtene de har blitt oversatt til bulgarsk på, blir analysert. Trekkene som er karakteristiske for oversettelsene klassifiseres på grunnlag av et bestemt teoretisk konsept.

Denne artikkelen oppsummerer resultatene fra rumensk forskning av Knut Hamsuns resepsjon i Romania og sammenligner dem med tilsvarende bulgarsk forskning. Som forskningsmetode viser denne artikkelen dynamikken ved den rumenske og den bulgarske resepsjonen ved å nevne noen få, betydelige artikler og oversettelser. Hovedfokuset er å drøfte de rumenske retningslinjene for at de skulle kunne sammenlignes med de bulgarske. Dette er det første forsøket på en sammenligning av Knut Hamsuns resepsjon i to land, sentrert på to perifere kulturer og naboland. Målet er å vise eventuelle likheter og ulikheter mellom Hamsuns resepsjon i Bulgaria og Romania og bidra til det store temaet om Hamsuns resepsjon i verden.

2. Teoretiske betrakninger

Nøkkelbegrepet, teoretisert av Franco Moretti i *Distant Reading*, og anvendt på dette studiet, er diffusjonsbølgen: Mottakelsen av Hamsun i den rumenske kulturelle trykte pressen, samt den bulgarske kulturen, opplevde flere diffusjonsbølger. Vi undersøkte om det var en direkte resepsjon eller en indirekte resepsjon, gjennom en kontaktkultur. For hans tidlige resepsjon i Romania var kulturkontakten først tysk, fransk og, i en mindre grad, russisk. Altså gikk den første formidlingen fra norsk via tysk til fransk eller russisk, for å nå Romania til slutt. Tysk kultur fungerte primært som den viktigsteøylen som formidlet mottakelsen i både kjerne– og

perifere kulturer, inkludert Romania (Lățug 2020, 31 – 32). En lignende dynamikk kan observeres i Bulgaria: Interessen for skandinavisk litteratur og Knut Hamsuns forfatterskap kom til Bulgaria fra Europa. Den ble overført av bulgarske forfattere og intellektuelle som ble kjent med Hamsuns verker under sitt studium i en rekke europeiske land, bl.a. Tyskland, Frankrike og Russland. De bidro til moderniseringen av Bulgaria på alle områder og ble en slags formidlere av nye litterære ideer og impulser i Bulgaria. Det er altså viktig å påpeke her at Hamsuns resepsjon i Bulgaria ble sterkt påvirket av hans resepsjon i de ovenfor nevnte landene. Dette temaet er grundig utforsket av litteraturviteren og oversetteren Erik Egeberg som skriver følgende: «Knut Hamsun fikk ikke et enkelt gjennombrudd overalt. Likevel var mottakelsen hans spesielt varm i to land: Tyskland og Russland.» (Egeberg 2009, 135).

3. Metodologi

Når det gjelder den rumenske forskningen, bestod hovedmetoden av å dekke hele den undersøkte perioden (1895 – 2016) i bruken av fire store bibliografier, som tilsvarer hver periode dekket frem til nå: den innledende fasen av resepsjonen, mellomkrigstiden, kommunismen og nåtiden.

Til å begynne med, har Det rumenske akademibiblioteket i Bukarest koordinert to bibliografiske verk av største betydning for et forskningsprosjekt om resepsjon som det nåværende. Mer presist undersøker de to bibliografiene forholdet som rumensk litteratur har hatt til all utenlandsk litteratur, slik den er publisert i rumenske tidsskrifter, som spenner fra 1859 – 1918 i sin første serie, og fra 1919 – 1944 i sin andre serie. Verkene heter *Bibliografi over forholdet mellom rumensk litteratur og utenlandsk litteratur i tidsskrifter 1859 – 1918* og *Bibliografi over forholdet mellom rumensk litteratur og utenlandsk litteratur i tidsskrifter 1919 – 1944* og viser forholdene den rumenske litteraturen hadde til de fremmede litteraturene i alle de publiserte tidsskriftene. Selv om den første serien ikke har skissert mange artikler om Hamsun, har den andre serien vist seg å være svært fruktbar: 107 artikler med direkte referanse til Hamsun, uten å ta i betraktning oversettelser publisert som utdrag i artikler eller artikler som nevner hans navn blant andre. For at bibliografiene skulle bli så omfattende har forskerne som jobber med denne forsøkt å dekke hele artikkelpopuset: både de som hadde navnet på den utenlandske forfatteren tydelig angitt i titlene, og de som hadde en referanse til den utenlandske forfatteren inkludert i teksten. Som et resultat ble direkte tilgang til alle artikler som nevner Knut Hamsun i mellomkrigstidens presse betydelig letttere.

Ved undersøkelsen av dynamikken i Knut Hamsuns mottakelse under kommunismen, ble det bare oppdaget 7 artikler i *Bibliografi over Den sosialistiske republikken Romania*.

Artikler fra periodiske og serielle publikasjoner 1953 – 1989. En mulig metodologisk forklaring kan være at den bare har inkludert artikler som hadde navnet på den utenlandske forfatteren angitt direkte i tittelen.

For å få tilgang til artiklene etter 1990 gjorde studien bruk av verket *Kultur i Romania. Bibliografiske og dokumentariske referanser fra rumenske tidsskrifter (1992 – 1999)*, som den foregående bibliografien fra den kommunistiske perioden hadde blitt videreført med. Dette verktøyet har imidlertid ikke vært så produktivt som forventet – det skisserte kun to artikler (én på rumensk og én på ungarsk).

Videre har Universitetsbiblioteket Lucian Blaga i Cluj–Napoca lansert *Det digitale biblioteket, en nettsamling som består av bøker, manuskripter, seriepublikasjoner og ikonografisk materiale*. Ved å bruke dette nettbaserte verktøyet ble det oppdaget 52 nye artikler om Hamsun (hvorav 49 fra mellomkrigstiden – i tillegg til de som allerede er angitt i bibliografien 1919 – 1944). 6 artikler av 52 som spenner fra 1995 – 2015 omhandler Hamsun direkte. De andre over 25 artiklene fra perioden 1995 – 2014 er funnet ved å gjøre individuelle nettbaserte søk (research) i ulike akademiske og/eller litterære rumenske tidsskrifter, hvorav *Litterært Romania* og *Studia Philologia* ved Babeş-Bolyai universitet skiller seg ut (Lătuş 2020, 127 – 128).

Når det gjelder boka *Knut Hamsun og Bulgaria*, benyttes det hovedsakelig en lingvostilistisk metode i den, kombinert med tilnæringer innen resepsjonsstudier og kulturtransfer. Det analyseres både originaltekster av Knut Hamsun og alle tilgjengelige bulgarske oversettelser av disse. Dette gir et omfattende grunnlag for sammenligning. Gjennom nøye gjennomgang klassifiseres de såkalte språklige særtrekkene i Hamsuns verk, for eksempel stilnivå, tone, syntaks og billedspråk. Det studeres hvordan disse egenskapene overføres, endres eller eventuelt forvansktes i oversettelsen. Det undersøkes også hvordan de bulgarske oversetterne håndterte de originale tekstene, både språklig og kulturelt – som ledd i en tidlig 1900-talls mottaksprosess i Bulgaria.

Boka starter med å rekonstruere tidlig mottakshistorie, inkludert de første oversettelsene, presseomtaler og akademiske referanser til Hamsun i Bulgaria på slutten av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet. Dette gir en historisk ramme for å spore endringer og mønstre i oppfatninger over tid. Det ble samlet et bredt utvalg primærkilder: originalpublikasjoner av Knut Hamsun, bulgarske oversettelser (tidlige og eventuelle nye), kritiske anmeldelser, portrettartikler og litteratursider i bulgarsk presse. Det ble også samlet og analysert notater fra forleggere, oversettere og kritikere, samt antologier nedfelt i akademiske samlinger. Gjennom resepsjonstilnærmingen undersøkes det hvordan språk og stil oppfattes i

den bulgarske konteksten, hvordan Hamsun ble posisjonert i litterære debatter, og hvilke aspekter som ble framhevet. Det observeres også hvordan mottaket endres i lys av Bulgarias kulturelle og sosiale rammer på den tiden. Resepsjonstilnærmingen fungerer ikke bare som analyseverktøy, men også som en kritisk refleksjon over hvordan litteratur blir tolket innenfor en nasjonal kontekst. Resepsjonstilnærmingen i boka *Knut Hamsun og Bulgaria* er helhetlig – den kombinerer historisk oversikt, tekstanalyse, kritisk diskurs og systematisk refleksjon over selve mottaks- og tolkningsprosessen i kultur og litteratur. Resultatet er en tverrfaglig innsikt i hvordan Knut Hamsun ble oppfattet, oversatt og vurdert i det tidlige 1900-tallets Bulgaria, i mellomkrigsperioden, under kommunisttida og etter kommunismens fall i 1989.

4. Knut Hamsuns resepsjon i den rumenske kulturelle trykte pressen (1895 – 2016)

Denne delen er en presentasjon av hva som først ble skrevet om Hamsun og etterpå av Hamsun (verkene i oversettelse) i den rumenske pressen, med dens påfølgende svingninger, som strakte seg over 1895 – 2016. Dette fordi Hamsuns noveller og utdrag av hans romaner kom ut for første gang i Romania i aviser, tidsskrifter og vedlegg, før de ble bearbeidet og samlet i bøker og novellesamlinger. Da får man ikke bare gitt et bilde av hvordan Hamsun ble mottatt, men også et bilde av rumensk litteraturkritikk og rumensk kulturliv i hele denne perioden. Det blir altså en gradvis presentasjon av førkrigstiden, mellomkrigstiden og etterkrigstiden. Referansepunktet er nazismen.

4.1. Fasene i den rumenske resepsjonen: Diakronisk bilde av Hamsuns resepsjon

4.1.1. 1919 – 1940

Knut Hamsun blir først sett som en ny vind i verdenslitteraturen og denne positive mottakelsen fortsetter inntil 1940, da den positive vinden snur. I tjue år (1920 – 1940) beholdes det en beundring for hans stil i hver artikkel som ble lest. Den generelle ideen er at nobelprisvinneren skaper et distinkt episk univers i verkene sine, tilsynelatende forenklet, men egentlig engasjerende gjennom introspeksjon og psykologisk analyse. De allestedsnærværende romanene er *Pan* og *Sult*, etterfulgt av *En vandrer spiller med sordin*. Den mest diskuterte er *Pan*, kanskje fordi den ble oversatt ganske tidlig, i 1920, sammenlignet med Ion Pas' oversettelse av *Sult* (1926) fra fransk, eller med *En vandrer spiller med sordin*, som ennå ikke har fått en rumensk oversettelse. Tysk og fransk fremstår som kulturkontakt for resepsjonen i Romania. De bibliografiske elementene, med for det meste korrekte biografiske data, viser til en produktiv forfatter. Den eneste negative kommentaren handler om fiendskapen mot Ibsen. Alle disse faktorene fører til en kort sagt svært positiv mottakelse inntil 1944.

4.1.2. 1940 – 1947

Mellom 1940 og 1947, en periode som sammenfaller med både andre verdenskrig og begynnelsen av det stalinistiske regimet i Øst-Europa, kan man se spor av den negative resepsjonen. I årene 1940 – 1944, da Romania var alliert med Nazi-Tyskland, ble Hamsuns ideologiske sympatier gradvis mer problematiske i offentligheten. Det vises i denne forbindelsen til to artikler, en fra 1940 og en fra 1944, som åpner veien til forfatterens anatemisering fra 1945, for da kommer endringen av det politisk regimet på rumensk territorium. Det er først en usignert artikkel: *En mann: Knut Hamsun og en gest i Nytt Land* (Țara Nouă). Magasinet er publisert i Cluj–Napoca mellom 1939 – 1940, og denne korte artikkelen er kritisk mot Hamsun, som oppmuntrer den tyske okkupasjonen av Norge (*Un om: Knut Hamsun și un gest* 1940, 10). Det nevnes også Romulus Dianus artikkel *Forfatterens skjebne* fra 13. mai 1944 som er basert på Hamsuns sak som en tilhenger av Nazi-Tyskland, for å markere ideen om at forfatterne ikke skal bli påvirket av det politiske spillet (Dianu 1944, 1). Denne tendensen forverret seg etter 1945.

Etter krigens slutt, i perioden 1945 – 1947, ble denne negative holdningen forsterket, på grunn av Hamsuns kategoriske støtte til nazismen. Inntil 1944 var rumenerne nazistenes allierte i kampen for territoriell frigjørelse, men etter arrestasjonen av statsminister Antonescu i 1944 falt de inn under den sovjetiske innflytelsessfære og Romania ble et kommunistisk land (Baciu 1990, 176 – 181). Hamsun ble altså stigmatisert som en landsforræder, særlig på grunn av hans støtte til Hitler og nazismen. Dette førte til en nesten total stillhet rundt hans forfatterskap i rumensk presse – i løpet av disse årene ble det publisert kun fire artikler om ham, alle i en kritisk tone. Vanligvis var den utenlandske litteraturen som var verdsatt på det tidspunktet bare den russiske. Om man tar i betraktning den sosiopolitiske konteksten, er det forståelig hvorfor 1945 er et vendepunkt i Hamsun-resepsjonen i Romania: starten på en langvarig ideologisk sensur, hvor den litterære verdien ble overskygget av Hamsuns politiske meninger.

4.1.3. Oppsummering av perioden 1919 – 1947

Først viste analysen at de rumenske tidsskriftene fra årene 1919 – 1947 inneholder et tilstrekkelig stort korpus av artikler til å bygge et bilde av Hamsun. For det andre er artiklene godt dokumentert, om man tenker på mangelen av direkte oversettelser av hans verk til rumensk. Likevel gir den semantiske rikdommen av den opprinnelige teksten mulighet for forskjellige mottaksvinkler: artiklene inneholder en balanse av biografiske og bibliografiske opplysninger, sammen med kommentarer på det stilistiske nivået.

En viktig konklusjon gjelder endringene i Hamsuns resepsjon i Romania. Inntil 1945 er det en interesse både for forfatterens liv og verk. 1945 kommer med en drastisk endring. Verdien av Knut Hamsuns verk er raskt fjernet på grunn av hans pro-nazistiske holdninger, så klart uttrykt, støttet og gjennomført hele livet. Denne holdningen er oppmuntret av den politiske konteksten i Romania, som påvirker tidsskriftene slik at de ikke lenger vurderer eventuelle verk for publisering. Den politiske situasjonen er ikke den eneste årsaken til en nedsettende resepsjon. Til og med i landene som ikke var en del av den sosialistiske innflytelsessfære ble denne trenden fulgt, spesielt etter avslutningen av andre verdenskrig. Hamsuns talent er redusert til null, ingenting definerer ham lenger og det er bare støtten til nazismen som skiller ham fra andre forfattere (Lățug 2020, 211 – 212). Som et resultat er det fra 1947 – 1963 fullstendig stillhet i det rumenske kulturelle landskapet: verken artikler eller oversettelser ble publisert.

4.1.4. Kommunismen

Når det gjelder Hamsuns mottakelse i Romania under kommunisttiden, kan aktiviteten innen oversettelsesfeltet betegnes som relativt tilfredsstillende, til tross for at det kun ble publisert 9 artikler mellom 1963 – 1988. Den største bragden i denne perioden ligger imidlertid i de direkte oversettelsene av flere av romanene hans, noe som vitner om en genuin interesse for hans litterære verk, til tross for ideologiske begrensninger.

Valeriu Munteanu, lærer i skandinaviske språk ved Universitetet i Bukarest siden 1968, som kunne dansk og svensk, oversatte mange romaner, som er trykt på nytt i dag: *Sult* (1967), *Pan og Victoria* (1967), *Mysterier* (1987). Sanda Tomescu Baciu, grunnleggeren av Det skandinaviske instituttet ved Babeș-Bolyai universitetet i Cluj–Napoca, som kan norsk, signerte i 1989 oversettelsen av *Børn av tiden* (idem 182).

4.1.5. Nåtiden

En gjenoppliving merkes etter regimets fall som et resultat av flere faktorer: pressefriheten, etableringen av bachelorprogrammet i norsk språk og litteratur ved Babeș-Bolyai universitetet i Cluj–Napoca i 1991, og en betydelig letttere tilgang til Hamsuns verk gjennom opptrykk eller nye oversettelser. Følgelig har kvaliteten på artiklene blitt betydelig forbedret; Hamsun har blitt tema for artikler, noen av dem på norsk, publisert i akademiske tidsskrifter.

Dynamikken i kulturpressen i dag (1995 – 2016) ser slik ut: *Det litterære Romania* inneholder totalt 22 artikler og *Studia* ved Babeș-Bolyai universitetet, den filologiske serien, inneholder totalt 12 artikler (2010 – 2016). Forskjellen mellom de to tidsskriftene er som følger:

Det litterære Romania har en litterær og kulturell profil, mens *Studia* er et akademisk tidsskrift der alle artiklene er signert av enten tidligere studenter som har studert norsk eller av ansatte ved instituttet (idem 182 – 190).

Oversettelsesaktiviteten i Romania mellom 1995 – 2015 viser en tydelig dynamikk: sju utgaver, enten opptrykk eller nyoversettelser. Mer presist ble fire romaner oversatt direkte fra norsk, for første gang: *Sværmere* og *Under høststjernen* (1998), samt *Benoni og Rosa* (2000). I tillegg ble *Pan* (1996), *Victoria* (1996) og *Markens grøde* (2002) også oversatt direkte fra norsk. Dessuten ble *Sult* (1995; 2015) trykket opp to ganger, mens *Pan* og *Victoria* (1996; 2014) hver fikk to opptrykk (i de angitte årene). Oversetteren er den samme, Valeriu Munteanu, og opptrykkene er basert på hans første oversettelser fra sekstitallet. Et annet aspekt som bør blyses er at alle disse opptrykkene har kommet ut enten på Univers forlag, der kjente samtidsnorske forfattere som Lars Saabye Christensen, Per Petterson, Jostein Gaarder og Hanne Ørstavik også har blitt oversatt, eller på Humanitas Fiction (2014 og 2015). I 2024 har Corint forlag trykt opp *Sult*, fortsatt i Munteanus oversettelse.

4.2. Kvalitativ analyse av utvalgte artikler

Når det gjelder selve resepsjonen, skal man, i første omgang, se på de tidsskriftene som inneholder artikler om Knut Hamsun og forlagene som oversatte hans verk. Noen av de viktigste publikasjonene (både kvantitativt og kvalitativt) man kan nevne her, er: *Den litterære og kunstneriske sannheten*, *Den nye illustrerte rampen*, *Tribunen*. Andre som er verdt å nevne, er: *Den litterære flygeren*, Bukarest, 1921–1922 – her kom den første kritikken av Ion Luca Caragiales oversettelse av *Pan* ut via tysk (Iorgulescu 1921, 20); *Kampen*, Bukarest, 1921–1937, anmeldelse av Ion Pas om selve oversetteren av *Sult* (fra fransk), som nå skal leses på rumensk (Pas 1926, 1).

***Den litterære og kunstneriske sannheten* (1920 – 1935)**

Hamsuns stil er best reflektert i *Den litterære og kunstneriske sannheten*. Her er han likestilt med de moderne russiske forfatterne. Aspektene som best definerer hans skriving – ironi, oppmerksomhet på detaljer, kraften av den psykologiske analysen – er godt illustrert av de rumenske kommentatorene. Det ble lagt vekt på hans stil, slik som den ble forstått og kommentert av ulike medarbeidere. Artiklene er altså mange og har utvalgte temaer, fra biografiske og bibliografiske framstillinger til kortprosa, oversettelser og komplekse anmeldelser av romaner som *Pan*, *Victoria*, *Sult*, *Benoni*.

Tribunen (1939 – 1943)

Artiklene fra *Tribunen* har som mål å plassere forfatteren i norsk sammenheng, men de inkluderer også korte kommentarer av hans verk, spesielt romanen *Sult*. Dette viser interessen for den norske forfatteren i en kritisk periode for rumensk historie.

Den nye illustrerte rampen (1920 – 1934)

Analysen av *Den nye illustrerte rampen* opp til 1929 viser fokus på det litterære verket, og så, inntil 1933 skifter interessen til kontroversielle aspekter av livet og personligheten. Kulturkontakten som framgår av analysen, er den tyske.

Temaet i de tolv artiklene er åpenbart mer variert enn i de fra *Tribunen*, men *Den litterære og kunstneriske sannheten* kan ikke overtreffes. Fra et kvantitativt perspektiv, er *Den litterære og kunstneriske sannheten* igjen den første, med tjue artikler. En mulig forklaring kommer fra tidsskriftets profil, med betydelig mer fokus på litteratur enn de to andre.

4.3. Endelige konklusjoner om den rumenske resepsjonen

Analysen av Knut Hamsuns mottakelse i Romania viser seg å være kompleks, både når det gjelder tid og tema. Artiklenes typologi er også variert. Analysen har beskrevet tre viktige trinn: mellomkrigstiden, den andre verdenskrig og begynnelsen av kommunisttiden. De viser det mangefaseterte resepsjonsfenomen: de positive aspektene fra mellomkrigsperioden blir fjernet av nedsettende holdninger, på grunn av de politiske overbevisningene.

Mellan 1947 og 1963 finnes det ingenting om Knut Hamsun i den rumenske pressen. Dette kan tolkes som et resultat av den politiske situasjonen i landet, med sensur og ideologisk kontroll.

Fra 1965 til 1980 skjer det imidlertid en sosial og politisk åpning i Romania, noe som også fører til en gjenoppliving av oversettelser fra verdenslitteraturen. Et viktig eksempel på dette er forlaget Univers, hvor Valeriu Munteanu oversatte flere av Hamsuns romaner. Etter 1965 ser man en tydelig gjenopptakelse av mellomkrigstidens litterære strømninger og en generell åpning mot vestlig kultur.

Etter 1989, med kommunismens fall og pressefrihetens gjenopprettelse, endres Hamsuns mottakelse ytterligere. I 1991, da spesialiseringen i norsk som bifag ble etablert i Cluj–Napoca, Romania, begynte Hamsun å være et sentralt tema, fordi mange studenter valgte å skrive hovedoppgaver om ham og de ansatte begynte å forske på hans forfatterskap, publisert i artikler skrevet på norsk.

5. Knut Hamsuns resepsjon i den bulgarske kulturelle trykte pressen (1890 – 2025)

5.1. Fasene i den bulgarske resepsjonen

I Bulgaria ble Hamsun en populær forfatter allerede i 1890-årene. Siden 1900 finner man spor etter denne innflytelsen overalt i litterære kretser og miljøer i Bulgaria. Både venstre og høyresiden av bulgarsk intelligentsia var da opptatt av Hamsun. De gjorde sin egen lesing av klassikerens verker. Bulgarske forfattere begynte å bruke typisk hamsunske temaer og motiver i verkene sine: f.eks. panteismen, ensomheten i den store byen. Det dukket opp figurer som kan karakteriseres som tilværelsens utlendinger. I en artikkel publisert i tidsskriftet *Litterær stemme* fra 1930 står følgende utsagn: «Før krigen og revolusjonen i Russland visste de bulgarske leserne mye bedre enn de gjør i dag hvilke nye forfattere som ble utgitt i verden. Gjennom oversettelse fra russisk leste vi Hamsun samtidig med leserne fra alle kulturland.»

De bulgarske leserne ble altså kjent med Hamsuns forfatterskap i 1890-årene via språk som russisk, tysk, og i sjeldnere tilfeller fransk. Etter en periode med aktiv lesing og utgivelse av Hamsuns bøker på bulgarsk, fulgte det en stille periode da Hamsun ble glemt. Men etter kommunismens fall, fra og med 1989 ble interessen for Hamsun og hans forfatterskap vekket på nytt. Disse hovedpunktene i Hamsuns resepsjon i Bulgaria er knyttet til endringene i de sosiokulturelle og politiske forholdene i hele verden og i Bulgaria. Hamsuns samtidsresepsjon i Bulgaria på slutten av 1800-tallet betraktes i dag som en del av en intensiv oversettelsesvirksomhet i konteksten av den såkalte *raske utviklingen* etter opplosningen av det osmanske riket, som Bulgaria i perioden 1396 – 1878 var en del av. På 1900-tallet var Bulgaria på grunn av dette fortsatt isolert fra Europa og den europeiske kulturen, og årene som fulgte betegnes i dag som en byggende periode. Man måtte overkomme mange problemer på alle områder og brukte den europeiske kulturen og litteraturen som forbilde. En av måtene å komme ut av underutviklingen i litteraturen på, var å oversette populære europeiske forfattere til bulgarsk. I denne konteksten ble de bulgarske leserne også kjent med Henrik Ibsen, Bjørnstjerne Bjørnson, Alexander Kielland og Johan Bojer. Utdrag av deres verk kom først ut i pressen. Også Hamsuns noveller og utdrag av hans romaner kom ut for første gang i Bulgaria i aviser, tidsskrifter og vedlegg, før de ble bearbeidet og samlet i bøker og novellesamlinger.

5.2. Oversikt over Hamsuns mottakelse i den bulgarske pressen

Aviser og tidsskrifter generelt gir en mulighet til å sammenligne det som blir sagt og skrevet om en forfatter av litteraturkritikerne, med det bildet som leseren selv kan danne seg ved å lese forfatterens verker eller utdrag av verkene. En vesentlig rolle for å forstå en forfatter gjennom hans/hennes tekst som blir publisert i et tidsskrift, spiller konteksten, valget av et verk eller

utdrag av verket – og sist, men ikke minst – måten teksten blir oversatt på. Temaet om Hamsuns resepsjon i Bulgaria er også drøftet av den bulgarske litteraturviteren Katja Kuzmova-Zografova (Kuzmova-Zografova 2015), i Evgenia Tetimovas bok *Knut Hamsun og Bulgaria* (Tetimova 2009) og i Evgenia Tetimovas artikkel «Knut Hamsun og Bulgaria. Om den tidlige Hamsuns resepsjon i et land på Balkan» (Tetimova 2011).

Oversikten over publikasjoner med Hamsuns navn viser at artiklene om forfatteren (biografiske opplysninger, kritiske kommentarer til hans forfatterskap, anmeldelser av hans verker, artikler om Hamsuns påvirkning på noen bulgarske forfattere, til sammen ca. 170 i perioden 1897 – 1993) er betydelig flere enn antallet publiserte Hamsuns verker – som ikke er flere enn 60 i perioden 1906 – 1942. Disse tallene viser en tendens til å bli kjent med forfatteren hovedsakelig gjennom det som blir skrevet om ham, i de fleste tilfellene lånt fra utenlandske aviser, og ikke så mye gjennom hans egne verker. Materialer om og av Hamsun kom på trykk i Bulgaria i tidsskrifter med kortvarig liv og blandet innhold. Ukebladet *Opplysning* (1901 – 1911) publiserte for eksempel Hamsuns verker ved siden av artikler om skolevesenet, barneoppdragelsen, populærmedisin, etikk, m.fl. Det ga til og med praktiske råd til husmødre og bønder.

De første artiklene om Hamsun – fra år 1897 fram til slutten av første verdenskrig (1918) – ga biografiske opplysninger om forfatteren med hovedvekt på hans fattige oppvekstår og ungdom, på hans mange litterære forsøk som ikke hadde suksess, og på hans vandringer i Norge og Amerika. I disse artiklene sto Hamsuns navn ved siden av navnene til andre norske forfattere som de samtidige bulgarske leserne kjente bedre: «Etter Ibsen og Bjørnson er Hamsun den tredje best kjente litteraturfigur fra det kalde Nord» (Hristov 1910, 173).

I 1910 ble det trykt artikler om Hamsun i anledning av hans 50–års jubileum. Skribentene var tydeligvis fascinert av Hamsuns forfatterskap, men de ga ofte ukorrekt biografisk informasjon om forfatteren – for eksempel at Hamsun var foreldreløs. Målet var kanskje å presentere Hamsuns urolige liv med enda mer dramatikk. Artiklene fra 1920- og 1930-årene analyserte Hamsuns verker relativt bedre, og hovedtemaene ble ofte sammenfattet som kjærlighet, lidelse og panteisme.

De fleste av disse artiklene presenterte Hamsun som en av de mest kjente modernistene. I tidsskriftene fra begynnelsen av det 20. århundre kan en ikke finne materiale som interpreterer Hamsuns forfatterskap i detaljer, men det er likevel noen få kommentarer til forskjellige Hamsuns verker – de fleste til romanen *Mysterier*.

En kan også lese notiser om oppsetninger av Hamsuns skuespill for det bulgarske publikum – for eksempel *Livet ivold, Ved rikets port* (Milev 1920, 81).

Fra 1930-årene fram til 1945 ble Hamsuns verker sjeldnere publisert i bulgarsk presse. Men i begynnelsen av det 20. århundre var deres antall relativt stort (15 fra 1906 til 1909, 42 til 1919, 25 til 1929). Fra og med 1929 til 1945 var de bare 16, dessuten var det ingen nye titler, det var bare gamle verk som kom på trykk, og dette skjedde sjeldnere og sjeldnere. Publikasjoner om Hamsun i bulgarsk presse kan fordeles på følgende måte: 7 fra 1897 til 1909, 14 til 1919, 57 til 1929, 55 til 1939, 26 til 1945, 9 fra 1945 til 1993. Det vil si at artiklene om Hamsun var mange flere i 1920- og 1930- årene i forhold til i perioden rundt århundreskiftet, da verkene hans ble publisert mest intensivt.

Det var fortellingen *Ringen* som oftest dukket opp i bulgarske aviser og tidsskrifter. Verket ble oversatt til bulgarsk i 1906, antakelig fra serbisk, og ble publisert 18 ganger. Den siste utgivelsen var i 1936. Varianter av tittelen var *Ring*, *Ringen* og *Forlovelsesring*. Oversetterne ble ikke nevnt. Når det gjelder Hamsuns romaner i bulgarsk presse, er de få – utdrag fra *Victoria* publisert i 1909, 1910, 1936, fra *Pan* – 1911 og fra *Siste kapitel* – 1928. Oversetterne er vanligvis ikke nevnt eller det står bare oversetternes initialer. De manglende opplysningene om oversetterne og hvilket språk et verk ble oversatt fra, vanskeliggjør forskningen av Hamsuns resepsjon i Bulgaria i dag.

5.3. Oversikt over utgivelsen av Hamsuns bøker i Bulgaria

Hamsuns fortellinger ble samlet i novellesamlinger og utgitt i perioden 1908 – 1911. Noen av dem ble senere utgitt på nytt. Nesten hvert år deretter kom det ut nye verk av Hamsun, utgitt på forskjellige forlag i forskjellige deler av landet. Det største antallet av Hamsuns verker ble oversatt og utgitt på bulgarsk i perioden 1917 – 1920, da den store interessen for Hamsun forklares med Nobelpriisen i litteratur som han fikk i 1920. Som et hovedmoment i Hamsuns resepsjon i Bulgaria kan man angi utgivelsen av Hamsuns samlede verker i 12 bind, på forlaget «Ivan G. Ignatov» i årene 1928 – 1929. Det som gjør disse bindene til et viktig bidrag til forståelsen av Hamsuns resepsjon, var forordene til hvert bind, noen av dem skrevet av oversetterne selv – populære bulgarske forfattere som gjorde dype analyser av Hamsuns forfatterskap.

Etter at de 12 bindene kom ut, ble noen av Hamsuns romaner oversatt og utgitt i 1934, og i 1943 – 44. De mest populære verkene til Hamsun i Bulgaria er *Sult*, *Pan* og *Victoria*. *Sult* kom ut i 1898. Denne oversettelsen ble utgitt to ganger – i 1913 og 1919. Senere kom *Sult* også ut i Hamsuns samlede verker, bind II. *Pan* kom først ut på bulgarsk i 1909, senere ble romanen oversatt på nytt i 1914, og i 1918 ble det utgitt en redigert utgave av samme oversettelsen. Denne romanen, sammen med *Victoria*, kom også ut i Hamsuns samlede verker i 1928 – 1929,

bind III. Av *Victoria* har vi 5 gamle oversettelser til bulgarsk – fra 1910, 1918, 1920 – 1921 og 1944. Oversettelsen fra 1910 er utgitt 5 ganger: i 1911, 1915, 1917, 1919 og 1921.

Disse tre romanene er blitt utgitt også i våre dager, oversatt for første gang direkte fra norsk: *Victoria* kom ut i 1992, oversatt av Antonia Buchukovska, *Pan* kom ut i 1993, oversatt av Vera Gancheva, og *Sult* kom ut i 2002, oversatt av Antoaneta Hansteen. Denne utgaven er redigert av Vera Gancheva og Kjetil Rå Hauge. De ovenfor nevnte direkte oversettelsene av *Sult* og *Victoria* kom ut i ett bind i mars 2009 i forbindelse med markeringen av 150-årsjubileet for Hamsuns fødsel. Åpningen av Institutt for nordiske språk ved Universitetet i Sofia i 1992 ga nye impulser for gjenopplivingen av Hamsuns resepsjon i Bulgaria. I norsk- og litteraturtimene får studentene informasjon om Knut Hamsuns liv og forfatterskap, de oversetter hans dikt og utdrag av hans senere romaner som ikke er så populære i Bulgaria.

5.4. Knut Hamsuns mottakelse i Bulgaria takket være Geo Milevs virksomhet

Knut Hamsun ble ikke kjent i Bulgaria bare som romanforfatter, men også som dikter. Hans dikt ble for første gang presentert for den bulgarske leseren av den store bulgarske forfatteren, skribenten og oversetteren Geo Milev (1895 – 1925). Milev oversatte noen av Hamsuns dikt og plasserte dem i et av de første numrene av *Avis for kvinnen*. Selve bladet er av interesse fra et moderne synspunkt med sine progressive artikler og ideer om kvinnenes frigjøring – kvinnenes sosiale status, stemmerett, morskap osv.

Hvis man blar i dette magasinet, kan man også lese utdrag av Ibsens *Et dukkehjem*. Ved siden av det finner vi også litt informasjon om de progressive ideene i norsk og nordisk litteratur fra slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet.

I dette bladet publiserte Geo Milev egne oversettelser av Knut Hamsuns dikt, antakelig fra tysk, ikke direkte fra norsk. Valget av diktene er veldig subjektivt og er med sikkerhet knyttet til den bulgarske dikterens egne tanker og opplevelser. En kan også tydelig se at han valgte dikt som presenterte hovedtemaene i Knut Hamsuns diktsamling *Det vilde kor* fra 1904 – panteismen, livets forgjengelighet, den uoppnålelige kjærligheten. I Geo Milevs oversettelse finner vi altså diktene *Skjærgårdsø*, *Om hundrede år er alting glemt* og *Min kjærest er som den*. Disse diktene ble utgitt på bulgarsk for første gang i 1921, ca. 18 år etter at de kom ut i Norge i diktsamlingen *Det vilde kor*, men bare ett år etter at Knut Hamsun fikk Nobelpisen i litteratur. I en tid da Hamsun var på toppen av sin dikteriske karriere og de fleste av hans romaner hittil hadde blitt oversatt til bulgarsk, bestemte Geo Milev seg for å presentere Knut Hamsuns forfatterskap i alle detaljer. Hamsuns poesi var hittil ukjent i Bulgaria og Geo Milev ville antakelig fylle dette tomrommet.

5.5. Knut Hamsuns resepsjon i Bulgaria i begynnelsen av det 20. århundre og spesielt mellom de to verdenskrigene

Knut Hamsuns resepsjon og innflytelse på bulgarsk litteratur i begynnelsen av det 20. århundre og spesielt mellom de to verdenskrigene har en egen plass og en egen betydning som betegnes av de bulgarske litteraturviterne som enorm og til og med kultisk (Kuzmova-Zografova 2015, 75). Samtidig var Knut Hamsuns resepsjon i Bulgaria nettopp i de progressive 20-årene i vårt land dessverre ikke absolutt uproblematisk. Hamsun ble til og med kritisert av noen litteraturvitere, bl.a. av den største bulgarske forfatteren – Ivan Vazov (1850 – 1921), som i dag kalles patriarken av den bulgarske litteraturen. I et åpent brev publisert i tidsskriftet *Razvigor* fra 23.01.1921 kritiserte Vazov Bulgarias nasjonalteaters repertoarpolitikk ved først og fremst å peke på oppsettingen av Strindbergs *Dødsdansen* og Knut Hamsuns *Ved rikets port* (sistnevnte var en gjesteforestilling av det russiske nasjonalteateret som besøkte det bulgarske teateret). Da fikk Ivan Vazov svar eller en negativ reaksjon fra flere bulgarske modernister. Og Geo Milev selv var rasende og gikk til angrep på Vazov og forsvarte Hamsun i sine artikler i tidsskriftet *Vekter* fra 1921. Han kalte Knut Hamsun for fornyer og profet for nye verdier som ble tvunget til å kjempe mot de etablerte gamle verdiene. Denne kampen begynte med *Sult* og fortsatte i hele Hamsuns forfatterskap, skrev Geo Milev.

I samme nummeret analyserte Geo Milev Knut Hamsuns skuespill *Livet ivold*. Han fokuserte på Hamsuns psykologisme, som i dette stykket kommer til uttrykk i skikkelsen Per Bast som han sammenligner med Strindbergs skikkeler, med Ibsens Peer Gynt, med Hamlet og med selve Hamsun. Han omtalte denne typen personlighet som vandrer og eventyrer som flakket rundt i verden og opplevde både seire og små eller store nederlag. Vandrerkikkelsen står utenfor samfunnet og bærer i seg livets styrke. Geo Milev både roser og kritiserer oppsettingen av *Livet ivold* på bulgarsk scene. Han roser måten Per Bast er presentert på av en av de mest kjente bulgarske skuespillere på den tiden – Krastjo Sarafov. Dessverre er Geo Milev misfornøyd med de andre skuespillerne og påstår at publikumet går ut av teateret uten å få vite hvorfor skuespillet heter *Livet ivold*. Han er nemlig ikke fornøyd med regissørarbeidet og sier det veldig direkte i sin artikkel.

Derimot er Geo Milev veldig fornøyd med gjesteforestillingen av *Ved rikets port* av det russiske nasjonalteatret i Moskva. Han omtaler de russiske skuespillerne og regissøren som formidlere av en ny teaterkunst. Geo Milev betrakter teateret generelt ikke som atspredelse men som kamp, frelse og befrielse fra de onde maktene inne i oss selv. Og det russiske teateret klarer å presentere Hamsuns *Ved rikets port* i denne modernistiske konteksten, synes Geo

Milev. Når det gjelder skikkelsene, ser han Ivar Karen, som er hovedskikkelse i de tre skuespillene *Ved rikets port*, *Livets spill*, *Aftenrøde*, som en fortsettelse av Per Bast og inkarnasjon av selve Knut Hamsun.

5.6. Sammenfatning av resepsjonen i Bulgaria

I den andre delen av denne artikkelen ble det gjort en oversikt over Knut Hamsuns resepsjon i Bulgaria. Vi kan sammenfatte at Knut Hamsuns verk ble populære i Bulgaria allerede på slutten av 1800-tallet gjennom påvirkning fra europeiske intellektuelle, spesielt de som studerte i Tyskland, Russland og Frankrike. Temaene hans, som panteisme og urban ensomhet, ga dyp gjenklang hos bulgarske forfattere og intellektuelle, som inkorporerte hans psykologiske og eksistensielle innsikt i sine egne verk. Det at Hamsun ble tildelt Nobelpriisen i 1920, økte hans anerkjennelse ytterligere i Bulgaria, og en stor samling av verkene hans ble utgitt på slutten av 1920-tallet.

Til tross for Hamsuns innflytelse var ikke hans mottakelse i Bulgaria uten kontroverser. Noen intellektuelle, som Ivan Vazov, kritiserte inkluderingen av Hamsuns skuespill i nasjonale teateroppsetninger, mens andre, som Geo Milev, forsvarte ham og så på ham som en sentral modernistisk skikkelse. Hamsuns romaner, inkludert *Sult*, *Victoria* og *Pan*, ble oversatt og utgitt flere ganger, med nye oversettelser direkte fra norsk på 1980-tallet. Mottakelsen hans i Bulgaria blir ofte beskrevet som kultaktig, noe som gjenspeiler Hamsuns betydelige innvirkning på bulgarsk litteratur og modernisme.

6. Oppsummering

Interessen for Knut Hamsuns liv og forfatterskap kom til Romania og Bulgaria fra andre europeiske land hvor Hamsun ble oversatt, lest og beundret, først og fremst Tyskland, Frankrike og Russland. Både rumenske og bulgarske lesere ble kjent med Knut Hamsun gjennom oversatte artikler og/eller oversettelser fra tysk, fransk og russisk.

I begge landene – Romania og Bulgaria, betraktet man en intensiv og positiv mottakelse i begynnelsen av det 20. århundre og særlig i mellomkrigsperioden. Det er spennende å bemerke at den første artikkelen i Bulgaria er fra 1897 vs 1895 i Romania (en oversettelse av et utdrag fra *Sult*, unevnt kontaktspråk). I Romania er det blitt skrevet en mengde artikler om ham (283), de fleste i mellomkrigstiden (154), signerte av betydelige navn. Tematikken er variert, de fleste er kommentarer eller anmeldelser av de oversatte verkene, koblet med mer eller mindre nøyaktige bio-bibliografiske data. Likevel er en av de største forskjellene mellom de to landene at Romania ennå ikke har utgitt Hamsuns samlede verker, mens Bulgaria gjorde

dette allerede i 1928 – 1929. På den tiden hadde rumensk kultur kun tilgang til *Pan*, oversatt via tysk (1920) og *Sult* via fransk (1926), i tillegg til enkelte kortprosaer i ulike tidsskrifter. Derimot er kommunisttiden (1944 – 1989) preget av taushet (i Romania mellom 1947 – 1963) eller nedsettende holdninger, og årsaken til dette er den politiske situasjonen i begge landene som karakteriseres med sensur og ideologisk kontroll.

I Romania betrakter man en åpning mot vestlig kultur og mot Knut Hamsun allerede i 60-årene, mens i Bulgaria kom åpningen etter 1989 og ble en forutsetning for utgivelsen av noen få av Hamsuns verk oversatt direkte fra norsk. Takket være denne åpningen har det blitt publisert direkte oversettelser av noen få romaner. Men hvis man analyserer nøyaktig vedlegget, kan man lett observere at det blir en forsinkelse på omtrent 20 år mellom utgivelsen og oversettelsen i de to perifere kulturene.

Med åpningen av institutter for nordiske språk i Romania (Cluj–Napoca) og Bulgaria (Sofia) i henholdsvis 1991 og 1992, ble interessen for Knut Hamsun og hans forfatterskap vekket på nytt og de ansatte og studentene ved begge instituttene fortsetter å formidle kjennskap til forfatterens verk i sine land via forskjellige akademiske arrangementer.

Det nye med denne artikkelen er at den for første gang setter den rumenske og den bulgarske resepsjonen av Knut Hamsun i direkte dialog. Mens tidligere forskning har analysert resepsjonen i hvert land separat, åpner den komparative tilnærmingen i denne artikkelen for å avdekke både strukturelle likheter og særegne nasjonale forskjeller. Artikkelen bidrar med et nytt perspektiv ved å behandle Romania og Bulgaria som eksempler på perifere kulturer i europeisk sammenheng. Slik belyser man hvordan perifere posisjoner påvirker resepsjonen av en populær forfatter som Hamsun, og hvordan kulturell periferitet kan føre til ulike dynamikker i oversettelse, publisering og kritikk. I tillegg til å sammenfatte tidligere forskning, introduserer artikkelen en kronologisk og tematisk sammenstilling som gjør det mulig å identifisere mønstre i hvordan Hamsun ble lest, tolket og brukt i to ulike, men nærliggende kulturelle kontekster. Artikkelen utvider forskningsfeltet ved å plassere resepsjonens modeller i to sørøst-europeiske land inn i den større diskusjonen om Hamsuns verdensresepsjon. Dermed synliggjøres at også mindre studerte kulturer som Romania og Bulgaria bidrar til den globale forståelsen av Hamsuns litterære etterliv.

Vedlegg: Knut Hamsuns forfatterskap i rumensk og bulgarsk oversettelse

Nr.	År	Norsk tittel	Rumensk/bulgarsk oversettelse	
			Tittel	År
1.	1877	<i>Den Gaadefule</i>	-	-
2.	1878	<i>Et Gjensyn</i>	-	-
3.	1879	<i>Bjørger</i>	-	-
4.	1889	<i>Lars Ofstedal</i>	-	-
5.	1889	<i>Fra det moderne Amerikas Aandsliv</i>	<i>Какво видях в Америка</i>	1927
6.	1890	<i>Sult</i>	<i>Foamea/Глад</i>	1926? 1967, 1995, 2007, 2015/1919, 1928, 2002
7.	1892	<i>Mysterier</i>	<i>Mistere/Мистерии</i>	1987/1913, 1920, 1928
8.	1893	<i>Redaktør Lynge</i>	<i>Редактор Люнге</i>	1920, 1928
9.	1893	<i>Ny Jord</i>	<i>Нов свят</i>	1917, 1928
10.	1894	<i>Pan</i>	<i>Pan/Пан</i>	1920, 1967, 1996, 2014/1909, 1914, 1928, 1993, 2001
11.	1895	<i>Ved Rigets Port (skuespill)</i>	<i>Пред вратите на царството</i>	1929
12.	1896	<i>Livets Spil (skuespill)</i>	<i>Войнствен живот, Драма на живота</i>	1928
13.	1897	<i>Siesta (fortellinger)</i>	<i>Почивка</i>	1918
14.	1898	<i>Aftenrøde (skuespill)</i>	-	-
15.	1898	<i>Viktoria</i>	<i>Victoria/Виктория. Историята на една любов</i>	1931? (ikke noe årstall nevnt), 1967, 1996, 2014/1910, 1918, 1920, 1928, 1944, 1992
16.	1902	<i>Munken Vendt (versdrama)</i>	<i>Мункен Венд</i>	1928
17.	1903	<i>Dronning Tamara (skuespill)</i>	<i>Царица Тамара</i>	1928
18.	1903	<i>Kratskog (fortellinger)</i>	<i>Sclavi ai iubirii (Kjærlighetens slaver, fortelling) / Роби на любовта</i>	1925/1918, 1919
			<i>Zacheu (Zachaeus, fortelling)</i>	1928
19.	1903	<i>I Æventyrland (reiseskildring)</i>	<i>Caucaz / В приказната страна</i>	ikke noe årstall nevnt/19201928
20.	1904	<i>Sværmere</i>	<i>Visătorii. Cer de toamnă înstelat / Мечтател</i>	1998, 1928

21.	1904	<i>Det vilde Kor (dikt)</i>	Стихове	1928
22.	1905	<i>Stridende Liv (fortellinger)</i>	<i>Victorie feminină (Kvindeseir, fortelling)</i>	ikke noe årstall nevnt
23.	1906	<i>Under Høststjærenen</i>	<i>Visătorii. Cer de toamnă înstelat / Под есенните звезди</i>	1998/1918, 1928
24.	1908	<i>Benoni</i>	<i>Benoni. Rosa/Бенони. Роза</i>	2000/1919, 1920, 1928
25.	1908	<i>Rosa</i>		
26.	1909	<i>En Vandrer spiller med Sordin</i>	<i>Скитникът, който свири със сурдинка, Скитникът тихо свири, Скитникът свири под сурдинка</i>	1918, 1928
27.	1910	<i>Livet ivold (skuespill)</i>	<i>В ноктите на живота</i>	1920, 1929
28.	1912	<i>Den siste Glæde</i>	<i>Последна утеша, Последна радост</i>	1918, 1928
29.	1913	<i>Børn av Tiden</i>	<i>Copii ai timpului lor / Деца на своето време</i>	1989/1928
30.	1915	<i>Segelfoss By</i>	<i>Градчето, Градецът Сегелфос</i>	1917, 1918, 1928
31.	1917	<i>Markens Grøde</i>	<i>Harul Pământului / Благодатта на земята</i>	1941-1942, 2002/1928
32.	1920	<i>Konerne ved Vandposten</i>	<i>Жените на кладенеца</i>	1928
33.	1923	<i>Siste Kapitel</i>	<i>Ultimul capitol / Последна глава</i>	1983/1928
34.	1927	<i>Landstrykere</i>	<i>Скитници</i>	1928
35.	1930	<i>August</i>	<i>Август, всесветският плавател</i>	1934
36.	1933	<i>Men Livet lever</i>	-	-
37.	1936	<i>Ringen sluttet</i>	-	-
38.	1949	<i>Paa gjengrodde Stier</i>	-	-
39.	1918	<i>Sproget i fare (artikler)</i>	-	-
40.	1939	<i>Artikler i utvalg</i>	-	-
41.	1960	<i>Paa Turné (artikler)</i>	-	-

De rumenske og bulgarske titlene er hentet direkte fra de originale oversettelsene.

LITTERATURLISTE / REFERENCES

- Baciu, Nicolae. 1990. *Agonia României 1944–1948*. Cluj-Napoca: Dacia.
- Egeberg, Erik. 2009. "A Colossal Figure": Knut Hamsun in Russia. In *Knut Hamsun Abroad: International Reception*, red. av Peter Fjågesund. London: Norvik Press.
- Ferguson, Robert. 1987. *Enigma. The Life of Knut Hamsun*. London: Hutchinson.

Gancheva, Vera, Georgi Valchev/Ivan Troyanski. 2003. *Prevodna retseptsia na evropeyskite literaturi v Bulgaria. Tom V. Skandinavski i pribaltiyski literaturi.* Sofia: Akademichno izdatelstvo „Marin Drinov“. [Ганчева, Вера, Георги Вълчев и Иван Троянски. 2003. Преводна рецепция на европейските литератури в България. Том V. Скандинавски и прибалтийски литератури. София: Академично издателство „Марин Дринов“].

Hristov, Ivan. 1910. *Knut Hamsun.* Sofia: Prosveta. [Христов, Иван. 1910. Кнут Хамсун. София: Просвета].

Iorgulescu, Mihail. 1921. Knut Hamsun: Pan. In *Sburătorul Literar*, 1(1), 17 Sept.: 20.

Kuzmova-Zografova, Katja. 2015. *Hamsunovi motivi v balgarskata literatura. Znameniti, zabraveni, zabraneni.* Sofia: Iztok-Zapad. [Кузмова-Зографова, Катя. 2015. Хамсунови мотиви в българската литература. Знаменити, забравени, забранени. София: Изток-Запад].

Lătug, Diana. 2020. *The Reception of Knut Hamsun in the Romanian Cultural Printed Press from 1895 until 2016. A National and International Perspective.* Bucureşti: Editura Didactică și Pedagogică R.A.

Milev, Geo. 1920. *Knut Hamsun na bulgarskata scena.* Sofia: Vezni. [Милев, Гео. 1920. Кнут Хамсун на българската сцена. София: Везни].

Moretti, Franco. 2013. *Distant Reading.* London: Verso.

Pas, Ion. 1926. „Foamea”. In: *Lupta*, 5(1372), 3 July: 1. (Sult, oversettelse fra rumensk).

Romulus, Dianu. 1944. „Destinul scriitorului”. In *Curentul*, nr. 5832, XVII: 1.

Tetimova, Evgenia. 2009. *Knut Hamsun i Bulgaria.* Sofia: Sofiyski universitet „Sv. Kliment Ohridski“. [Тетимова, Евгения. 2009. Кнут Хамсун и България. София: Софийски университет „Св. Климент Охридски“].

Tetimova, Evgenia. 2009. „Knut Hamsun og Bulgaria. Om den tidlige Hamsuns resepsjon i et land på Balkan“. In *Nordlit*, nr. 25, red. Av Michael Schmidt/ Henning Howlid Wærp. Tromsø: Universitetet i Tromsø.

KILDER TIL EKSEMPLENE / SOURCES OF EXAMPLES

***. 1980. Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice 1859–1918. Ed. Ion Lupu / Cornelia Ștefănescu. Vol. I. București: Academiei Republicii Socialiste România.

***. 2000. Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1919–1944). Ed. Ana-Maria Brezuleanu / Ileana Mihăilă / Viorica Nișcov / Michaela Șchiopu / Cornelia Ștefănescu. Vol. III. București: Saeculum I.O.

Bibliografia Republicii Socialiste România. Articole din publicații periodice și seriale (1953–1989). București: Biblioteca Centrală de Stat a Republicii Socialiste România.

Cultura în România. Referințe bibliografice și documentare din periodice românești (1992–1999). București: Biblioteca Națională a României.

Literaturen glas. 1930. Nomer 87, 1 November 1930. [Литературен глас. Номер 87 от 01.11.1930].

Razvigor. 1921. 23 January. [Развигор от 23.01.1921].

Savremenna misal. 1910. Godina 1, no. 8. Sofia. [Съвременна мисъл. Година 1. Номер 8. София. 1910].

Svoboda. 1909. Godina 1, no. 8–10. Sofia. [Свобода. Година 1. Брой 8–10. София. 1909].

Un om: Knut Hamsun și un gest. 1940. In *Tara Nouă*, Cluj, nr. 52, II (12 May): 10.

Vestnik za zhenata. 1921. Godina 1, no. 5. [Вестник за жената. Година 1. Брой 5. 1921].

Vezni. 1920. No. 2. Sofia. [Везни. Брой 2. София. 1920].

Zora. 1930. Godina 2, no. 1. Sofia. [Зора. Година 2. Брой 1. София. 1930].

✉ Asst. Lecturer Diana Lătuț, PhD

ORCID iD: 0009-0009-6258-7058

Department of Scandinavian Languages and Literature

Faculty of Letters

Babeș-Bolyai University

1, Mihail Kogălniceanu Str.

400347 Cluj-Napoca, ROMANIA

Email: diana.latug@ubbcluj.ro

✉ Sen. Asst. Prof. Evgenia Tetimova, PhD

ORCID iD: 0009-0001-1669-7872

Department of German and Scandinavian Studies

Faculty of Classical and Modern Languages

Sofia University St. Kliment Ohridski

15, Tsar Osvoboditel Blvd.

1504 Sofia, BULGARIA

Email: etetimova@uni-sofia.bg

**КУЛТУРОЗНАНИЕ И
СТРАНОЗНАНИЕ**

*

**CULTURAL AND COUNTRY
STUDIES**

МЯСТОТО НА РИХАРД ВАГНЕР В ИСТОРИЯТА НА ИДЕИТЕ ОТ ПОСЛЕДНАТА ТРЕТИНА НА XIX ВЕК

Иван Попов

Софийски университет „Св. Климент Охридски“ (България)

RICHARD WAGNER’S PLACE IN THE HISTORY OF IDEAS DURING THE LAST THIRD OF THE 19TH CENTURY

Ivan Popov

Sofia University St. Kliment Ohridski (Bulgaria)

<https://doi.org/10.60055/GerSk.2025.5.156-172>

Резюме: Статията разглежда някои основни моменти от естетическата доктрина на композитора Рихард Вагнер, реконструирайки както техния произход, така и влиянието им върху философското и съответно художественото творчество на Фридрих Ницше и Томас Ман. Особеното натоварване на изкуството с политически функции, което срещаме у Вагнер, представлява резултат от една диагноза на западноевропейската култура, според която модерното общество се е развило по твърде едностраничив начин, потискайки всякакви творчески импулси у индивида. Текстът проследява, как Ницше и Ман подемат и доразвиват тези идеи. Историко-антропологичният подход към миналото на културата е в състояние да онагледи също така важни разлики, които съществуват между немската и българската reception на въпросните идеи през епохата от края на XIX век.

Ключови думи: Рихард Вагнер, Фридрих Ницше, Томас Ман, изкуство и политика, модерно общество

Abstract: The paper examines certain key points of the composer Richard Wagner’s aesthetic doctrine, reconstructing both their origins and their influence on the philosophical and artistic work of Friedrich Nietzsche and Thomas Mann. The particular conferment of political functions to art that we find in Wagner is the result of a diagnosis of Western European culture, according to which modern society has developed in an all too one-sided way, suppressing any creative impulses in the individual. The text traces how Nietzsche and Mann take up and further develop these ideas. The historical-anthropological approach to the past of culture is also able to illustrate important differences that exist between the German and Bulgarian reception of said ideas during the last decades of the nineteenth century.

Keywords: Richard Wagner, Friedrich Nietzsche, Thomas Mann, art and politics, modern society

Основната цел на историята на идеите е възможно по-изчерпателната и обхватна реконструкция на системата от ценности съждения и убеждения, формирали мирогледната картина и мисленето на представителите на отминалите времена. На този фон следва да бъдат ситуирани мотивите за познавателната и творческа ориентация на обитателите на един социален свят, чиято вътрешна логика за нас в много отношения е непроницаема. Стремежът да се вникне от по-късна гледна точка в културен и интелектуален контекст, който фундаментално се различава от нашия, разбира се далеч не се изчерпва единствено с любопитството и с желанието само и единствено да разберем дадена епоха, възстановявайки причините, довели до възникването на един или друг исторически документ (Kenny 2005, 23). Присъщото на човека възприятие на действителността, на което по инерция сме склонни да приписваме вътрешна завършеност и – поне до известна степен – кохерентност, обикновено се представя пред авторефлексията ни като единственият възможен мироглед, като дадена веднъж завинаги социална и културна панорама, отразяваща еднозначно и непротиворечиво всичко онова, което съществува отвъд пределите на индивидуалния живот. Интересът към историческата обусловеност на „паяжината“ от мнения и схващания, т.е. към подвижния и всичко друго, но не и намиращ се извън времето когнитивен и ценостен хоризонт, който служи за призма към заобикалящата ни действителност, не на последно място води до разкриване на принципната относителност на всяка една мирогледна перспектива. Т.нр. „историзъм“, философско-антропологична концепция, зародила се в немската академична философия през XIX век, поставя акцента върху обвързания с конкретната култура, непостоянен характер на възгледите ни, отваряйки по този начин поле за изследване на специфичния начин, по който човекът, за разлика от останалите биологични видове, възприема околната среда и взаимодейства с нея. Според думите на германския историк Томас Нипердай, онова, което в по-късен момент бива възприемано като минало, всъщност никога е било настояще, с множество отворени опции пред себе си (Nipperdey 2013, 80). Еманципирането от лимитите на собствения поглед към света е постижение, което, освен всичко останало, допринася и за рационалното дистанциране от унаследените ценности и поведенчески схеми, към които несъзнателно се придържаме в мисленето и постъпките си (*Ibid.*, 81). Ето как историческото проучване, носещо в случая на историята на идеите културно-антропологичен характер, в пълна степен може да е от полза при опита ни да осъществим основната, дефинирана още през XVIII век цел на заниманията с наука – а именно, да допринесе за автономното,

издържано в духа на Просвещението извоюване на обективна, осъзната позиция относно себе си и собственото място в окръжаващия ни свят.

Личността и значението на Рихард Вагнер не само като композитор и публичен интелектуалец, а като фигура, повлияла неимоверно много върху развитието и разгръщането на различни естетически, философски и като цяло идейни настроения и течения през последната третина на XIX век, могат и следва да бъдат проучени с помощта на уговорката, че целта на настоящия текст не се състои просто в преразказа на казаното и написаното от него, а в реконструкцията както на условията за, така и на ефекта от превръщането му във водещ фактор в тогавашния немскоезичен свят. Такъв поглед е възможен и без непременно да се фокусираме върху приноса и ролята на Вагнер в развитието на западноевропейската музикална традиция – задача, с която аз така или иначе не бих се осмелил да се нагърбя, понеже не съм в състояния да я изпълня. Но дори и за музикално непосветения се отварят немалко възможности да се опита да ситуира – в идеен план – естетическите и политически виждания на композитора на фона на определени интелектуални и културни процеси от изключителна важност, които по онова време протичат в Германия, както и на територията на немскоезичното пространство като цяло. От идейните си наследници Вагнер е възприеман не просто като творец от плът и кръв, а като символ, в който немалко тогавашни хора на изкуството и интелектуалци виждат обновителя на намиращата се по тяхно мнение в сериозна криза западноевропейска култура. Отново, смисълът на подобни прочити и интерпретации не може да бъде разбран без наличието на съзнание за историческата дистанция, деляща ни от епохата на последните три десетилетия от XIX век.

В качеството си на композитор, но също така и на писател и теоретик, Вагнер не може да бъде представен в своята цялост в една кратка статия – на реализацията на подобна задача са били посвещавани немалко книги и сериозни научни трудове. Затова смятам да се насоча към неговите виждания относно противоречивото взаимодействие между националното и космополитното светоусещане, както и към особеното обвързване между политика и изкуство, на което той дава израз в различни свои текстове с програмен характер. Основният проблем, който го занимава (както впрочем и немалко от неговите съвременници), е този за ролята на художественото творчество във все по-бързо модернизиращите се западноевропейски общества – именно затова от първостепенно значение за настоящия текст ще бъде изясняването на начина, по който през втората половина на XIX век Западът гледа на себе си и на своето противоречно отношение към предшестващата го историческа традиция. В по-късен момент

концептуалните и теоретични – въпреки че не носят непременно систематична форма – схващания на Рихард Вагнер ще бъдат подхванати и доразвити, но също така и критикувани от неговия първоначален верен последовател, а след това яростен противник Фридрих Ницше. Преплитането между собствено естетическата (т.e. музикална) и политическата проблематика представлява аспект колкото от личността на Вагнер, толкова и от епохата, така че си струва усилието да насочим вниманието си именно към този момент.

Рихард Вагнер мисли своето музикално творчество не просто като принос към европейската художествена традиция, а като начин да бъдат примирени патриотично-националното чувство за принадлежност към немската култура с космополитното схващане за музиката като за специфичен език, надхвърлящ измеренията на националната идентичност. Макар и на това място да нямам възможност да навляза в теоретичните дебати, занимаващи се с проблемите, които естетическите теории от XVIII и XIX век срещат при своите опити за групират (а понякога също така да създадат и йерархия между) различните изкуства, следва непременно да имаме предвид, че във фокуса на въпросните размишления е застанала не музиката сама по себе си, а абсолютната музика. И на неспециалистите е известно, че последната се утвърждава като самостоятелна художествена форма през XVIII век, а трудностите по откриването на сходства между музикалните структури, които не изглежда да репрезентират физическата и социална действителност, и изразните средства на медиите, с които си служат останалите изкуства, превръщат музиката без текст в понятиен проблем (Kivy 1997, 17 дори оприличава инструменталната музика на художествения феномен на авангарда, познат от съвсем друга епоха), което същевременно дава повод тя да бъде натоварвана с психологически и като цяло културни функции, които излизат извън рамките на естетическото. Не друг, а Артур Шопенхауер, оказал решаващо влияние върху мисълта както на Вагнер, така и на Фридрих Ницше и на Томас Ман, на които възнамерявам да се спра по-нататък, отрежда именно на абсолютната музика ролята да представлява своеобразен мост към творческото надмогване на репрезентирания от нас т.нар. „свят“, да предложи изход от страданието, което е неизбежна част от живота на субекта, доминиран от безсъзнателната и стихийно лутаща се „воля“ (Carroll 2003, 40). Влиянието на Шопенхауер, до което ще стигнем след малко, не е безусловно и еднозначно – Вагнер се изявява най-вече на територията на операта, която по същността си е синкретична художествена форма; преместването на акцента от абсолютната музика

върху оперното изкуство е едно от нещата, в които по-късно Ницше ще го упреква (Brömsel 2011, 287).

Ако разгледаме еволюцията на политическите възгледи на Вагнер, то съвременните изследвания по този въпрос са единодушни, че може да се говори за постепенен преход от един своеобразен естетически и социален идеализъм, изразяващ се в подкрепа на стремежите към демократизация и еманципация на западноевропейските общества от епохата на т. нар. „мартенска революция“ от 1848 - 49 г. (Breuer 2023, 14), към все по-ясното придвижване в посока политическия консерватизъм, фундаментализъм и в крайна сметка национализъм. Макар и да съм в състояние да ги представя единствено в тезисна форма, аз се интересувам от отделните стъпки и нюансите на това идейно развитие, вникването в които би могло да ни помогне да преодолеем унаследените и в много отношения клиширани представи за убежденията на немския композитор.

Като отправна точка в процеса на неговото постъпително превръщане в консерватор очевидно следва да бъде посочена ценностната опозиция между наука и изкуство, залегнала в мисленето на немалко представители на епохата от средата и последната третина на XIX век. Демократичната и просвещенска програма на революционерите, чиито брожения по онова време обхващат едва ли не всички големи центрове в Западна Европа, у Вагнер биват допълнени от тезата, че реалната еманципация на индивида и на социалната общност може да се състои единствено при възприемането на критично-дистанцирано отношение към модернизацията на западните държави и общества. Технологичният и материалният прогрес не са възможни без духовно възвисяване отвъд границите на ежедневното и бanalното – това е специфичната перспектива на Вагнер, през която той възприема политическите колизии и борбите за конституционни промени от 1848-49 г., когато все още живее в Саксония и заема длъжността на дворцов капелмайстор в Дрезден.

Търсенето на „автентично човешкото“ в неговото качество на контрапункт и коректив на бюрократичната и техническа организация на обществото постепенно кара композитора да се дистанцира от идеите на зараждащия се по онова време комунизъм (*Ibid.*, 15), както и от политическите тенденции от епохата, поставящи акцента върху колективния характер на стремежите към справедливост и равноправие. Вагнер все повече започва да възприема музиката си като предназначена не за някаква абстрактна социална група (т.е. за масата), а за общност от автономни и независими един от друг индивиди (*Ibid.*, 18). Така ежедневната политика постепенно отстъпва на заден план,

понеже не тя, а изкуството следва да проправи пътя към решение на духовните и социални проблеми на модерния човек.

Този идеен преход в много голяма степен е повлиян от прочита и интерпретацията на философската доктрина на Артур Шопенхауер през 50-те години на века, документирани във Вагнеровия архив и в кореспонденцията му (*Ibid.*, 20). Както вече се каза, тук крайъгълен камък се явява преодоляването на екзистенциалното страдание с помощта на изкуството – една естетическа доктрина, която е повлияла на множество по-късни концепции и теории, опитващи се да легитимират т. нар. „незаинтересован“, идеален характер на художествения опит. Вагнер обаче интерпретира казаното от Шопенхауер по един твърде своеобразен начин. За него отказът от „света“ не се изразява в аскетизъм и анахоретско откъсване на индивида, а в един грандиозен по своя мащаб замисъл за реформиране на цялостното общество с помощта на изкуството (като под последното естествено той има предвид собствените си музикални произведения). Светското начало в ролята на трамплин към осъществяването на творческо трансцендиране на ограниченията на ежедневието – тази мисъл трайно се намества в центъра на естетическите, както и на политическите възгледи на композитора (*Ibid.*, 32). От тук съответно се стига и до фундаментална промяна в начина, по който Вагнер възприема феномена на модерната държава, както и реализираните от нея културни и социални функции. От симпатизант на каузата на мартенските революционери той застава на позициите на консервативния модернизъм, за него държавните структури и въобще наличието на политическа власт имат за цел да упражняват контрол върху egoистичните индивидуални афекти в хаотичната и доминирана от слепите инстинкти борба за надмощие и оцеляване, както е представена от Шопенхауер в неговия основен труд „Светът като воля и представа“ (*Ibid.*, 24–25). В мисленето си Вагнер стъпка по стъпка схема противоречието между своята визия за изкуството като за автономна, защитена от външните влияния зона на свободното самоизразяване, от една страна, и усилията в полза създаването на институционална рамка, която да способства социализацията и налагането на неговите музикални произведения, от друга. Пристрастията му в полза на тази особена версия на просветената монархия отваря пътя към придобилото историческо значение сътрудничество – на идейно и организационно ниво – с баварския крал Лудвиг Втори, превърнал се от средата на 60-те години на века в основен меценат на Вагнеровата музика (*Ibid.*, 25).

Именно на този фон следва да бъде ситуирано влиянието, което този без съмнение изключително важен мислител упражнява върху развитието на историята на идеите в

немскоезичния свят през последната третина от XIX век. Подобно на много други тогавашни представители на немската култура, за Вагнер немският език представлява носител на автентичното творческо начало – на немците е отредено да създадат онова изкуство, което ще се превърне в религия, в по-добрата алтернатива на юдаизма и християнството, задавайки пътя към консолидиране и обновяване на социалната общност в условията на все по-разко разбягващите се комуникационни форми, които изграждат тъканта на модерното общество. На това място разбира се няма как да не бъде отбелязано, че тази доктрина представлява отглас от мисловната фигура на т. нар. *Kunstreligion* („изкуството-като-религия“), която е продукт на естетическите търсения на първото поколение немски романтици от началото на века, основно на територията на литературата. Новото в случая на Вагнер е, че той придава институционални измерения на въпросното теоретично наследство.

В така очертания контекст на Франция (особено от епохата на френско-пруската война от 1870 – 71 г.) е отредено да се превърне в символ на всичко онова, от което неоромантичната критика на бюрократичната държавна машина се стреми да се дистанцира, натоварвайки паралелно с това немската култура и народ с едва ли не пророчески функции (*Ibid.*, 37 – 38). В кореспонденцията си по време на войната Вагнер се проявява като отявлен патриот и противник на френската цивилизация, но няма да сме справедливи, ако не отчетем споменатите по-горе множество нюанси в неговата мисъл, превръщащи го в много повече от рупор на широко разпространените сред тогавашната немскоезична интелигенция патриотично-шовинистични общи места и убеждения. Въпреки антифренския патос, в музиката Вагнер съзира медия, която е в състояние да надхвърли националната принадлежност. Продукт на немската култура, неговите произведения имат за задача да универсализират изкуството отвъд етническите ограничения, понеже „говорят“ на език, който може – и трябва – да бъде разбран от всекиго (*Ibid.*, 38).

Особеното напрежение между националното и космополитното не се решава в полза на едното или на другото – свидетелство за това е все по-засилената и горчива критика, която Вагнер отправя към тогавашното немско общество и към новосъздадената Германска империя, която в неговите очи явно представлява всичко друго, но не и подходящата социална и институционална основа за осъществяването на Шопенхауеровия проект за спасение чрез изкуство (*Ibid.*, 35). В подобен контекст следва да бъде разглеждан и Вагнеровият антисемитизъм – аспект от неговото интелектуално присъствие на сцената на немската, но и на световната култура, който и до днес, в

условията на комуникационна глобализация, не е загубил своята релевантност при опитите за формулиране на съответстваща оценка на интелектуалното наследство на композитора.

В различни свои текстове от частен и от публичен характер Вагнер говори за разпръснатостта на еврейския народ и съответно за липсата на идентичност, които според него представляват пречка за вписването на евреите в очертаната по-горе програма за продуктивно взаимодействие между политика и естетика (*Ibid.*, 41). Евреите откровено биват обявени за една – макар и далеч не единствената – от причините за невъзможността за практическо осъществяване на художествената визия на композитора. Тук съвременните изследователи се стремят внимателно да разграничат между частните и публичните му изяви – при последните Вагнер заема една в действителност доста по-смекчена позиция, дистанцирайки се по ред причини, които няма как да бъдат взети под внимание на това място, от формите на широко разпространения и официализиран в тогавашните европейски общества антисемитизъм (*Ibid.*, 44).

Противопоставянето между цивилизования и „естествения“ начин на живот сред природата е важно за Вагнер и в личен план: свидетелство за това е появяващата се периодично в неговата кореспонденция заявка за желание да емигрира в Америка и да започне живота си „начисто“, колкото и да е спорно, дали и до каква степен подобни намерения са били сериозни. С всички модификации, които претърпяват неговите политически възгледи, основно място в тях продължава да заема скептицизъмът относно способността на националната държава да предложи действително решение на централния културен проблем, състоящ се във все по-радикалното потискане на творческите импулси у индивида за сметка на унификацията и рационализацията на формите на социален живот в условията на напредващата и маргинализираща традиционните социални и поведенчески кодове Модерност.

На фона на това изключително схематично реконструирано развитие, задало понятийната рамка, в която се движат по-късните идеини последователи на Вагнер, възнамерявам да ситуирам приноса на Фридрих Ницше и на ранния Томас Ман, чийто виждания за проблематичното взаимодействие между изкуство и живот и въобще за ролята на твореца в буржоазното общество до голяма степен, макар и разбира се не изключително, почиват върху интелектуалното наследство на композитора.

Дихотомията и диалектичното единство между т. нар. Аполоново и Дионисово начало в живота и в изкуството са формулирани в публикуваната през 1872 г. книга

„Раждането на трагедията от духа на музиката“, маркирала скъсването на Ницше с академичната наука и превръщането му в институционално необвързан мислител, повлиял от своя страна върху едва ли не всички представители на немскоезичната литература и изкуство от епохата около 1900 г. На това място не се стремя към систематична реконструкция на казаното от философа в това негово първо по-мащабно произведение и затова само ще спомена, че идентифицирането на Аполон с рационалния, създаващ устойчиви художествени форми творчески принцип, и съответно неговото противопоставяне на символизираща първичната стихия Дионис, от гледна точка на съвременната наука се счита за исторически не съвсем коректно, понеже не отговаря на начина, по който двата бога са били възприемани и почитани в древногръцката култура (Schüle 2011, 189). Не е случаен фактът, че „Раждането на трагедията“ е посрещната на нож от филологическата колегия още при излизането ѝ, което в крайна сметка и довежда до търсения до голяма степен от самия Ницше ефект на професионален остракизъм.

Тази книга е замислена от автора ѝ не на последно място като реакция на възникването на Втория райх през 1871 г.: една държавна формация, в която се налага развитието на общество от нов тип, доминирано от отчуждение и свеждане на взаимоотношенията до изпразнени от вътрешно съдържание, неподвижни социални йерархии. Това очевидно резонира с разискваните по-горе политическо-поетологични концепции на Вагнер, който освен другото представлява предмет на дискусия в заключителната част от текста на Ницше, където изкуството на операта бива провъзгласено за обновител на достигналата връхната точка в своите вътрешни противоречия западна култура. Задачата на въпросната художествена форма е да извърши своеобразна крачка назад, към миналото на предklасическата гръцка Античност, за да може по парадоксален начин да бъде разкрит ресурс за пълноценното и здравословно бъдещо развитие на Германия и на Европа. Затова и в посветената на този текст изследователска литература изрично се упоменава, че при въпросната програма не може да става дума за пропагандирана от автора културна и ценностна ретрогресия (Breuer 2023, 145).

Историята на античната трагедия, така както я конструира в своята книга Ницше, е история на изгубения вътрешен баланс, на изначалното съществуване на противоречно единство между форма и съдържание, между хаоса и оргиастичната необузданост на сетивното преживяване на света, от една страна, и неговото дисциплиниране в пластичния образ, от друга. Проследявайки – по един, както вече се каза, силно спекулативен начин – произхода на трагедията от Дионисовите мистерии,

които постепенно претърпяват вътрешна диференциация, интегрирайки в себе си основните елементи на онова, което днес назоваваме с термина „театър“, немският философ твърди, че още с появата на Сократ на сцената на интелектуалния живот в древна Атина превес започва да взема рационалното Аполоново начало, в изкуството, но също така и в мисленето и във възприятието на културата и на околния свят (Zittel 2011, 355). Тенденцията към абстрагиране от материално-конкретното, към загърбване на ситуираността на човека тук-и-сега за сметка на отвлеченото и откъснатото от измеренията на индивидуалния живот боравене с категориите на науката и най-вече на логиката/философията (Schlimgen 2011, 276), е залегнала в основите на западната култура, като през последната третина от XIX век в пълна степен може да бъде констатиран упадъкът на последната и превъръщането ѝ в ценностна система, която в действителност е чужда на изконно подвластното на природните стихии човешко битие. На Вагнер се пада задачата да възстанови чрез своите опери изгубеното единство между Аполоновото и Дионисовото изкуство, а именно музиката трябва да се превърне в подстъп за модерния човек към преоткриването на самия себе си. При това, отново следва да се има предвид, че Ницше в никакъв случай не прокламира завръщането към някакво до-цивилизовано състояние на анархия и ексцесии – балансът между въпросните два принципа следва да даде възможност на индивида да се превърне в автор на своята личност, в творец на собствената биография, поставяйки акцента върху конкретиката на биологичното си съществуване, далеч от дехуманизиращата перспектива на съвременната наука, гледаща на битието „отникъде“ (Zittel 2011, 355). Обясними са причините, поради които съвременните изследователи виждат в тази парадигма предвестник на т. нар. „постмодерно“ мислене, насочващо фокуса върху неповторимите особености на индивидуалното, заплашени от това, да се изгубят в хода на научната абстракция (Kostikova 2020, 555, 557).

Отношенията между Ницше и Вагнер претърпяват немалко метаморфози, което разбира се е добре известно на заинтересованата публика и затова няма нужда да бъде специално излагано тук. Не на последно място ролята на пропагандатор, която композиторът и кръгът от сподвижници около него се опитва да наложи на по-младия почитател, кара последния да застане на дистанция, най-вече спрямо публичната персона на Вагнер. С течение на годините също антисемитските изказвания, върху които както видяхме не бива автоматично да пренасяме нашите съвременни мисловни и морални категории, отдалечават Ницше от някогашния му кумир, за да го отрече той в последните си текстове като създател на популярна и съответно неавтентична оркестрова музика,

противопоставяйки „немското“ у него на истинската, „средиземноморска“ естетика, изразена най-вече в „Кармен“ на Жорж Бизе (Brömsel 2011, 287). Музиколожката стойност на подобни твърдения не е от значение на това място, за нас е важно да си дадем сметка, че същото недоверие, което самият Вагнер изпитва по адрес на държавните институции в нововъзникналата Германска империя, тук се обръща срещу самия него. В съчиненията „Случаят Вагнер“ и „Ницше contra Вагнер“ музикалното творчество на композитора е разобличено като симптом не на прогреса, а на упадъка на немската култура и на масовизацията на изкуството. Убеден европеец и космополит, Ницше вероятно не е можел да не вижда във възникващия особено от 80-те години нататък „Вагнеров култ“ всичко онова, което в своята борба срещу закостенелите ценности той се бори да подложи на критика и на ревизия.

Диалектиката между Аполоново и Дионисово до такава степен отчетливо е залегнала в поетологическите търсения на ранния Томас Ман, че опитът да го ситуираме на фона на очертаната дотук линия на развитие на историята на идеите в немскоезичното пространство няма как да я подмине. Впрочем, съвременните литературоведски изследвания върху творчеството на Ман са стигнали дотам, да идентифицират конкретните пасажи и местата от Ницшевите текстове, върху които писателят е работил и които е коментирал в хода на своя прочит и рецепция (Kitcher 2013, 28–29). За мисълта на Ницше може да се каже, че е по принцип здраво залегнала, не непременно критично-аргументативно, а по-скоро под формата на устойчиви образи и символи, в естетиката на Томас Ман. Това разбира се е тема, която също не може да бъде изчерпана в целостта си тук. Затова ще се насоча към три новели – „Дребният господин Фридеман“, „Тристан“ и „Смърт във Венеция“, публикувани в края на XIX и началото на XX век, в които със средствата на функционалната литература са подхванати и разработени ницшеански, а оттам и Вагнерови теми и общи места.

„Дребният господин Фридеман“ (1897 г.) е една изключително майсторски разказана история, представляваща малко или много първото сериозно произведение на Томас Ман, в която той описва трагичния живот на белязан от физически недъг млад мъж, загърбил – както той безуспешно си внушава – емоциите и сетивните преживявания, само за да бъде шоково изхвърлен от орбитата на рутинираното си съществуване при срещата с една в пълна степен „фатална“ жена, пробудила у него всичко онова, което е считал за окончателно преодоляно. Тук няма да се впускам в специфичния начин, по който Ман изгражда този наратив, за заинтересования читател може би ще е ценно да си даде сметка, че преди да се превърне в сложния, интелектуален

автор, за което е до такава степен почитан и тачен до ден-днешен, в този свой текст писателят се разкрива като изключително умел повествовател, много талантлив литератор, владеещ до съвършенство „занаята“ на разказането. Едва в по-късен момент той ще насочи вниманието си към всички онези комплексни идеини и философски контексти, които изграждат основната тематика на романите му.

И така, Йоханес Фридеман (самото негово име тук е натоварено със значение, представлявайки образувание от немските думи *Frieden* и *Mann*, т.е. „мир/покой“ и „мъж“) не просто се влюбва в Герда, а изживява психически срив под напора на чувствата, които против волята му го завладяват и насочват навътре, към самия него, всичко онова, което не е изживял, за да се самоубие той в края на новелата в акт на стихийна и ирационална омраза към себе си. Драстичният ход на сюжета упражнява сериозно влияние върху читателското възприятие, което е до такава степен погълнато от постъпателния ментален упадък на героя, че забравя да види в него социалния типаж, илюстрацията на едностраничното развитие, което се е превърнало във втора природа на модерния човек, принуждаващо го да потиска емоциите си и водещо го до развала и смърт. С този свой текст Ман разработва нещо като диагностика на епохата, служейки си – макар и имплицитно – с почерпаните от прочита на Ницше и на неговата книга за трагедията аналитични категории. Интересно на това място, дори в тезисна форма, би било едно сравнение с рецепцията на Ницше в България от края на XIX и началото на XX век, която е устойчиво залегнала в наративите, с които реконструираме развитието на българската следосвобожденска литература. Може да се каже, че критиката на културата и на модерния индивид, на които Томас Ман дава израз в своя текст, по-скоро отсъстват в начина, по който Пенчо Славейков и неговите сподвижници виждат в Ницше предимно символ на силната творческа индивидуалност, нещо като трансмисия по пътя към еманципиране от закостенелите поведенчески конвенции и ценности на домодерния социален колектив, който всички те се стремят да оставят зад себе си. Недоверието в Модерността, разбира наименно като акцентиране единствено върху една част от измеренията на психологическия и на естетическия опит, което върви против основните принципи на човешката природа, в българската перспектива изглежда като че ли отсъства, поне в годините, за които стана дума по-горе. Подобен контраст е в състояние да илюстрира, освен другото, и смисъла на заниманията с историята на идеите, с който започна настоящият текст. Детайлното вглеждане в динамиката на определени отрязъци от историческото развитие на немската и на немскоезичната култура, колкото и

отвлечено да изглежда поне на първо четене един такъв проект, е в състояние да ни разкрие важни подробности от структурата и смисъла на нашата собствена традиция.

В чисто повествователен план Томас Ман заимства от Вагнер определени техники на разказане, най-известната от които е прословутият лайтмотив, използван в неговите литературни произведения най-вече за охарактеризиране на съответните фикционални персонажи, и то с помощта на изразните средства на натуралистката естетика. Ман се връща отново и отново към едни и същи детайли от физическата конституция на даден герой – косите, цвета на очите, зъбите, ръцете и пр. – което представлява много повече от наративен експеримент или интертекстуален цитат. Лайтмотивът, както и цветовата семантика (в поетиката на немския писател синьото символизира болест, червеното и жълтото – заплаха) не просто формират устойчивия набор от свойства, с които бива изграден един или друг литературен образ, те са израз на оценъчната перспектива на разказващата инстанция, която не само описва, а коментира и иронизира, макар и невинаги в експлицитна форма, обитателите на фикционалния „свят“ и техните мотиви и ментални състояния.

Вагнеровата музика сама по себе си също представлява устойчив елемент от тематичния спектър в новелите на ранния Томас Ман. В „Дребния[т] господин Фридеман“ Йоханес среща Герда в оперната ложа по време на изпълнение на „Лоенгрин“ (Mann 1966, 88), което е всичко друго, но не и случайна препратка към влиянието и творчеството на композитора, а съвсем очевидна е връзката между музика и литература в новелата „Тристан“ от 1903 г., чието заглавие е – почти – идентично с това на операта. Тук на дискусия е подложена т. нар. „любовна смърт“: романтична концепция за екстатичното надхвърляне на измеренията на субекта, което може да се състои едва в отвъдното. Ман обаче не просто транспонира сюжетната проблематика от произведението на Вагнер в друга медия, а предлага собствена, в много отношения изненадваща трактовка на конфликта между творческата личност и буржоазното общество, който го занимава в ранните му текстове.

Габриеле, която след раждането на сина си е заболяла от туберкулоза, се настанява в санаториум, където пътищата ѝ бързо се пресичат с живеещия сред останалите пациенти ексцентричен писател Детлеф Шпинел. Последният постепенно успява да събуди интереса ѝ и да я накара да се дистанцира от достопочтеното буржоазно съществуване, репрезентирано в света на новелата от нейния съпруг – бизнесмена Кльотерян. Кулминацията на историята, чиято структура впрочем следва постройката на операта, бидейки разделена на три части от по четири глави (т.е. моделът е експозиция-

кулминация-развръзка), се случва в сцена, в която писателят кара Габриеле да изсвири на пиано няколко пасажа от „Тристан и Изолда“, въпреки протестите, че това би навредило сериозно на здравето ѝ. Шпинел придружава музиката с монолог върху преплитането между любов и смърт (Mann 1966, 244 – 246), а физическото и психическото усилие изтощават героинята, която известно време по-късно действително умира. Докато при първоначалния прочит на текста изглежда като че ли ролите между героите са еднозначно разпределени – писателят и Габриеле са жертви на безогледната, помитаща всичко по пътя си виталност на Кльотерян – то внимателното вглеждане в детайлите разкрива съвсем друго значение, което Томас Ман влага в идеината и ценостна опозиция между буржоата и твореца. Шпинел всъщност се оказва лишен от морал човек, който съзнателно тласка героинята към нейната гибел, за да може благодарение на това да преоткрие своето творческо вдъхновение и отново да започне да пише. Човекът на изкуството като такъв – тук отново имаме работа не просто с конкретен литературен образ, а с типаж – е описан като интересуващ се единствено от своето творчество и използващ останалите като средство за постигане на художествените си цели. Няма как да направим паралел с концепцията на Ницше за „преоценка на всички ценности“, както и с неговата теза за произхода на християнския морал от физическата немощ, инструментализирана ученията на Иисус Христос, за да наложи властта на слабите над силните (Salaquarda 2011, 209). Но в новелата си Томас Ман не предлага просто илюстрация на тези твърдения – Шпинел е фигура, която още от самото начало внушава у читателя отрицателни реакции. Освен странен ексцентрик, той е и фиксиран върху себе си egoист, което отнема доста от героичния патос на нищевата борба срещу християнството. Проблемът за конфликта между човека на изкуството и социалната общност, който както видяхме занимава доста сериозно още Рихард Вагнер и представлява изходната точка на неговата програма за фундаментално прекрояване на модерните социални взаимоотношения, тук е представена по оригинален и нетрадиционен начин, легитимиращ освен другото и самостоятелния творчески принос на Томас Ман към немската литература и култура от епохата.

„Смърт във Венеция“ от 1911 г. със сигурност е онзи текст, в който най-ясно е разработено противоборството между Аполоновата умозрителност и дистанцираност и Дионисовото разтваряне на субекта в стихията на сетивните ексцесии. Няма да резюмирам действието на това произведение, което със сигурност е добре познато както на заинтересованите читатели, така и на зрителите на едноименния филм на Лукино Висконти от 1971 г. Ще спомена единствено, че дори успехите, които главният герой

Густав фон Ашенбах е завоювал на писателското поприще, не са в състояние да го издигнат над вътрешните емоционални конфликти, довеждащи и в този случай до гибел. В епоха, когато разграничението между висока и популярна литература, между художествената автентичност и предназначенната за масова консумация продукция започва да играе основна роля при процесите по формиране на литературното „поле“ (за да си послужа на това място с една известна категория от социологията на изкуството и на културата), е видно, че проблематиката за ролята на художника и на художественото произведение в развитото модерно общество, имплицитните очаквания, с които е натоварено „истинското“ творчество, което следва да изпълнява всичко друго, но не и развлекателни или дидактични функции, все по-отчетливо се наместват във фокуса на естетическите дебати, в които Томас Ман участва като писател и като публична фигура. Ето как, по един сложен и в много отношения обходен път, можем да реконструираме влиянието, което политическите и естетически възгледи на Вагнер продължават да упражняват върху неговите наследници в немскоезичното културно пространство от края на XIX и началото на XX век.

За Томас Ман Вагнер е важен най-вече в контекста на проблема за съотношението между националното и космополитното мислене, особено с оглед на политическото развитие на Германия през периода на Ваймарската република, довело както е добре известно до възхода на националсоциализма. Своите възгледи за културната роля на композитора Ман излага през 1932 г. в своя доклад „Страдания и величие на Рихард Вагнер“, който бива приет изключително агресивно от страна на симпатизиращите на фашизма представители на немския културен живот (Vaget 2015, 200). Този текст излиза далеч извън рамките на фиксирания тук от мен исторически период, в който нито Вагнер, нито Ницше са могли да предвидят пътищата, по които техните идеи ще бъдат преиначени и усвоени за целите на възможно най-нехуманната политическа идеология. Но проблематиката за тяхната рецепция през XX век следва да бъде проучвана отделно. Надявам се, че съм бил в състояние да приведа аргумент в полза на смисъла от заниманията с история на идеите, която се насочва към чуждото и недобре осветленото, за да се върне в крайна сметка към собствената гледна точка, помагайки ни да разберем себе си малко по-добре, в сравнение с досега.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- Breuer, Stefan. 2023. *Wagner, Nietzsche und die deutsche Rechte 1871 – 1933*. J. B. Metzler.
- Brömsel, Sven. 2011. „Musik.“ In *Nietzsche-Handbuch. Leben–Werk–Wirkung*, hrsg. von Henning Ottmann. J. B. Metzler.
- Carroll, Noël. 2003. „Arthur Schopenhauer.“ In *The Blackwell Guide to Continental Philosophy*, ed. by Robert C. Solomon and David Sherman. Blackwell Publishing.
- Kenny, Anthony. 2005. „The Philosopher’s History and the History of Philosophy.“ In *Analytic Philosophy and History of Philosophy*, ed. by Tom Sorell and G.A.J. Rogers. Clarendon Press.
- Kitcher, Philip. 2013. *Deaths in Venice. The Cases of Gustav von Aschenbach*. Columbia University Press.
- Kivy, Peter. 1997. *Philosophies of Arts. An Essay in Differences*. Cambridge University Press.
- Kostikova, Anna. 2020. „Nitsshe.“ In *Istoriya filosofii*, ed. by V. V. Vasil’yev, A. A. Krotov i D. V. Bugay. Akademicheskiy proyekt. [Костикова, Анна. 2020. „Ницше“. В *История философии*, под ред. В. В. Васильева, А. А. Кротова и Д. В. Бугая. Академический проект.]
- Mann, Thomas. 1966. *Die Erzählungen*. S. Fischer Verlag.
- Nipperdey, Thomas. 2013. *Kann Geschichte objektiv sein? Historische Essays*. C.H.Beck.
- Salaquarda, Jörg. 2011. „Christentum.“ In *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Henning Ottmann. J. B. Metzler.
- Schlimgen, Erwin. 2011. „Logik.“ In *Nietzsche-Handbuch. Leben–Werk–Wirkung*, hrsg. von Henning Ottmann. J. B. Metzler.
- Schüle, Christian. 2011. „Apollinisch-dionysisch.“ In *Nietzsche-Handbuch. Leben–Werk–Wirkung*, hrsg. von Henning Ottmann. J. B. Metzler.
- Vaget, Hans Rudolf. 2015. „Leiden und Größe Richard Wagners (1932).“ In *Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Andreas Blödorn/Friedhelm Marx. J. B. Metzler.
- Zittel, Klaus. 2011. „Wissenschaft.“ In *Nietzsche-Handbuch. Leben–Werk–Wirkung*, hrsg. von Henning Ottmann. J. B. Metzler.

✉ **Sen. Asst. Prof. Ivan Popov, PhD**

ORCID iD: 0000-0001-6245-3329

Department of German and Scandinavian Studies

Faculty of Classical and Modern Languages

Sofia University St. Kliment Ohridski

15, Tsar Osvoboditel Blvd.

1504 Sofia, BULGARIA

E-mail: icpopov@uni-sofia.bg

МЕТОДОЛОГИЯ И ДИДАКТИКА

*

METHODOLOGY AND DIDACTICS

**UNSERE LIEBLINGSORTE – INTERKULTURELLES LERNEN IM
DAF-UNTERRICHT ANHAND EINES VIDEO-TANDEM-PROJEKTS**

Johanna Himmer

Sofioter Universität „St. Kliment-Ohridski“ (Bulgarien)

Lisa Settari

Universität Iași „Alexandru Ioan Cuza“ (Rumänien)

**OUR FAVOURITE SPOTS – INTERCULTURAL LEARNING IN
GERMAN AS A FOREIGN LANGUAGE THROUGH A VIDEO
TANDEM PROJECT**

Johanna Himmer

Sofia University St. Kliment Ohridski (Bulgaria)

Lisa Settari

Alexandru Ioan Cuza University of Iași (Romania)

<https://doi.org/10.60055/GerSk.2025.5.174-191>

Zusammenfassung: In diesem Beitrag wird ein digitales Tandemprojekt vorgestellt, das von zwei OeAD-Lektorinnen im Rahmen von Lehrveranstaltungen für Deutsch als Fremdsprache durchgeführt wurde. Bulgarische und rumänische Studierende produzierten in Kleingruppen Videos über ihre jeweilige Stadt, um sie ihren *Peers* im Partnerland vorzustellen. Ziel des Projekts war es, die mündlichen Sprachfähigkeiten kreativ und eigenständig zu fördern, Deutsch als internationale Kommunikationssprache erlebbar zu machen sowie interkulturelle Kompetenzen zu stärken. Ergänzend analysierten die Gruppen jeweils ein Partner-Video, was einen vertieften Austausch, Perspektivwechsel und den Aufbau von Feedbackkompetenz förderte. Der Beitrag soll Einblicke in ein praxisnahe Lehrprojekt geben und zur Durchführung ähnlicher interkultureller Lernformate im DaF-Unterricht anregen.

Schlüsselwörter: Interkulturelles Lernen, Deutsch als Fremdsprache, Videoprojekt, Tandemprojekt, Peer-Feedback

Abstract: This article presents a digital tandem project carried out by two OeAD lecturers as part of German as a foreign language courses. Bulgarian and Romanian students worked in small groups to create videos about their respective cities, which they then presented to their peers in the partner country. The project aimed to foster oral language skills in a creative and autonomous way, to experience and use German as an international language of communication, and to strengthen intercultural competences. In addition, each group analysed

a partner video from the other city, which promoted deeper exchange, change of perspective, and the development of feedback skills. The article aims to provide insights into this practice-oriented teaching project and to encourage the implementation of similar intercultural learning formats in the field of teaching German as a foreign language.

Keywords: Intercultural learning, German as a foreign language, video project, tandem project, peer feedback

1. Einleitung

In einer zunehmend globalisierten und digital vernetzten Welt gelten interkulturelle Kommunikationsfähigkeit und kulturelles Verständnis als zentrale Bildungsziele im Fremdsprachenunterricht. Der Fremdspracherwerb umfasst dabei nicht nur grammatisch korrektes Sprachhandeln, sondern auch die Fähigkeit, Sprache in sozial und kulturell angemessener Weise zu verwenden – ein Anspruch, der auch im Gemeinsamen Europäischen Referenzrahmen für Sprachen (GER) verankert ist. Dieser hebt neben sprachlichen Fertigkeiten auch *intercultural awareness* und *intercultural skills* als wesentliche Lernziele hervor (Byram, Gribkova und Starkey 2002, 7).

Die Förderung interkultureller Kompetenzen wird noch deutlicher im 2020 erschienenen *Companion Volume* in den Mittelpunkt gerückt, das eine wichtige Aktualisierung des GER darstellt. Hervorgehoben wird darin insbesondere die Rolle von Lernenden als soziale Akteur:innen, die Brücken bauen, Bedeutungen aushandeln, und plurikulturelle Kommunikationsräume aktiv gestalten (Council of Europe 2020, 90). Neu eingeführte Skalen zu Mediation (Council of Europe 2020, 90-121) verdeutlichen diese Perspektive ebenso wie die Beschreibungen zu plurilingualer und plurikultureller Kompetenz (Council of Europe 2020, 123-127). Dabei geht es um die Fähigkeit, in interkulturellen Begegnungen einen gemeinsamen Kommunikationsraum zu schaffen, Unterschiede und Gemeinsamkeiten bewusst zu reflektieren und mit *Otherness* konstruktiv umzugehen, um gegenseitiges Verständnis und Zusammenarbeit zu ermöglichen. Auch Kompetenzen im Bereich der soziopragmatischen Angemessenheit (Council of Europe 2020, 153-156) sowie der digitalen Interaktion und Kollaboration (Council of Europe 2020, 84-86) werden im *Companion Volume* als Teile der Fremdsprachenkompetenz genauer erfasst. Genau an diesen Schnittstellen zwischen sprachlicher Handlungskompetenz, interkulturellem Lernen und digitaler Kollaboration setzt das im Sommersemester 2025 initiierte digitale Video-Tandemprojekt ‚Unsere Lieblingsorte‘ an.

Es entstand in Kooperation zwischen den OeAD-Lektorinnen¹ der Universität St. Kliment Ohridski in Sofia (Bulgarien) und der Alexandru-Ioan-Cuza-Universität in Iași (Rumänien) und wurde in sprachpraktische DaF-Lehrveranstaltungen eingebettet. Im Rahmen des Projekts erarbeiteten Germanistikstudierende beider Universitäten in Kleingruppen Videobeiträge über ihre jeweilige Stadt, um diese ihren *Peers* im Nachbarland vorzustellen. Im Anschluss erfolgte eine strukturierte Peer-Feedback-Phase, die den interkulturellen Dialog weiter vertiefte.

Die Zielsetzung des Projekts war vielschichtig: Erstens sollten die Studierenden ihre mündlichen Fertigkeiten in der Fremdsprache durch ein digitales Medium kreativ und selbstständig trainieren und festigen. Durch die Konzeption, Planung und Umsetzung eigener Videobeiträge erhielten sie die Möglichkeit, ihre Ausdrucksfähigkeit auf authentische Weise weiterzuentwickeln. Zweitens stand die deutsche Sprache als gemeinsame Kommunikationsbasis im Zentrum: Die Lernenden sollten Deutsch als internationale Verständigungssprache erleben, die Rolle des Deutschen als Brückensprache reflektieren und dessen Bedeutung im europäischen Bildungsraum erkennen. Ein weiteres Ziel bestand darin, interkulturelle und zwischenmenschliche Kompetenzen zu fördern. Dies geschah insbesondere durch die Analyse und Rückmeldung zu einem Partnervideo aus der jeweils anderen Stadt, wodurch kulturelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede sichtbar und reflektierbar wurden. Schließlich sollten die Studierenden durch die technische Arbeit an den Videos ihre Medienkompetenz stärken und neue gestalterische Ausdrucksformen erproben.

Der Beitrag gliedert sich in einen theoretischen und einen praxisorientierten Teil. Zunächst werden zentrale Konzepte zum interkulturellen Lernen durch virtuellen Austausch sowie zur produktiven Videoarbeit im Kontext des Fremdsprachenunterrichts vorgestellt, die den theoretischen Rahmen des Projekts bilden. Anschließend folgen die Darstellung von Aufbau und Umsetzung des Tandemprojekts sowie exemplarische Rückmeldungen der Studierenden. Im abschließenden Kapitel werden zentrale Erkenntnisse zusammengefasst und Optimierungsvorschläge für eine mögliche Weiterführung des Projekts diskutiert.

2. Interkulturelles Lernen durch virtuellen Austausch

Wie bereits eingangs erwähnt, zählt die Entwicklung von interkultureller Kompetenz und interkultureller Kommunikationsfähigkeit zu den zentralen Bildungszielen im

¹ OeAD-Lektorinnen nehmen an einem Mobilitätsprogramm teil, das es ihnen ermöglicht, bis zu fünf Jahre lang Deutsch als Fremdsprache sowie österreichische Literatur und Landeskunde an ausländischen Universitäten zu unterrichten. Das Programm wird vom österreichischen Bundesministerium für Frauen, Wissenschaft und Forschung finanziert.

Fremdsprachenunterricht. Deshalb wurde im vorgestellten Projekt neben der Förderung sprachlicher Kompetenzen gezielt auch eine interkulturelle Dimension einbezogen. Dies schien gerade im heutigen Kontext europäischer Integration und mit Blick auf erwachsene Lernende aus zwei benachbarten Ländern besonders relevant – umso mehr, als die Studierenden zu Beginn des Projekts nur begrenztes Wissen über das jeweils andere Land bzw. die Partnerstadt mitbrachten.²

Interkulturalität wird in Anlehnung an Seyferth-Zapf und Gafe (2022, 88) als dynamischer Kommunikationsprozess verstanden, der durch die subjektive Wahrnehmung tatsächlicher oder konstruierter Fremdheit geprägt ist. Dabei spielen interkulturelle Begegnungen – insbesondere solche, die mit Fremheitserfahrungen einhergehen – eine zentrale Rolle für die Entwicklung interkultureller Kompetenz. Empirische Untersuchungen zeigen, dass interkultureller Kontakt zur Reduktion von Vorurteilen beitragen kann (Seyferth-Zapf und Gafe 2022, 88-89). Das hier vorgestellte digitale Tandemprojekt wird als eine solche Form interkulturellen Kontakts begriffen, da es Lernenden die Möglichkeit bietet, sich mit der Lebensrealität von Studierenden eines anderen Landes auseinanderzusetzen und dabei sowohl eigene als auch fremde Perspektiven kritisch zu reflektieren.

Eine schon länger etablierte methodische Umsetzung solcher interkultureller Begegnungssituationen im Fremdsprachenunterricht stellt der virtuelle Austausch (*virtual exchange*) dar.³ Darunter wird ein Oberbegriff verstanden, der verschiedene onlinegestützte Lernformate umfasst, bei denen Lernende in gemeinsame Arbeitsprozesse mit Partner:innen aus anderen kulturellen Kontexten eingebunden werden (O'Dowd 2023, 11). *Virtual exchange* zeichnet sich durch folgende Merkmale aus: technologiegestützte Interaktion, die Zusammenarbeit mit Lernenden aus anderen Ländern bzw. Kulturen, die Einbettung in Studienprogramme, pädagogische Unterstützung, eine starke – aber nicht ausschließliche – Ausrichtung auf die Förderung interkultureller Kompetenzen sowie ein kollaboratives, studierendenzentriertes Vorgehen (O'Dowd 2023, 13). Besonders seit der COVID-19-Pandemie hat das Format eine neue Relevanz im Hochschulbereich erlangt, da es als Ergänzung oder Alternative zu physischer Mobilität in Internationalisierungsstrategien verankert werden kann und so auch nicht-mobile Studierende in internationale Lern- und Austauschprozesse einbinden kann (O'Dowd 2023, 1-4).

² Da der Fokus im ersten Projektdurchlauf primär auf Konzeption und Durchführung lag, fand keine systematische Erhebung der interkulturellen Ausgangskompetenzen der Studierenden statt. Einschätzungen zur Kompetenzentwicklung basieren daher auf anekdotischen Beobachtungen. Für eine Wiederholung des Projekts ist jedoch eine begleitende Evaluation geplant, um die Wirksamkeit des Projekts fundierter zu erfassen.

³ In Anlehnung an O'Dowd (2023, 8 – 10) wird im Beitrag der Terminus ‚virtueller Austausch‘ bzw. ‚Virtual Exchange‘ verwendet, um online-basierte Austauschprojekte zu bezeichnen.

Im Fremdsprachenunterricht hat sich der virtuelle Austausch als wirkungsvolles Instrument erwiesen, das nicht nur sprachliche Kompetenzen und Lernerautonomie fördern (Kong 2022, 100), sondern auch kulturelles Lernen und kritisches interkulturelles Bewusstsein stärken kann (Guth & Helm 2010; O'Dowd 2018; Godwin-Jones 2019). Darüber hinaus kann es die Lernerfahrung verbessern, indem es authentische Kommunikations- und Interaktionssituationen mit anderen Sprachlernenden derselben Zielsprache ermöglicht (Nicolaou und Sevilla-Pavón 2022, 119). O'Dowd (2021) zeigt zudem in einer qualitativen Untersuchung mit Studierenden auf B2/C1-Niveau, dass virtuelle Austauschformate Lernenden durch die persönliche Interaktion mit *Peers* differenzierte Einblicke in Partnerkulturen eröffnen, Neugier wecken und Stereotype abbauen können. Gleichzeitig können sie dazu beitragen, das Selbstvertrauen im Gebrauch der Fremdsprache zu stärken, indem diese nicht mehr primär als abstraktes Studienobjekt, sondern als authentisches Kommunikations- und Interaktionsmittel erlebt wird. Darüber hinaus sensibilisiert die Zusammenarbeit mit Partner:innen aus anderen Kulturen für Unterschiede in kommunikativen Normen und deren Einfluss auf den Erfolg virtueller Interaktion und Kollaboration. Zugleich wird aber auch deutlich, dass *virtual exchange* Projekte die Gefahr bergen, kulturelle Differenz zu stark zu vereinfachen (O'Dowd 2021, 7-10). Entscheidend für den Lernerfolg ist daher eine aktive Rolle der Lehrenden, die den Austausch durch gezielte Aufgabenstellungen und begleitende Reflexion unterstützen (O'Dowd 2021, 11).

In der Forschungsliteratur werden verschiedene Modelle des virtuellen Austauschs unterschieden, insbesondere das *E-Tandem*-Modell und das Konzept der *intercultural telecollaboration*. Während im E-Tandem der bilaterale Sprachenerwerb im Vordergrund steht – häufig in Form von gegenseitigem Sprachaustausch zwischen zwei Lernenden mit unterschiedlichen Muttersprachen –, zielt die telekollaborative Herangehensweise stärker auf die Entwicklung interkultureller kommunikativer Kompetenz durch gemeinsam bearbeitete Aufgaben in Projektform (Kong 2022, 98). Das hier vorgestellte Tandemprojekt lässt sich nicht eindeutig einem der beiden Modelle zuordnen, sondern bewegt sich zwischen ihnen. Einerseits stand das sprachliche Training und der Sprachaustausch im Mittelpunkt (wie im *E-Tandem*-Modell), andererseits war auch die Förderung interkultureller Reflexionsfähigkeit durch eine kooperative, videobasierte Projektarbeit zentral, was der Idee der Telekollaboration entspricht.

Zudem lässt sich virtueller Austausch in synchrone und asynchrone Formate unterteilen, also in Kommunikation in Echtzeit (z. B. über Videokonferenzen) oder zeitversetzt (z. B. über E-Mail oder Videobotschaften) (Kong 2022, 97 – 98). Die für dieses Austauschprojekt gewählte

asynchrone Variante erwies sich dabei als besonders geeignet für den Hochschulkontext, da sie zeitlich flexible und selbstständige Gruppenarbeit ermöglicht.

3. Videobasierte Projektarbeit

Für die Durchführung des virtuellen Austausches wurde das Videoformat gewählt. Dieses erfüllt die zwei grundlegenden Prinzipien der Tandemarbeit nach Brammerts (2001, 12-13): das Gegenseitigkeitsprinzip und das Autonomieprinzip. Diese werden auch im Videoaustausch wirksam, da die Lernenden jeweils ein ‚echtes‘ Produkt für eine andere Gruppe erstellen. Auf diese Weise werden sowohl der bilaterale Austausch als auch Eigenverantwortung im Lernprozess gefördert, welche beides zentrale Elemente kooperativen Lernens sind (Gebhard 2018, 150). Vor diesem Hintergrund lässt sich das Projekt auch dem Konzept des handlungsorientierten Fremdsprachenunterrichts zuordnen (Seyferth-Zapf & Gafe 2022, 92).

Der Einsatz audiovisueller Medien ist im Fremdsprachenunterricht seit langem etabliert und gilt als vielversprechendes Mittel zur Förderung von Motivation, Kreativität und Sprachpraxis. Die Arbeit mit Multimediaformaten kann Abwechslung in den Unterricht bringen, Lernende neu motivieren, Kreativität und spielerisches Ausprobieren fördern, sowie unterschiedliche Lerntypen ansprechen (Gebhard 2018, 194). Darüber hinaus eignet sich die Erstellung von Videos, bei der die Lernenden selbst zu Produzent:innen werden, hervorragend für kooperative Arbeitsformen, etwa im Rahmen eines digitalen Austauschs über Länder- und Institutionsgrenzen hinweg. In dieser Hinsicht knüpft das Format des Video-Tandems an die Tradition der Brieffreund:innenschaften an, die schon früh als Mittel zur Förderung interkultureller Begegnungen und kommunikativer Sprachverwendung etabliert wurden (Gebhard 2018, 149).

Produktive Videoarbeit bietet zudem eine Vielzahl didaktischer Vorteile: Lernende arbeiten kollaborativ, übernehmen Verantwortung für ihren eigenen Lernprozess und nutzen die Zielsprache in authentischen, bedeutungsvollen Kommunikationssituationen. Studien zeigen, dass Videoprojekte nicht nur die Dynamik und Interaktivität des Unterrichts steigern, sondern auch Eigenverantwortung fördern (Jensen, Mattheis und Johnson 2011). Darüber hinaus stärken sie die Lernendenautonomie und ermöglichen das Üben der Zielsprache in einem unterstützenden und motivierenden Lernsetting (Nikitina 2009). Nikitina betont, dass die Verbindung von Technologie und Pädagogik großes Potenzial birgt, Lehr-Lern-Erfahrungen bereichernd, relevant und nachhaltig zu gestalten, insbesondere durch die Integration von Videoprojekten. Auch Masats, Dooly und Costa (2009) unterstreichen das Potenzial solcher Projekte: Produktive Videoarbeit ermöglicht die aktive Einbindung aller Lernenden und

begünstigt durch ihre kooperative Struktur eine inklusive und partizipative Unterrichtsgestaltung.

Abschließend sollen einige didaktische Aspekte genannt werden, die bei videobasierter Projektarbeit im Fremdsprachenunterricht zu beachten sind. Entscheidend ist, dass die sprachliche Handlungskompetenz im Zentrum bleibt und nicht die technische Umsetzung des Videos in den Vordergrund rückt. Das Video soll nicht als Selbstzweck dienen, sondern als Mittel zur Förderung mündlicher Sprachproduktion. Im Fokus steht somit die aktive Auseinandersetzung mit der Zielsprache, insbesondere im Hinblick auf Konzeption, Planung und Durchführung einer eigenständigen Sprechleistung (Seidel 2021). Obwohl die Verwendung der Fremdsprache zentral ist, betont Gebhard (2018, 150), dass die didaktische Maxime „Pragmatik vor Grammatik“ gelten sollte. Insbesondere Videos, die dem Lernendenaustausch dienen, sollten eher authentische Einblicke ermöglichen und rhetorisch überzeugend gestaltet sein – mit passender Körpersprache, angemessener Gestik und einem adressatengerechten Vortragsstil – als auf fehlerfreies Sprechen abzuzielen. Diese Prinzipien wurden auch in der konkreten Aufgabenstellung und den Bewertungskriterien dieses Projekts berücksichtigt.

Ein weiterer Aspekt, der in der Planung beachtet werden sollte, ist die mögliche Unsicherheit oder Nervosität der Lernenden im Umgang mit Kamera und Publikum. Es empfiehlt sich daher, Wahlmöglichkeiten bei der technischen Umsetzung zuzulassen – etwa zwischen einer gleichzeitigen Bild-und-Ton-Aufnahme und einer reinen Bildaufnahme mit nachträglicher Tonspur (Seidel 2021). Für die technische Umsetzung sind keine professionellen Geräte erforderlich; übliche Smartphones oder Laptops mit integrierten Mikrofonen genügen in der Regel. Zusätzliche Mikrofone können jedoch bei Aufnahmen aus größerer Entfernung sinnvoll sein. Nicht zu unterschätzen ist schließlich der zeitliche Aufwand, der für das Schneiden und Fertigstellen der Videos benötigt wird, insbesondere für Lernende ohne Vorerfahrung im Bereich der Videobearbeitung (Seidel 2021).

Im folgenden Kapitel soll nun dargestellt werden, wie das Video-Tandemprojekt „Unsere Lieblingsorte“ konkret aufgebaut war und wie dessen Umsetzung in den beiden Lehrveranstaltungen erfolgte.

4. Aufbau und Ablauf des Projekts

An beiden Universitäten wurde das Video-Tandemprojekt von OeAD-Lektorinnen betreut und in sprachpraktische Lehrveranstaltungen für Deutsch als Fremdsprache (DaF) eingebunden, wobei die behandelten Themen den Inhalten der Kurscurricula entsprachen (z. B. „Leben in der

Großstadt“, „Kulturelles Leben“). Das Sprachniveau der Teilnehmenden lag überwiegend im Bereich B2, wobei es leichte Unterschiede zwischen den einzelnen Gruppen gab. Die Studierenden aus Sofia verfügten insgesamt über ein etwas höheres Sprachniveau als jene aus Iași, was sich jedoch nicht als hinderlich erwies. Grundsätzlich lässt sich das Projekt auch auf anderen Niveaustufen umsetzen bzw. bietet sich zur Arbeit mit heterogenen Gruppen an, da die Aufgabenformate flexibel an die jeweiligen sprachlichen Voraussetzungen angepasst werden können.

Folgende Globallernziele wurden für die Germanistikstudierende formuliert, die sie am Ende des Projekts erreichen sollten:

- Die Studierenden können ein Video zu einem selbstgewählten stadtbezogenen Thema konzipieren, strukturieren und inhaltlich ausgestalten.
- Sie können zentrale Aspekte des studentischen Lebens in ihrer eigenen Stadt für eine internationale Zielgruppe auf Deutsch verständlich und ansprechend präsentieren.
- Sie können Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen zwei urbanen, kulturellen und akademischen Kontexten beschreiben und interkulturell reflektieren.
- Sie können die deutsche Sprache als Mittel des internationalen Austauschs gezielt und adressatenbewusst verwenden.
- Sie können konstruktives Feedback zu fremdproduzierten Inhalten unter inhaltlichen, sprachlichen und medialen Gesichtspunkten formulieren.
- Sie können Rückmeldungen auswerten und in Bezug auf die eigene Sprachverwendung und Präsentationsweise kritisch einordnen.
- Sie können individuelle Lernfortschritte in Bezug auf sprachliche, interkulturelle und medienbezogene Kompetenzen nachvollziehbar reflektieren.

Die Studierenden arbeiteten in sieben Gruppen pro Universität und erhielten die Aufgabe, ein Video über einen bestimmten Aspekt des studentischen Lebens in ihrer jeweiligen Stadt – Sofia bzw. Iași – zu erstellen, das sich explizit an die Studierenden der Partneruniversität richtete. Die Themenwahl war bewusst offen gestaltet und konnte von stadttypischen Sehenswürdigkeiten über persönliche Lieblingsorte bis hin zu Orten mit Bezug zu lokalen Bräuchen, Traditionen oder kulturellen Veranstaltungen reichen. Dabei sollte insbesondere die Perspektive der Zielgruppe mitgedacht werden, indem Themen gewählt wurden, die auch für die Studierenden der jeweils anderen Universität von inhaltlichem Interesse und interkultureller Relevanz sein konnten.

Die konkrete Umsetzung und Themenwahl variierte nach Standort und Gruppengröße: Während die rumänischen Studierenden (insgesamt 14 Studierende) in kleineren Gruppen arbeiteten und in ihren Videos jeweils einen spezifischen Ort in den Fokus rückten, arbeiteten die bulgarischen Studierenden (insgesamt 31) aufgrund der höheren Gesamtzahl in

entsprechend größeren Gruppen. Ihre Videobeiträge waren thematisch breiter angelegt und kombinierten mehrere Orte unter einem übergeordneten Aspekt. Im Folgenden findet sich ein Überblick der gewählten Themen:

Themen Universität Sofia	Themen Universität Iași
— Studentenleben im Sofia	— Palais Braunstein
— Nachtleben in Sofia	— Universitätsbibliothek und Deutscher Lesesaal
— Kulinarik in Sofia	— “Alexandru Ioan Cuza” Universität
— Freizeit in Sofia	— Erasmus Café
— Sehenswürdigkeiten in Sofia	— Botanischer Garten
— Einzigartige Orte in Sofia	— Kulturpalast
— Grünflächen in Sofia	— Sturdza-Palast

Nach der Fertigstellung der Videobeiträge wurden diese auf einem für alle Teilnehmer:innen zugänglichen YouTube-Kanal gesammelt und zwischen den beiden Universitäten ausgetauscht. Jede Gruppe erhielt ein Video einer Partnergruppe zur Begutachtung und war aufgefordert, ein schriftliches Feedback zu verfassen. Die beiden Lehrpersonen nahmen dabei eine vermittelnde Rolle ein: Sie ordneten die Gruppen einander zu, stellten den Studierenden Feedbackfragen als Orientierung zur Verfügung und sorgten für die Weiterleitung der Rückmeldungen. Zudem unterstützten sie bei Bedarf im Schreibprozess. Das Feedback war in vier Kategorien gegliedert: Inhalt, Sprache, Präsentation sowie Persönlicher Bezug und interkultureller Aspekt. Zu jeder dieser Kategorien wurden den Studierenden konkrete Leitfragen zur Verfügung gestellt, die eine strukturierte und konstruktive Rückmeldung ermöglichen sollten.

Im Bereich ‚Inhalt‘ richteten sich die Fragen unter anderem auf die Wirkung des Videos („Wie hat Ihnen das Video insgesamt gefallen?“), auf Wissensgewinne („Was haben Sie über Sofia/Iași gelernt?“) sowie auf erinnerungswürdige oder überraschende Momente. Zudem wurden die Rezipient:innen dazu angeregt, inhaltliche Anregungen zu formulieren („Was hätten Sie noch gerne gehört bzw. gelernt?“).

Die Kategorie ‚Sprache‘ bezog sich auf die Verwendung der deutschen Sprache in den Videos und beinhaltete Fragen zur sprachlichen Qualität (z. B. Wortschatz, Grammatik, Aussprache) sowie zur Identifikation möglicher Fehlerquellen. Im Abschnitt ‚Präsentation‘ wurden Aspekte wie Bild- und Tonqualität, Körperhaltung, Blickkontakt, Stimmlage, Sprechtempo sowie die visuelle und strukturelle Gestaltung der Videos reflektiert. Die Studierenden sollten auch gelungene technische Elemente benennen (z. B. Musik, Schnitt, Bildwahl) und konstruktive Verbesserungsvorschläge dazu formulieren.

Der Bereich ‚Persönlicher Bezug und interkultureller Aspekt‘ zielte auf die subjektive Wahrnehmung und die Auseinandersetzung mit der Fremd- und Selbstperspektive. Leitfragen wie „Würden Sie nach dem Video Sofia/Iași gerne besuchen?“ oder „Gab es Momente, in denen Sie sich mit den Studierenden in Sofia/Iași verbunden gefühlt haben?“ förderten eine persönliche, zugleich aber interkulturell reflektierende Bewertung. Darüber hinaus wurden Fragen zum Umgang mit Deutsch als Fremdsprache in einem internationalen Kontext gestellt, etwa: „Wie war es für Sie, Deutsch von Muttersprachler:innen eines anderen Landes zu hören?“ oder „Was haben Sie durch das Video über den Umgang mit Deutsch als Fremdsprache gelernt?“ Eine vollständige Übersicht der Leitfragen findet sich im Anhang.

Im nächsten Schritt wurden die Rückmeldungen im Rahmen eines Peer-Feedback-Verfahrens zwischen den beiden Gruppen ausgetauscht. Dadurch erhielten die Studierenden Rückmeldungen zu ihrem Video aus der Perspektive anderer Deutschlernender. Dieser Austausch auf Augenhöhe ermöglichte es, Feedback in einem nicht-hierarchischen Rahmen zu bekommen, was motivierend auf die Studierenden wirkte. Sie wurden dadurch aufgefordert, sich einerseits noch intensiver mit dem eigenen Produkt und mit einem Partnervideo auseinanderzusetzen und andererseits das Formulieren konstruktiver Rückmeldungen gezielt zu trainieren.

Den Abschluss des Projekts bildete eine individuelle schriftliche Reflexion, in der die Studierenden ihren persönlichen Lernprozess analysierten. Zur Unterstützung standen ebenfalls Leitfragen zur Verfügung, die sechs thematische Bereiche abdeckten: Persönliches Lernen, Teamarbeit, sprachliche Entwicklung, interkultureller Austausch, Feedback-Erfahrung sowie der Gesamteindruck des Projekts. Die vollständige Leitfragenliste findet sich im Anhang.

Die Leistungsbewertung erfolgte durch die betreuenden Lehrpersonen anhand definierter Beurteilungskriterien und umfasste drei Komponenten: den Videobeitrag, das schriftliche Peer-Feedback sowie die Abschlussreflexion. Die Videos wurden nach Kriterien beurteilt, die den Studierenden im Vorhinein kommuniziert worden waren, und die sich an jenen mündlicher Prüfungsformate orientierten (Erfüllung der Aufgabenstellung, Flüssigkeit & Interaktion, Spektrum sprachlicher Mittel, Sprachrichtigkeit, Gruppenarbeit, Technische Umsetzung). Peer-Feedback und Reflexionen wurden hinsichtlich Vollständigkeit, inhaltlicher Tiefe und Authentizität bewertet.

Im Anschluss an die Projektbeschreibung werden nun im nächsten Kapitel einige Rückmeldungen der Studierenden in Form von Auszügen aus den schriftlichen Feedbacks und Abschlussreflexionen vorgestellt, welche Einblick in die Wirkung und Resonanz des Projekts gewähren.

5. Lernerperspektiven und Rückmeldungen zum Projekt

Die nachfolgenden anonymisierten Zitate wurden exemplarisch ausgewählt und veranschaulichen individuelle Erfahrungen, Einschätzungen und Lernprozesse der Teilnehmenden. Auch wenn sie keine systematische Auswertung darstellen, liefern sie wertvolle Hinweise auf gelungene Aspekte und mögliche Verbesserungspotenziale.

In ihren Texten erwähnten die Studierenden verschiedene Herausforderungen, die während des Projekts auftraten. Dazu zählten insbesondere technische Schwierigkeiten bei der Videoerstellung sowie Probleme beim Zeitmanagement und bei der Koordination innerhalb der Teams – etwa bei der Rollenverteilung oder der Einhaltung von Deadlines. Als wiederkehrende Herausforderung wurde außerdem das freie Sprechen vor der Kamera beschrieben:

Für mich war sicherlich die größte Herausforderung, vor der Kamera zu stehen und frei und ohne zu stottern zu sprechen. Im Alltag bin ich gar nicht schüchtern, aber wenn es darum geht vor einem Publikum – auch wenn es im Moment des Sprechens nicht dabei ist – zu sprechen, und mich selbstbewusst zu äußern, werde ich plötzlich unsicher.

Die erwähnten Herausforderungen liefern wertvolle Hinweise darauf, wie das Projekt künftig noch gezielter weiterentwickelt werden kann, etwa durch eine frühzeitige und systematische Vorbereitung auf das freie Sprechen vor der Kamera und die stärkere Vermittlung technischer Grundlagen.

Ein positiver Aspekt, den mehrere Studierende erwähnten, war die Verbesserung ihrer sprachlichen Kompetenzen, vor allem im Bereich des Wortschatzes. Eine Studentin reflektierte, dass sie ihre Deutschkenntnisse gezielt auf eine reale Zielgruppe abstimmen musste und dabei ein stärkeres Bewusstsein für die Bedeutung adressatengerechter Sprachverwendung entwickelte:

Das Projekt hat mir geholfen, meine Deutschkenntnisse in einer realen Situation anzuwenden. [...] Ich habe auch gelernt, wie wichtig es ist, Informationen so aufzubereiten, dass sie für andere Lernende verständlich sind – also darauf zu achten, ob der Wortschatz zu schwierig ist und wie lang die Sätze sind. Dabei wurde mir klar, wie entscheidend das Publikum für die Sprachverwendung ist.

Zahlreiche Teilnehmende erwähnten in ihren Rückmeldungen auch die Erfahrung, die von ihnen gelernte Fremdsprache Deutsch von anderen Lernenden zu hören. Besonders spannend war dies für viele im Hinblick auf Aussprachevariationen sowie auf die Erkenntnis, wie wesentlich Aussprache für das Hörverstehen sein kann. Diese Erfahrung schärfte bei einigen das Bewusstsein für die Bedeutung einer korrekten Aussprache im eigenen Lernprozess:

Dank der Aussprache und Betonung der rumänischen Studierenden bin ich zu dem Schluss gekommen, dass diese Aspekte unglaublich wichtig sind. Ich möchte mit meinen zukünftigen Schüler:innen gezielt daran arbeiten, weil eine unklare Aussprache manchmal den ‚Hörfloss‘ stören kann.

Gleichzeitig wurde deutlich, dass es bei den Sprachäußerungen der Partnergruppe nicht auf grammatisches Perfektion ankam, sondern vor allem auf erfolgreiche Verständigung. Fehler wurden dabei als natürlicher Bestandteil des Lernprozesses akzeptiert. Viele Studierende gaben an, durch diese Erfahrung mehr sprachliches Selbstvertrauen gewonnen zu haben und den Mut entwickelt zu haben, sich im Deutschen auszuprobieren, auch wenn noch Unsicherheiten bestehen:

Durch das Video haben wir gelernt, dass man auch als Nicht-Muttersprachler sehr gut auf Deutsch kommunizieren kann, wenn man genug übt – und dass es wichtig ist, sich einfach zu trauen, auch wenn man Fehler macht. Die bulgarischen Studenten haben gezeigt, dass man sich auf Deutsch gut verständlich machen kann und dabei großen Spaß haben kann.

Das Deutsch der Studierenden war insgesamt gut verständlich. Einige kleinere grammatischen Unsicherheiten waren hörbar, aber sie haben die Kommunikation nicht gestört. Wir haben gelernt, dass man sich gut verständigen kann, auch wenn man einzelne Fehler macht.

Insgesamt machen die Rückmeldungen deutlich, dass der Austausch zwischen zwei Peer-Gruppen von Lernenden derselben Fremdsprache durchaus wertvolle sprachliche Erfahrungen ermöglichen kann. Ein Tandemprojekt muss demnach nicht unbedingt mit *native speakers* stattfinden – auch der Austausch unter L2-Sprecher:innen kann den Sprachlernprozess sehr wirkungsvoll unterstützen.

Besonders eindrücklich war für viele die interkulturelle Dimension des Austauschs. Einigen Studierenden gelang es, durch den Perspektivenwechsel die eigene Stadt mit neuen Augen zu sehen:

Dank des Feedbacks unserer rumänischen Partnerinnen habe ich bemerkt, dass viele Dinge, die mir an Sofia nicht gefallen, von außen oft gar nicht so negativ wahrgenommen werden. Es war sehr spannend, Sofia einmal durch andere Augen zu sehen. Das hat mir gezeigt, dass ich selbst oft nur das Negative wahrnehme, ohne es zu hinterfragen. Plötzlich wurde mir bewusst: Sofia ist eigentlich gar keine schlechte Stadt, sie hat durchaus ihren eigenen Charme.

Das Video hat uns dazu angeregt, unsere eigene Stadt, Iași, mit mehr Offenheit und Wertschätzung zu betrachten – besonders in Bezug auf die Möglichkeiten für junge Menschen und das studentische Leben.

Umgekehrt weckten die Videos Neugier für die jeweils andere Stadt und ein vertieftes Interesse an der dortigen Universitäts- und Alltagskultur. Gleichzeitig wurden auch Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen den zwei Städten hervorgehoben:

Vor diesem Projekt wusste ich von der Stadt Iași gar nichts, also hat mich dieses Video dazu inspiriert, mehr über Iași und die Universität zu lernen. Meiner Meinung nach haben wir und die rumänischen Studenten mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede, denn genauso wie für uns sind für die rumänischen Studenten die Gemeinschaft, das Zusammensein und die Gastfreundschaft sehr wichtig.

Es war interessant, weniger bekannte Orte in Sofia zu sehen, nicht nur die klassischen Touristenattraktionen. Wir würden Sofia wirklich gerne besuchen, besonders wegen des Pancharevo-Sees und des Candlelight-Konzerts, das sehr interessant wirkt.

Wir haben uns mit den Studenten aus Sofia verbunden gefühlt, besonders weil sie – genau wie wir – einen Park in der Nähe der Universität haben, in dem sie sich entspannen und einen Kaffee trinken können.

Auch die Feedbackphase wurde als zentrale Lernerfahrung beschrieben. Das Verfassen eines konstruktiven Feedbacks wurde teilweise als Herausforderung erlebt, insbesondere im Hinblick auf den angemessenen Umgang mit Kritik. Gleichzeitig wurde die peer-basierte Rückmeldung insgesamt sehr positiv bewertet. Hier einige Auszüge aus den Studierendenarbeiten:

Bei dem Projekt gefiel mir sehr die Feedback-Aufgabe. Diese Art und Weise von Bewertung ist eine ausgezeichnete Idee, die ich hoffentlich später im Unterricht als Lehrkraft benutzen werde. Die Bewertung muss nicht immer seitens des Lehrers/der Lehrerin sein. Wenn deine Altersgenossen dich bewerten, ist es lockerer und man geht mit der ganzen Aufgabe komplett anders um.

Das Feedback der rumänischen Studenten finde ich sehr schön, weil es zeigt, dass sie viel Spaß beim Zuschauen hatten. Sie haben unser Video mehr als einen Youtube-Dailyvlog als ein Uniprojekt wahrgenommen, was genau unser Ziel war, nämlich unseren Alltag auf eine spannende Weise zu präsentieren.

Das Feedback zu unserem Video hat mich wirklich überrascht, da es äußerst positiv war. Ich hätte mir jedoch etwas mehr Umfang und konstruktive Kritik gewünscht, weil uns dies für zukünftige Projekte hätte weiterhelfen können.

Insgesamt kann aus den Studierendentexten abgeleitet werden, dass der Umgang mit konstruktivem Feedback noch geübt werden muss. Viele hatten Schwierigkeiten, Kritik klar zu formulieren und gleichzeitig wertschätzend zu bleiben. Künftig sollte daher gezielt darauf vorbereitet werden und darauf hingewiesen werden, dass sachlich formulierte Kritik wichtig ist, um der Peer-Gruppe Lernimpulse zu geben.

Schließlich wurden auch die kreative Herangehensweise und humorvolle Elemente vieler Videos gelobt. Gleichzeitig wurde auf die eigene kreative Erfahrung positiv zurückgeblickt:

Der Bloopers-Teil am Ende war richtig cool – das hat gezeigt, wie viel Arbeit im Projekt steckt.

Am meisten Spaß hat es gemacht, als wir das Endergebnis unseres Videos gesehen haben. Es stellte sich heraus, dass einige von uns ziemlich künstlerisch sind. Es war schön, dass ich in einer Gruppe mit Leuten gearbeitet habe, die ganz unterschiedlich und voller Ideen sind.

Abschließend lässt sich festhalten, dass die Rückmeldungen und Reflexionen der Studierenden natürlich keine systematische Evaluation im wissenschaftlichen Sinne darstellen, dennoch aber wertvolle Einblicke in individuelle Lernprozesse und Wahrnehmungen liefern. Sie veranschaulichen exemplarisch, welche sprachlichen und interkulturellen Erfahrungen durch ein solches Tandemprojekt ermöglicht werden können und bieten damit eine praxisnahe Perspektive auf dessen Potenziale und Herausforderungen.

6. Fazit und Ausblick

Grundsätzlich lässt sich das Tandemprojekt mit Germanistikstudierenden aus zwei europäischen Nachbarländern als erfolgreich, wiederholbar und empfehlenswert beurteilen. Die

Mehrheit der Teilnehmenden zeigte sich erfreut über die Möglichkeit, im DaF-Unterricht mit Videoformaten zu arbeiten und dabei selbstgewählte Aspekte ihrer Stadt vorzustellen. Besonders bemerkenswert war, dass einige Studierende, die sich im Präsenzunterricht eher zurückhaltend zeigten, in diesem Format offener agierten und sprachlich aktiver wurden.

Positiv hervorzuheben ist auch die technische Affinität vieler Studierender. Für künftige Projektumsetzungen wäre dennoch die ergänzende Bereitstellung technischer Unterstützung, etwa in Form eines Workshops zur Videobearbeitung, eine sinnvolle Erweiterung, um den Studierenden die technische Arbeit zu erleichtern. Darüber hinaus könnte auch die Themenwahl erweitert werden, da sowohl informative als auch unterhaltsame Videos zu zahlreichen Themen erstellt werden können, was das Potenzial dieses Formats unterstreicht. Auch eine zahlenmäßige und geografische Ausweitung des Projekts wäre denkbar, etwa durch die Einbindung eines dritten OeAD-Lektoratsstandorts.

Worauf bei einer erneuten Projektdurchführung außerdem stärker geachtet werden sollte, ist die Einplanung von ausreichend Zeit für die Vor- und Nachbereitung, etwa in Form eines gemeinsamen anschließenden Online-Austauschs. Außerdem zeigen die Studierendenrückmeldungen, dass zusätzliche Unterstützung und Vorbereitungszeit für das freie Sprechen vor der Kamera sowie für das Verfassen konstruktiver Feedbacks hilfreich wären.

Zudem wäre es qualitätssteigernd, wenn die Kenntnisse, Erfahrungen und Einstellungen der Studierenden in Bezug auf das jeweilige Nachbar- bzw. Partnerland bereits vor der Austauschphase systematisch erhoben würden, um Veränderungen im Sinne interkultureller Kompetenzentwicklung nachvollziehbar zu machen. Im hier beschriebenen ersten Projektdurchlauf wurde ein solcher Ausgangszustand nicht erfasst, sodass lediglich auf anekdotische Beobachtungen verwiesen werden kann, die ein geringes Vorwissen der bulgarischen und rumänischen Teilnehmenden nahelegen. Eine empirisch fundierte Evaluation der Kompetenzentwicklung konnte damit nicht geleistet werden. Für eine zukünftige Wiederholung des Projekts ist geplant, entsprechende Erhebungen (z. B. in Form eines Vorher-Nachher-Vergleichs) einzubeziehen, um die Wirksamkeit des Formats systematischer zu überprüfen.

Nicht zuletzt bietet sich bei dieser Art von Projekt auch eine stärkere Einbettung kulturreflexiver Elemente an. Im hier vorgestellten Kontext hätte dies den Rahmen des Unterrichtsprojekts gesprengt; sofern es jedoch für die jeweilige Zielgruppe sinnvoll erscheint, kann eine solche Erweiterung hilfreich sein, um einer vereinfachenden Gegenüberstellung von ‚Kultur A‘ und ‚Kultur B‘ entgegenzuwirken – eine Problematik, die auch Seyferth-Zapf und

Grafe (2022, 104) in ihrem Fazit anmerken. Ein kulturreflexiver Zugang würde der Tendenz entgegenwirken, Interkulturalität als Aufeinandertreffen geschlossener kultureller Einheiten zu verstehen, und stattdessen die Dynamik und Vielschichtigkeit kultureller Prozesse stärker in den Blick nehmen. Lernende könnten somit dazu angeregt werden, simplifizierte kulturelle Konstruktionen sowie den Kulturbegriff selbst kritisch zu hinterfragen, was sicherlich eine wertvolle Ergänzung darstellen würde.

LITERATURVERZEICHNIS / REFERENCES

Brammerts, Helmut. 2001. „Autonomes Sprachenlernen im Tandem: Entwicklung Eines Konzepts.“ In *Selbstgesteuertes Sprachenlernen im Tandem. Ein Handbuch.*, von Helmut Brammerts / Karin Klepping (Hrsg.), 9 – 16. Tübingen: Stauffenburg.

Byram, Michael / Gribkova, Bella / Starkey, Hugh. 2002. *Developing the intercultural dimension in language teaching: A practical introduction for teachers*. Council of Europe: Strasbourg.

Council of Europe. 2020. *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, teaching, assessment – Companion volume*. Council of Europe Publishing: Strasbourg.

Gebhard, Christian. 2018. „Praxisbericht: Interkulturelles Video-Tandem an der Hochschule Ansbach.“ *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* 23 (1): 149 – 154.

Godwin-Jones, Robert. 2019. „Telecollaboration as an approach to developing Intercultural communication competence.“ *Language Learning & Technology* 23 (3): 8 – 28.

Guth, Sarah / Helm, Francesca (Hrsg.). 2010. *Telecollaboration 2.0: Language, literacies and intercultural learning in the 21st century (Vol. 1)*. Bern: Peter Lang.

Jensen, Murray / Mattheis, Allison / Johnson, Brady. 2011. „Using student learning and development outcomes to evaluate a first-year undergraduate group video project.“ *CBE Life Sciences Education* 11(1): 68 – 80.

Kong, Kaishan. 2022. „Zoom’ in and speak out: Virtual exchange in language learning.“ In *Second Language Teaching and Learning through Virtual Exchange*, von Shannon M. Hilliker, 97 – 116. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.

Masats, Dolors / Dooly, Melina / Costa, Xavier. 2009. „Exploring the potential of language learning through video making.“ In *Proceedings of EDULEARN09 Conference*, von Luis Gómez Chova / David. Martí Belenguer / Ignacio Candel Torres (Hrsg.). Valencia: IATED.

Nicolaou, Anna / Sevilla-Pavón, Ana. 2022. „Developing intercultural communicative competence in ESP contexts through virtual exchange: An ecological perspective.“ In *Second*

Language Teaching and Learning through Virtual Exchange, von Shannon M. Hilliker, 117 – 144. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.

Nikitina, Larisa. 2009. „Student video project as a means to practice constructivist pedagogy in the foreign language classroom.“ *Jurnal Pendidikan dan Pendidikan* (24): 165 – 176.

O'Dowd, Robert. 2018. „From telecollaboration to virtual exchange: state-of-the-art and the role of UNICollaboration in moving forward.“ *Journal of Virtual Exchange* 1: 1 – 23.

O'Dowd, Robert. 2021. “What do students learn in virtual exchange? A qualitative content analysis of learning outcomes across multiple exchanges.” *International Journal of Educational Research*, 109, 101804.

O'Dowd, Robert. 2023. *Internationalising Higher Education and the Role of Virtual Exchange*. London: Routledge.

Seidel, Thomas. 2021. *Videos erstellen im Fremdsprachenunterricht. Fortbildung Regionenverbund 2*. <https://fortbildung-verbund2.schule.de/videos-erstellen-im-fremdsprach-enunterricht> (Zugriff am 10. Juni 2025).

Seyferth-Zapf, Maria und Silke Grafe. 2022. „Gemeinsame Gestaltung medialer Beiträge als Ziel interkultureller Begegnung: Ergebnisse einer qualitativen Studie zur interkulturellen Sensibilität von Schülerinnen und Schülern der Sekundarstufe I.“ *interculture journal: Online-Zeitschrift für interkulturelle Studien* 21 (35): 87 – 108.

Anhang 1: Leitfragen für das Peer-Feedback

1. Inhalt

- Wie hat Ihnen das Video insgesamt gefallen?
- Was haben Sie über Sofia/Iași gelernt?
- Welcher Moment oder welches Element des Videos ist Ihnen besonders im Gedächtnis geblieben und warum?
- Was war interessant oder hilfreich für Sie?
- Was war neu oder überraschend für Sie?
- Was hätten Sie noch gerne gehört bzw. gelernt?

2. Sprache

- Wie war das Deutsch der Studierenden (Wortschatz, Grammatik, Aussprache)?
- Welche sprachlichen Fehler möchten Sie korrigieren?

3. Präsentation

- Wie bewerten Sie folgende Aspekte: Bildqualität, Tonqualität, Körperhaltung, Stimmlage, Sprechtempo, Blickkontakt
- Wie war die Struktur des Videos?
- Welche Elemente (z. B. Bilder, Musik, Schnitt) fanden Sie besonders gelungen?
- Welche konstruktiven Verbesserungsvorschläge haben Sie?

4. Persönlicher Bezug und interkultureller Aspekt

- Würden Sie nach dem Video Sofia/Iași gerne besuchen? Warum / warum nicht?
- Was haben Sie über das Leben in Sofia/Iași gelernt?
- Welche Gemeinsamkeiten oder Unterschiede zu Ihrer eigenen Stadt haben Sie festgestellt?
- Gab es Momente, in denen Sie sich mit den Studierenden in Sofia/Iași verbunden gefühlt haben?
- Welche neuen Perspektiven auf Ihre eigene Stadt haben Sie durch das Video gewonnen?
- Wie war es für Sie, Deutsch von Muttersprachler:innen eines anderen Landes zu hören?
- Was haben Sie durch das Video über den Umgang mit Deutsch als Fremdsprache gelernt?

Anhang 2: Leitfragen für die Abschlussreflexion

1. Persönliches Lernen

- Was haben Sie durch die Arbeit an diesem Projekt gelernt? Welche Fähigkeiten oder Kompetenzen haben Sie beim Erstellen des Videos neu entdeckt oder verbessert?
- Was war für Sie persönlich die größte Herausforderung – und wie sind Sie damit umgegangen?
- Was hätten Sie im Rückblick gerne anders gemacht?

2. Teamarbeit

- Wie haben Sie die Zusammenarbeit in Ihrer Gruppe erlebt?
- Welche Rolle haben Sie in der Gruppenarbeit übernommen?
- Was haben Sie über Gruppenprozesse oder Zusammenarbeit gelernt?

3. Sprachliche Entwicklung

- Inwiefern hat Ihnen das Projekt geholfen, Ihre Deutschkenntnisse zu verbessern?
- Gab es sprachliche Situationen (z. B. beim Sprechen im Video oder beim Schreiben des Feedbacks), in denen Sie besonders viel gelernt haben?

4. Interkultureller Austausch

- Was haben Sie durch das Video der rumänischen Studierenden über Sofia/Iași gelernt?
- Welche Gemeinsamkeiten oder Unterschiede zwischen den beiden Städten oder Kulturen sind Ihnen besonders aufgefallen?
- Hat sich Ihr Blick auf Ihre eigene Stadt durch den Austausch verändert? Wenn ja, wie?
- Was haben Sie durch den Austausch mit anderen Deutschlernenden über das Lernen einer Fremdsprache gelernt?

5. Feedback-Erfahrung

- Wie war es für Sie, ein Feedback auf Deutsch zu schreiben? Was fiel Ihnen leicht, was schwer?
- Was haben Sie beim Verfassen des Feedbacks über konstruktive Kommunikation gelernt?
- Wie war es für Sie, ein Feedback von den rumänischen Studierenden zu Ihrem eigenen Video zu bekommen?
- Welche Rückmeldungen haben Sie besonders interessant oder hilfreich gefunden?
- Gab es etwas im Feedback, das Sie überrascht oder zum Nachdenken gebracht hat?
- Was haben Sie aus dem erhaltenen Feedback über Ihre eigene Präsentation oder Sprachverwendung gelernt?

6. Gesamteindruck

- Was hat Ihnen an dem Projekt am meisten Freude bereitet?
- Was nehmen Sie für zukünftige Projekte oder Ihren weiteren Lernweg mit?

✉ **Johanna Himmer, MA**

ORCID iD: 0009-0006-2614-1444

Department of German and Scandinavian Studies

Faculty of Classical and Modern Languages

Sofia University St. Kliment Ohridski

15, Tsar Osvoboditel Blvd.

1504 Sofia, BULGARIA

E-mail: johanna.himmer@oead-lektorat.at

✉ **Lisa Settari, MA (Hons), MA**

ORCID iD: 0009-0002-7746-5060

Department of German Studies

Faculty of Letters

Alexandru Ioan Cuza University

11, Carol I Blvd.

700506 Iași, ROMANIA

E-mail: lisa.settari@oead-lektorat.at

РЕЦЕНЗИИ

*

REVIEWS

**TERESA KOVACS: THEATER DER LEERE. HEINER MÜLLER,
ELFRIEDE JELINEK, CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, RENÉ
POLLESCH. BERLIN: THEATER DER ZEIT 2024, 227 S.**

Eleonora Ringler-Pascu

West Universität Temeswar (Румъния)

<https://doi.org/10.60055/GerSk.2025.5.193-198>

Mit der Publikation *Theater der Leere* legt Teresa Kovacs eine umfassende Studie zu zeitgenössischen Theaterschaffenden vor, bringt Heiner Müller, Elfriede Jelinek, Christoph Schlingensief und René Pollesch in den Fokus der Diskussion und zeigt, was es bedeutet, wenn der Nullpunkt zum zentralen Energiefeld des Theaters wird. Ziel der Autorin dieser höchst interessanten Abhandlung ist es, das theatrale Imaginäre der Gegenwart, das über das Drama und das repräsentative Theater hinausgeht, fassbar zu machen und zu benennen. Das „Theater der Leere“, aus der Perspektive der Katastrophen des technowissenschaftlichen Zeitalters gesehen, eröffnet, überraschender Weise, diverse Möglichkeiten für radikale Transformationen, die eine komplexe Beziehung zwischen Theater und den Naturwissenschaften aufdecken. Kovacs versteht die Leere als den „unbestimmten Ursprung und die Voraussetzung für alles, was ist und noch sein könnte“ (S.24) und entwickelt eine überaus spannende Theorie, die neue Perspektiven in der Deutung sämtlicher Theatertexte und ihrer Bühnenwirkssamkeit zulässt.

Eine ausführliche Einleitung und sechs Hauptteile bilden die Struktur der vorliegenden Ausgabe, die sich dezidiert der Katastrophe zuwendet, vorwiegend den Blick auf den vermeintlichen *ground zero* lenkt, den ein katastrophales Ereignis hinterlässt. Dementsprechend versetzt Teresa Kovacs den Schwerpunkt der Untersuchung auf zwei grundlegende Fragen. So interessiert es sie, was bei der Betrachtung der hochexperimentellen Theaterformen passiert, ausgehend von der fortwährenden Beziehung zu den Naturwissenschaften und deren bedrohende Verwicklung mit der Atomtechnologie und der globalen Erderwärmung. Zugleich greift die Autorin die Frage auf, ob es im Theater eine Leere oder ein Nichts geben kann, die eine andere Möglichkeit einer Transformation der theatralen Form eröffnet bzw. die Zukunft zulässt. Daraus resultiert auch die Ansicht, dass die entstehenden Transformationen der Theaterformen sich in einer engen Verbindung mit dem sozialen, politischen und ökonomischen Wandel befinden.

Die Auswahl der vier Theaterautor:innen beruht auf die explizit formulierte Entscheidung Besonderheiten hervorzuheben und wie sich das „Theater der Leere“ in den einzelnen Werken entfaltet. Die exemplarischen Theatertexte der deutschsprachigen Dramatiker:innen reihen sich in die Traditionslinie des absurden Theaters, des existentialistischen Dramas und aller Theaterexperimente ein, die ohne die Leere unvorstellbar wären, ausgehend von der Auffassung, dass sämtliche Tendenzen des 19. und 20. Jahrhunderts auf das „Theater der Leere“ hindeuten, wobei die „theatrale Form und Ästhetik auf der Grundlage eines Interesses an Metamorphose, Transformation, Chaos und einer intensiven Erkundung des Nichts“ (S.15) zu überdenken sei. Hervorzuheben ist die Position von Kovacs, die in ihren Untersuchungen das Paradigma des postdramatischen Theaters überwindet, die Werke unter einem anderen Blickwinkel betrachtet und dementsprechend ein bislang verborgenes Potential aufdeckt. Theatertexte, Aufführungen, poetologische Texte und Kommentare von Theaterautor:innen und Regisseur:innen werden vorwiegend aus der Perspektive der Theorien von Karen Barad und Catherine Malabou beleuchtet. Im Fokus stehen einerseits die Theatertexte von Heiner Müller und Elfriede Jelinek, deren Radikalität in vielen Inszenierungen nur teilweise oder gar nicht hervorgehoben wurde. Andererseits untersucht die Autorin mit Akribie Aufführungen der Werke von Christoph Schlingensief und René Pollesch, um dabei festzustellen, dass als Gemeinsamkeit die bewusste Hinwendung zur Leere bzw. die Auseinandersetzung des Theaters mit den Naturwissenschaften und ihren jeweiligen Verstrickungen fungiert. Von diesen Prämissen ausgehend konzentriert sich die Recherche auf die Werke, die aufschlussreich für die theatrale Praxis und Ästhetik der vier Autor:innen sind, wobei es Kovacs gelingt so manche feste Standpunkte der Theoretiker zu revidieren und neue Lesarten vorzuschlagen.

Das erste Kapitel des Buches widmet sich Heiner Müllers rätselhaftem Text *Die Wunde Wozyeck* (1985), der als Schlüssel für das Oeuvre des Dramatikers dienen kann. Der angedeutete imaginäre Atomblitz offenbart sich in der Konzeption der Autorin als ein „paradoxes Ereignis“, das einerseits auf einen zerstörerischen Moment hinweist und andererseits ein Potential der Veränderung zulässt. Dementsprechend eröffnet das „Theater der Leere“ die Möglichkeit von Alternativen, die mittels der Konzepte der „destruktiven Plastizität“ und der Regeneration neu interpretiert werden können, gemäß Malabous Theorien. In Müllers *Bildbeschreibung* ist die Metamorphose des Dramas in ein „Theater der Leere“ beispielhaft festzustellen, in seinem drastischen Ausdruck, ausgehend von der Auffassung des Dramatikers, dass mittels der Sprengung des Bildes dieses letztendlich verschwindet. Müller bricht in seinem Theatertext mit der Geometrie und ersetzt die Repräsentation durch andere

Mittel, nämlich durch Musik und Klang. Kovacs wagt es sogar einen Schritt weiter zu gehen, indem sie in Anlehnung an Antonio Damasio, das „Theater der Leere“ als ein „Theater des Aufspürens“ versteht, das wiederum als Form der Erkenntnis über die menschliche Wahrnehmung führt. Darüber hinaus werden sämtliche Lesarten in Frage gestellt, z. Bsp. Nikolaus Müller-Schölls, der das Schreiben des Dramatikers als eine „Arbeit des Vermessens“ interpretiert, bezogen auf den Ab-Bau seiner Archeologie, im Sinne einer Dekonstruktion.

Das zweite Kapitel untersucht aus der Perspektive der Triade Raum-Zeit-Verlust einzelne Theatertexte und Aufführungen, vorwiegend Heiner Müllers Prosatext *Der Mann im Fahrstuhl*, ein Monolog aus dem Revolutionsstück *Der Auftrag* (1979). Eine ausführliche Analyse greift auf sämtliche Symbole zurück und, in Anlehnung an Kafka, wird das Werk als Metamorphose gelesen. Im Grunde handelt es sich um einen rätselhaften Text, der die radikale Umarbeitung der Zeit im Atomzeitalter versucht erfahrbar zu machen, in einer komplexen Verflechtung der linearen Zeit mit Kolonialismus, Militarismus und Imperialismus. Kovacs bricht mit den traditionellen Lesarten und verweist auf den radikalen Bruch mit der messianischen Struktur und der Hinwendung zur Subjektivität, die Momente der Leichtigkeit und Heiterkeit zulässt, die eine Querverbindung zu Brechts Lehrtheater erlauben. Hinzu kommt die Auffassung, dass der Prosatext als die „Transformation des Dramas in eine radikal andere Texttopologie“ (S. 102) zu verstehen ist. Dies führt zu Müllers als Theatertext intendierte *Bildbeschreibung*, der wegen seiner Radikalität von Literatur- und Theaterwissenschaftlern schwer einem Genre zuzuordnen ist, da er sich im Spannungsfeld Kreation – Zerstörung plaziert.

Im dritten Kapitel beschäftigt sich die Autorin mit der theatralischen Erkundung der Endzeit in Elfriede Jelineks Text *Kein Licht* (2011), eigentlich eine Reaktion auf die Katastrophen aus dem Jahr 2011, die sich in Fokkushima, in Japan, ereignet hatten. Kovacs stellt fest, dass dieser Theatertext das Auge als zentrales Wahrnehmungsorgan an seine Grenzen drängt und in einer Art Explosion sämtlichen Klängen und Geräuschen den Vorrang vergibt. Ein Konglomerat von Stimmen, Schreien, Geräuschen und Gemurmel führt zur Entstehung einer „Klanglandschaft“, dementsprechend ein vorwiegend auditives Theaterstück generiert, das sich in die Gruppe der Texte einreihet, die Jelinek unter dem Eindruck der Atomkatastrophe geschrieben hat und damit berechtigt über ein „Theater der Katastrophe“ zu sprechen. Im Zentrum der Lesart von Kovacs steht die Verschränkung von Musik und Quantenphysik, eine eigenwillige Überlagerung, die es erlaubt über Zeit und Zeitlichkeit, Sinn und Sinnlosigkeit, Leben und Tod zu reflektieren. In dem als Textfläche empfundene Werk verflechten sich musikalische Klänge mit physikalischen Phänomene (radioaktive Strahlung), die zur

Wahrnehmung in einem komplexen Zusammenspiel von Im/Materialität, Un/Sichtbarkeit und Un/Hörbarkeit führen. In Anlehnung an Barads Theorien, kann die Intention erkennbar werden, über die Möglichkeiten des Nicht/Seins, der Leere, radikale theatrale Repräsentationsformen hervorzurufen, um eine *katharsis* zu bewirken, die den gesamten Theatertext in einem eigenartigen Spannungsgefüge zwischen starker Emotion und dem Fehlen von Gefühlsregung durchzieht. In Jelineks „Theater der Leere“ ereignet sich eine Umarbeitung der aristotelischen *katharsis*, weil im Sinne der zerstörerischen Plastizität jede Form der Regung verschwinden kann, nur noch Entfremdung und Kälte herrscht. Die Konfrontation mit dem Chaos, der Leere, den gewaltvollen Ereignissen der Gegenwart eröffnet letztendlich die Möglichkeit neue Wege der Sinngebung in einer Zeit zu suchen, die völlig sinnlos geworden zu sein scheint, auf Vibration und Töne eingestimmt, die laut Kovacs nur noch „seismographisch“ wahrnehmbar sind.

Das vierte Kapitel befaßt sich mit dem vielseitigen Künstler Christoph Schlingensief, der sich schwer in die Kategorie „Theater“ einordnen lässt, ausgehend davon, dass er im Bereich Theater, Film, Oper, Aktionskunst, Installation und Medienkunst tätig war. Diese Medienvielfalt ist ausschlaggebend für die Untersuchung, um den Zusammenhang mit seinem „Theater der Leere“ zu verstehen. Beispielhaft ist die Inszenierung von Richard Wagners *Parsifal*, in Schlingensief als Regisseur Überlegungen zu Heiner Müllers Büchner-Preis-Rede hinzuzieht, indem der Begriff der „Wunde“ mit dem der „Leere“ in Verbindung gebracht wird. Die Integration des kurzen Videos über den Verfall eines Hasenkadavers eröffnet für den Schluß der Wagner Oper eine neue Lesart. Diese filmische Einlage wird zu einem Markenzeichen, das in Schlingensiefs Theater wiederholt auftaucht. Die ambivalente Symbolik des Hasen, die an Joseph Beuys erinnert, führt zu Analogien mit dem Verhältnis zwischen Tradition und Innovation, den Prozessen von Metamorphose und Transformation, in der Annahme, dass die Wunde als solche eine produktive Kraft sei. Seinem künstlerischen Credo folgend – „Scheitern als Chanse“ – erlaubt es dem Unvorgesehenen oder dem Unerwarteten möglich zu werden, wie es am Beispiel vom Projekt *The African Twintowers* (2005) nachzuvollziehen ist oder an den sogenannten „Animatographischen Editionen“, Langzeitprojekte, bestehend aus einem Konglomerat, das Film, Performance, Installation, Live-Konzert und Aktionskunst zusammenfügt. Verschiedene Zeiteinheiten und Räume generieren in einem explosiven Prozeß sämtliche Transformationen, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft neu ordnen. In *Area 7: Matthäusexpedition* (2006) überlappen sich isländische und afrikanische Mythologie, deutsche Geschichte, Installationen, kanonische Texte und Avantgarde – ein Sammelsurium an Materialien, das die Grenzen zwischen Leben

und Tod, Mensch und Nicht-Mensch, Natur und Kultur verwischt. Die Frage nach dem Heilungspotential der Kunst bzw. des Theaters veranlaßt Kovacs das „Theater der Leere“ von Schlingensief als eine „kontinuierliche Arbeit an einer Praxis des Sterbens und des Endens“ (S. 168) zu betrachten, denn Tod, Zerstörung und Explosion sind als eine Verwandlung in ein höheres Wesen gedacht, ein Oszillieren zwischen Destruktion und Kreation, Veränderung und Verwandlung.

Das fünfte Kapitel fokussiert schließlich das Stück *Probleme, Probleme, Probleme* (2019) von René Pollesch, das sich mit dem Dopplespaltexperiment auseinandersetzt und dieses für die Bühne adaptiert, in Anlehnung an Brechts Lehrstück-Konzept, das er aus seiner Perspektive für das 21. Jahrhundert neu „bemüht“. Der Dramatiker radikalisiert Brechts Kritik am bürgerlichen Theater, indem er die Materialisierung der vierten Wand fordert und postuliert, dass ein total neues Theater erst dann entstehen kann, wenn die Schauspieler:innen nicht mehr für die Zuschauer:innen spielen und somit diesen nichts mehr gezeigt wird. Auf diese Überlegung fußt das Interesse von Pollesch am Nichts und an der Leere, an der Position zwischen Bühne und Publikum bzw. Theater und Welt. Indem Kovacs auf das Interesse des Dramatikers an den Arbeiten von Donna Haraway zurückgreift, wird seine Kritik am Drama und dem Repräsentationstheater ersichtlich. Foucaults und Sarasins Lesart der Theorien von Charles Darwin folgend, adaptiert der Dramatiker die Absage an die vorbestimmten Merkmale einer Art, um sich von jeder Form der Vorbestimmung des Theaters zu distanzieren und den Fokus auf den Körper des Menschen richtet, im Gegensatz zu dem Drama, das den Menschen auf Konzepte wie Seele und Geist reduziert. Der programmatische Text *Schnittchenkauf* (2011-2012) stellt so manche Konzepte in Frage, unter anderem das auf Dialog basierte Theater, das Verhältnis zwischen Beziehung und Kommunikation, die Rolle der Empathie und der Tragik, um zur Erkenntnis zu gelangen, dass das Gegenwartstheater seine Grundkonzepte überdenken müßte, um weiter wirksam zu bleiben. Weiterhin konzentriert sich die Untersuchung auf die Hinwendung des Dramatikers zur Quantenphysik, die für ihn eine Grundlage bildet, die es dem Theater erlaubt die Welt in ihrer Seltsamkeit und Monstrosität darzustellen. Geprägt vom technowissenschaftlichen Zeitalter, erarbeitet Pollesch ein Theater, das er als eine zentrale Kraft betrachtet, dominiert von Unbestimmtheit und Interdependenz.

Das Fazit von Teresa Kovacs wäre, dass das „Theater der Leere“ eine „Art Grammatik“ bereitstellt, um sich mit einer Welt auseinanderzusetzen, die nicht nur aus den Fugen geraten, sondern auch aus jedem Maß geraten ist. Das „Theater der Leere“ verschiebt die konventionellen Formen der Wahrnehmung und konfrontiert die Rezipient:innen mit sogenannten Hyperobjekten, bringt neue Möglichkeiten des Erkennens, der gegenwärtigen

Welt entsprechend. Die Autorin stellt die Frage nach der Thematisierung der Zukunft im Theater der Gegenwart und verweist auf zwei programatische Texte: Kevin Rittbergers *Kassandra/Prometheus. Recht auf Welt* (2019) und Florentina Horlzingers *Ophelia's got talent* (2022), die exemplarisch den Wandel im technowissenschaftlichen Zeitalter illustrieren. Insgesamt schließt Teresa Kovacs mit dieser anspruchsvollen Publikation eine Forschungslücke *in puncto* Theater der Gegenwart mit Bezug auf die Leere als Folge der Interaktion mit sämtlichen (Natur)Katastrophen, das sich auf der Suche nach dem Leben in den Ruinen befindet, um Heiner Müller herbeizuzitieren.

✉ Prof. Eleonora Ringler-Pascu, D. Sc.

West University of Timișoara

4, Vasile Pârvan Blvd.

300223 Timișoara, ROMANIA

E-mail: eleonora.ringlerpascu@gmx.de

eleonora.ringlerpascu@e-uvt.ro

**EUROPA – UNSERE GESCHICHTE /
EUROPA. NASZA HISTORIA 2016 – 2020**

Ewa Wojno-Owczarska

Universität Warschau (Polen)

<https://doi.org/10.60055/GerSk.2025.5.199-202>

Am 2. Oktober 2025 wurde in der Botschaft der Bundesrepublik Deutschland in Warschau das gemeinsame deutsch-polnische Geschichtsbuch vorgestellt, das den Titel „Europa – Unsere Geschichte / Europa. Nasza historia“ trägt. Erschienen ist die vierbändige Publikation bei Eduversum (deutsche Fassung) und dem polnischen Partner-Verlag Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne (polnische Fassung). Es handelt sich dabei um eine Reihe von vier Schulbüchern, die für den regulären Einsatz im Geschichtsunterricht bestimmt und mit den Lehrprogrammen in Polen und in der BRD kompatibel sind (einschließlich der Lehrpläne für die einzelnen Bundesländer).¹ Im Jahr 2024 verlieh die Polnische Akademie der Gelehrsamkeit (Polska Akademia Umiejętności – PAU) den Autor*innen und Herausgeber*innen den Preis für das „Beste Handbuch auf dem Schulbuchmarkt“.

Der erste Teil der Reihe „Europa – Unsere Geschichte / Europa. Nasza historia“ entstand bereits 2020. Der 4. Band mit dem Titel „20. Jahrhundert bis zur Gegenwart“ ist seit 2024 für den Schulunterricht in Polen zugelassen. Die Reihe stellt das Ergebnis enger Kooperation von deutschen und polnischen Expert*innen dar, die den Versuch wagten, die Pluralität europäischer Erinnerungskulturen sichtbar zu machen. Das gemeinsame deutsch-polnische Projekt wurde durch die deutsche Kultusministerkonferenz, das Auswärtige Amt sowie die Stiftung für deutsch-polnische Zusammenarbeit gefördert.

Die einzelnen Teile der Serie stellen Leser*innen ausgewählte Fakten aus der deutsch-polnischen Geschichte in einer zugänglichen Art und Weise vor. Die Autor*innen wollen das historische Geschehen „aus verschiedenen Blickwinkeln“ schildern.² Texte wurden durch anschauliche visuelle Materialien ergänzt, die auf Originalquellen basieren. Jeder Band fängt mit zwei sog. Einstiegsseiten an, die die Leitfragen des jeweiligen Kapitels aufgreifen. Im

¹ Band I: *Von der Ur- und Frühgeschichte bis zum Mittelalter* (ISBN 978-3-942708-29-6); Band II: *Neuzeit bis 1815* (ISBN 978-3-942708-31-9); Band III: *Vom Wiener Kongress bis zum Ersten Weltkrieg* (ISBN 978-3-942708-32-6); Band IV: *20. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (ISBN 978-3-942708-33-3). Band I ist im Jahr 2016 erschienen, Band 2 und 3 in den Jahren 2017 und 2019. Der vierte Band ist seit 2020 erhältlich.

² https://europa-unsere-geschichte.org/?page_id=8, Zugriff am 4.10.2025.

weiteren Verlauf sollen die sog. Aufmachertexte die Schüler*innen zur Hypothesenbildung anregen; danach wird das jeweilige Thema in schülerverständlicher Sprache und -Form erklärt. Die hier publizierten Materialien – Bildquellen, Karten, Rekonstruktionen, Übungen auf unterschiedlichen Niveaus etc. – eignen sich für einen abwechslungsreichen Unterricht. Der Aufgabenteil ermöglicht die Vertiefung des Wissens durch entdeckendes Lernen und selbstständige Lektüre, die zu einem schnelleren Wissenserwerb führen. Dieser Teil wird zudem durch einen Kompetenztest am Ende der jeweiligen thematischen Einheit ergänzt. In den angelegten Methodenseiten werden historische Fachmethoden und Arbeitstechniken charakterisiert. Großes Gewicht wird in der neuen Schulbuchreihe insbesondere auf Erinnerungskulturen in Deutschland und Polen gelegt wie auch auf transnationale Perspektiven und die Diversität historischer Erfahrungen.³

Die Idee, ein deutsch-polnisches Geschichtslehrbuch zu entwickeln, ist vor 20 Jahren als gemeinsame Initiative des heutigen Bundespräsidenten Frank-Walter Steinmeier (damals der deutsche Außenminister) und des polnischen Außenministers Radosław Sikorski entstanden. Das Projekt begann zwei Jahre später: Die Regierungsvertreter beider Länder einigten sich über die Schaffung entsprechender organisatorischer Grundlagen. Die Arbeiten an der Serie „Europa – Unsere Geschichte / Europa. Nasza historia“ wurden von Expert*innen und Pädagog*innen aus der Gemeinsamen Deutsch-Polnischen Schulbuchkommission geleitet. Die Aufgabe der Koordination des groß angelegten Unternehmens fiel dem Georg-Eckert-Institut – Leibniz-Institut für internationale Schulbuchforschung (heute Leibniz-Institut für Bildungsmedien | Georg-Eckert-Institut) in Braunschweig und dem Zentrum für Historische Forschung Berlin der Polnischen Akademie der Wissenschaften zu.

Auf der polnischen Seite übernahm der Historiker Prof. Dr. Robert Traba das Amt des Co-Vorsitzenden der Kommission. Seiner Meinung nach liegt das Besondere der neuen Buchreihe darin, dass sie den beiden Nationen dazu verhelfen kann, Traumata der gemeinsamen Geschichte zu überwinden: „Zwei Länder, von denen eines – Polen – vom anderen – Deutschland – überfallen und zerstört wurde, erwiesen sich als fähig, eine gemeinsame Erzählung über die Vergangenheit zu schaffen“.⁴ Der deutsche Co-Vorsitzende der Schulbuchkomission,⁵ Prof. Dr. Hans-Jürgen Bömelburg, stellte fest, dass die Behandlung von Fragen aus der polnischen Vergangenheit in deutschen Unterrichtsmaterialien eher am

³ Vgl. https://europa-untere-geschichte.org/?page_id=719, Zugriff am 4.10.2025.

⁴ „„Unsere Geschichte“ fördert Verständnis. Das gemeinsame deutsch-polnische Schulbuch „Europa – Unsere Geschichte / Europa. Nasza historia“ ist komplett für den Unterricht zugelassen.“ In: <https://www.deutschland.de/de/topic/politik/polnisch-deutsches-schulbuch>, 20.09.2024, Zugriff am 1.10.2025.

⁵ Sie wurde bereits 1972 unter dem Dach der UNESCO-Kommissionen beider Länder gegründet.

Rande behandelt werde.⁶ Das neue Schulbuch füllt somit eine Forschungslücke und regt zur Reflexion wie auch zur (oft kontroversen) Diskussion über die Geschichte der deutsch-polnischen Beziehungen an. Anhand individueller Lektüre bilden sich die Lernenden ihr eigenes Urteil über den behandelten Stoff. Die angewandten Materialien eignen sich daher besonders für die Arbeit mit Teenagern und ermöglichen den Schüler*innen alternative Interpretationen der zu lesenden Texte. Dank dem Teil „Blickwinkel“, in dem unterschiedliche Meinungen von Historiker*innen aus ganz Europa zusammengestellt werden, wird zudem der Meinungsaustausch über kontroverse Geschichtsdeutungen angeregt.

Die Buchreihe „Europa – Unsere Geschichte / Europa. Nasza historia“ sei nach dem Vorbild des deutsch-französischen Geschichtsbuchs entstanden und stellt somit das zweite Projekt in Europa dar, in dem bilaterale Beziehungen im Fokus stehen. Die Autor*innen setzen sich das Ziel, im Rahmen der Serie unterschiedliche Perspektiven vorzustellen und dabei auch den europäischen Kontext zu berücksichtigen; vgl. Kapitel mit dem Titel „Zur gleichen Zeit in Europa“. Dieser Teil der Buchreihe ermöglicht die Einbettung des jeweiligen Themas in die Globalgeschichte: Die Autor*innen verweisen hier auf im Buch behandelte parallel verlaufende historische Ereignisse. Damit erhoffen sich die Verfasser*innen und Herausgeber*innen, die Leser*innen zum Dialog über die gemeinsame europäische Geschichte anzuregen.

Als ein von Deutschen und Polen gemeinsam erarbeitetes Projekt ist das Geschichtsbuch für den Einsatz in den Schulen (Sekundärstufe) wärmstens zu empfehlen. Entstanden ist eine auf Deutsch und Polnisch in Inhalt, Struktur und Gestaltung identische Ausgabe, die sich aus vier Teilen zusammensetzt. Der letzte, 4. Band der Reihe „Europa – Unsere Geschichte / Europa. Nasza historia“ erhielt bereits im Jahr 2021 den deutschen Schulbuchpreis in der Kategorie „Gesellschaft“. Wir schließen uns der Meinung des Fachjury-Vorsitzenden Herrn Prof. Dr. Karl Heinrich Pohl (Christian-Albrechts-Universität Kiel) an, der in der Begründung der Jury die Neuerscheinung mit den folgenden Worten würdigte: „Dieses von polnischen und deutschen Historiker*innen und Didaktiker*innen erarbeitete Lehrbuch zur europäischen Geschichte aus der Perspektive beider Länder stellt eine wirkliche Novität dar. Alles in allem handelt es sich mithin um ein neuartiges, in Vielem innovatives und zugleich wegweisendes Buch, das die Anforderungen von Didaktik und Fachwissenschaft hervorragend

⁶ Vgl. „„Unsere Geschichte“ fördert Verständnis. Das gemeinsame deutsch-polnische Schulbuch „Europa – Unsere Geschichte / Europa. Nasza historia“ ist komplett für den Unterricht zugelassen.“ In: <https://www.deutschland.de/de/topic/politik/polnisch-deutsches-schulbuch>, 20.09.2024, Zugriff am 1.10.2025.

erfüllt, zugleich aber auch noch politisch wegweisend sein könnte.⁷ Wir hoffen, dass die Schulbuchreihe im Unterricht eingesetzt wird, damit die wertvollen Materialien in den nächsten Jahren von deutschen und polnischen Jugendlichen diskutiert werden können.

✉ **Assoc. Prof. Ewa Wojno-Owczarska, PhD**

ORCID iD: 0000-0002-0222-4222

Institute of German Studies

University of Warsaw

55, Dobra Str.

00-312 Warsaw, POLAND

E-mail: e.wojno-owczarska@uw.edu.pl

⁷ <https://europa-unsere-geschichte.org/>, Zugriff am 4.10.2025.

**ОТЛИЧЕНИ ТЕКСТОВЕ
ОТ КОНКУРСИ ЗА УЧЕНИЦИ И
СТУДЕНТИ**

*

**AWARD-WINNING TEXTS FROM
UNIVERSITY AND SCHOOL STUDENT
COMPETITIONS**

**ОТЛИЧЕНИ ПРЕВОДИ В ЧЕТВЪРТИЯ СТУДЕНТСКИ КОНКУРС
ЗА ПРЕВОД ОТ НЕМСКИ ЕЗИК
НА ИМЕТО НА ПРОФ. Д-Р БОРИС ПАРАШКЕВОВ**

Ренета Килева-Стаменова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“ (България)

**TEXTS AWARDED IN THE FOURTH EDITION OF THE
PROF. BORIS PARASHKEVOV STUDENT COMPETITION FOR
TRANSLATION FROM GERMAN**

Reneta Kileva-Stamenova

Sofia University St. Kliment Ohridski (Bulgaria)

През месец март 2025 г. специалност „Немска филология“ към катедра „Германистика и скандинавистика“ на Софийския университет „Св. Климент Охридски“ обяви за четвърти път Студентски конкурс за превод от немски на български език. Конкурсът е посветен на паметта на проф. д-р Борис Парашковов (1938 – 2021), дългогодишен преподавател в специалност „Немска филология“ на СУ „Св. Климент Охридски“, изтъкнат германист с международно признание, специалист по диахронна лингвистика, етимология, история и историческа граматика на немския език, завещал и ценна преводаческа продукция от немски и фински език, която ще остане пример за професионално отношение към превода и високо преводаческо майсторство.

В четвъртото издание на конкурса участниците имаха възможност да работят по избор върху откъс от романа *Der Scheik von Aachen* на немската писателка Бригите Кронауер (1940 – 2019) и върху пасаж от излязлата през 2023 година монография на Юрген Клаубе и Андре Кизерлинг *Die gespaltene Gesellschaft*, посветена на социалното разединение като отличителен белег на нашето време. В конкурса се включиха 10 студенти. В рубриката „Проза“ бяха представени шест превода, а в рубриката „Хуманитаристика“ – седем.

След като обсъди преводите, журито в състав доц. д-р Ренета Килева-Стаменова, гл. ас. д-р Христо Станчев, гл. ас. д-р Иван Попов единодушно присъди:

- Първа награда за най-добър превод в рубриката „Проза“ на **Вероника Делчева**, студентка от четвърти курс, специалност Немска филология с избираем модул „Скандинавски езици“
- Първа награда за най-добър превод в рубриката „Хуманистаристика“ на **Иван Стоянов**, студент от четвърти курс специалност Немска филология с избираем модул „Скандинавски езици“.

Вероника Делчева е редовен участник в конкурса за превод, като през 2022 и 2024 година спечели първа награда в рубриката „Хуманистаристика“. В тазгодишното издание на конкурса тя доказва отлични преводачески умения и в областта на художествения превод. Иван Стоянов също участва в конкурса от самото му начало. За пореден път той впечатли журито в задълбочеността и прецизността, с които подхожда към превода на текстове от сферата на хуманистиката.

Втора награда съответно за превод на литературна проза и хуманистаристика получиха **Станислава Млечкова**, студентка от 2-ри курс, специалност „Скандинавистика“, и **Кристияна Борисова**, студентка 3-ти курс, специалност „Немска филология с избираем модул „Скандинавски езици“.

Тук публикуваме след редакция преводите на двамата победители в тазгодишния конкурс. Преводът на Вероника Делчева е редактиран от д-р Христо Станчев, а преводът на Иван Стоянов – от д-р Иван Попов.

* * *

БРИГИТЕ КРОНАУЕР: „ШЕЙХЪТ ОТ АХЕН“ (откъс)

Превод от немски език: Вероника Делчева

Студентка в 4. курс Немска филология с избираем модул „Скандинавски езици“, Софийски университет „Св. Климент Охридски“ (България)

BRIGITTE KRONAUER: *DER SCHEJK VON AACHEN* (excerpt)

Translation from German: Veronika Delcheva

4th year student of German philology with a Scandinavian Languages Elective Module, Sofia University St. Kliment Ohridski (Bulgaria)

1

15 АПРИЛ 1981

Жената се страхува.

Дали това веднага се набива на очи, понеже е стройна, с бледа и тънка кожа, чак до босите си крака, така че не може да прикрие душевното си състояние зад чисто телесна комфортност? Тя, облечена с небрежно наметната карирана фланелена риза върху обикновен бял потник, носи слънчеви очила с широки червени рамки, за да се предпази от слънчевата светлина, проникваща отстрани и се страхува. От джоба на панталона ѝ се подава наполовина мъжка носна кърпа, вече използвана. Може би от някого с кървящ нос. От прозореца на стаята се долавят хълмовете на северния Айфел или Източна Белгия. Това навярно е просто Аахенската гора, един извиващ се в полукръг сиво-синкав хоризонт – във всеки случай е образът на онази класическа далечина, която вешае красиви облачни спектакли в бъдеще и ежедневна сутрешна илюзия за нескончаем, непоклатим покой. Сега, в необичайно горещата ранна пролет, шумата на високите улични дървета все още не закрива гледката. Сега тя разтваря уста и изрича думата „тогава“ (между нас казано, изпитан трик, който използва, за да се успокои). Другата ѝ любима дума е „внезапно“. Разбира се, тя не използва тази втора дума, за да се успокои, а за да плаши себе си или поне другите. Още от дете обича драматичното, стига да може, нищо чудно, сама да режисира спектакъла. В момента

обаче би било неуместно. Но частът на електрическата, светкавичната и гръмотевичната дума „внезапно“ няма много да се забави.

Не си представяйте тази почти кълощава жена, която се казва Анита, Анита Янеман, и на чиито ушни висулки потрепват миниатюрни диаманти, като някакво прекалено боязливо същество. Анита просто е нервна и пуши цигара, макар че в същото време решително разрязва на части голямо парче говеждо месо, след като е отстранила сухожилията и при това се е порязала. Едва сега тя осъзнава, че екстравагантните слънчеви очила в стаята са ненужни, даже пречещи. Вероятно заради тях се е порязала. Трябва да ги е забравила и сега ги избутва нагоре в косата си, по която има боядисани няколко огнени оттенъци. Гласът ѝ има приятно дрезгаво звучене, без онази самодоволна носовост, типична за някои телевизионни говорителки. Самата тя се е пробвала в телевизията преди време, но не е пробила там. Това обаче е било отдавна.

„Тогааава...“ – изговаря тя и се вслушва охотно в думата, сигурно звучи като прозявка, протягане, копнеж. След кратка пауза, която никой не прекъсва, тъй като във все още никак голяя апартамент няма никой друг, тя започва отново: „Тогава, на големите празненства, Еми винаги се появяваше като нашата призната малка кралица, тънста императрица, лете в коприна, зиме в кожа, изконно олицетворение на дундеста лелка. Но пък после тези очи! Зелени камъни, зелени, сякаш вътрешността ѝ, цялото ѝ тяло под кожата, до мозъка на костите бяха изцяло от нефрит, от нилско зелен нефрит“. Пораждат се три въпроса. От кого се страхува Анита? От Еми. На кого говори? Отначало на себе си, после и на Вас. Да, точно на Вас, макар че за Анита Вие сте дори по-фиктивни, отколкото тя е за Вас.

За кого разрязва месото? За гулаш. За вечерните гости. Планира да направи Фиакър гулаш. За да подразни гостите, особено един от тях, тя иска да включи в гарнитурата задължителните кисели краставички и яйца на очи, но да пропусне наденичките. Да видим дали някой ще забележи.

Може би Анита репетира в действителност своето палиативно „Тогааава“ за хората, които очаква утре да дойдат на освещаването на новия ѝ дом? Дали подрежда в ума си още от днес, при рязането на месото, детайлите на мрачната предистория на предстоящото ѝ посещение при Еми (заштото иска да разкаже всичко по време на десерта поради лековатата непринуденост на приятелската сбирка)? Ще ѝ занесе испански шоколад с теменужки – отколешното утешение на Еми в моменти на безутешна тъга, с надеждата този жест да бъде възприет като приласкаващ знак на

внимание. Самата Анита намира вкуса му за малко отвратителен. Ароматът: сякаш е „парфюмирана млечна крава“. Спаружен като самата смърт, но за Еми, кой знае, може би е все още не напълно избледнял любовен спомен от много ранни времена. За първи път Анита се усмивва, макар и само плахо, само бегло. Това се дължи на една не съвсем уместна догадка, защото в крайна сметка става въпрос за Еми и за някогашното ѝ терзание, отвъд всяко лекомислие на любовта.

Ще забележите, че началото на изречението с „Тооогава...“ привежда настоящето в унес, то е същинска приспивателна напитка. То дори отмества катастрофите близо до неразрушимото, понеже светът неизменно е продължавал да съществува след всяко „тогава“ и в този смисъл при всички, дори и най-неблагоприятни обстоятелства, е някакво оптимистично образуване.

* * *

ЮРГЕН КАУБЕ, АНДРЕ КИЗЕРЛИНГ:
„РАЗДЕЛЕНОТО ОБЩЕСТВО“ (откъс)

Превод от немски език: Иван Стоянов

Студент в 4. курс Немска филология с избираем модул „Скандинавски езици“, Софийски университет „Св. Климент Охридски“ (България)

JÜRGEN KAUBE, ANDRÉ KIESERLING:
DIE GESPALTENE GESELLSCHAFT (excerpt)

Translation from German: Ivan Stoyanov

4th year student of German philology with a Scandinavian Languages Elective Module, Sofia University St. Kliment Ohridski (Bulgaria)

Страх, но и удоволствие от разделението

Не минава и седмица, в която по масмедиите, в токшоута и вестникарски статии – а също и в публикации от областта на социалните науки – да не се появятвърдението, че обществото или е застрашено от разделение, или отдавна вече е разделено. Най-често под „общество“ се визират националните държави и техните граждани. Счита се, че единството между тях отслабва – отчасти вследствие на постоянно нарастващите социални противопоставия, отчасти заради индивидуализъм, egoизъм и взаимно неразбирателство между различните социални групи. Противопоставията, които се изтъкват в такива случаи, обхващат най-разнообразни измерения: бедни и богати, млади и стари, жени и мъже, имигранти и отдавна заселили се, ваксинирани и неваксинирани, живеещи в селата и в градовете – социалното разделение изглежда практически повсеместно.

А доказателства? Председателят на баварския Ландтаг наскоро заяви, че задачата на всеки парламентарист е „да противодейства на всяко разделение в нашето общество“. Малка обаче е вероятността да е имала предвид, че силните противопоставия са нежелателни. Тя е член на партия. А в демократичната практика „партия“ означава противопоставяща се част. Та какво ли е имала предвид отвъд задачата на политиката да

предотвратява граждански войни, опасността от каквите към момента не се намира в центъра на политическото внимание?

Писателят Йохен Шиманг, който цитира председателя на Ландтага в материал за Фондация „Хайнрих Бьол“, от своя страна изразява опасение, че вероятно скоро обществото изобщо ще престане да съществува, тъй като смята, че то се разпада на твърде много части, които упорито отстояват собствената си идентичност, на „атоми“, съществуващи в напълно различни светове. Диагнози на съвременността, според които живеем в подобно „общество на сингуларностите“, опитват да констатират „загуба на общото“. Според тях споделеното в обществото намалява. Но пък колко различни могат да бъдат тези светове, щом продължава да ни се налага да възпитаваме, да работим, да обичаме, да спорим, да разговаряме и да вземаме решения заедно? Например, дали придръжането към модите на консуматорството или на „идентичностнополитическото“ себеописание може да бъде доказателство за засилване на индивидуализма, или тъкмо – в качеството си на мода – е колективен феномен? Може би е по-лесно да напишем изречението, което твърди, че обществото се състои от индивиди, атоми или сингуларности, отколкото да водим действително индивидуален живот.

Други смятат, че разделителната линия в обществото може да се наблюдава в медийното потребление и т. нар. *Digital Divide* между телевизионните зрители, читателите на вестници и онези граждани, които предимно използват социалните медии. Че пандемията е изострила дигиталното разделение в обществото, смята и Фондация „Бертелсман“, тъй като по-възрастните граждани споделят в анкети, че интернет не е станал по-важен за тях в периода на пандемията – той е останал със същото значение. Това, че едва една четвърт от хората над 60-годишна възраст смятат, че са се превърнали в част от „тласъка към дигитализацията“ е извод, който фондацията очевидно намира за обезпокоителен. Всичко това звути малко като да твърдим, че обществото се разединява, само защото не всички са склонни да си включат телевизора. Изглежда, че съществува особена готовност разделението да бъде обявявано като диагноза – такава, която едновременно плаши и доставя удоволствие.

Пандемията от COVID-19 беше тази, която превърна твърденията за обществено разделение по масмедиите в ежедневен рефрен. Според диагнозите тя, от една страна, е задълбочила неравенствата, защото е засегнала хората в различна степен в зависимост от техните доходи, жилищни условия, брой деца, пол и възраст. От друга страна, пандемията междувременно разделяла обществото на ваксинирани и неваксинирани.

Няма да е трудно да се приведат още доказателства за нарастващата употреба на понятията „разделение“ и „поляризация“ в медиите, науката и политиката – но ще спрем дотук. И двете понятия са характерни за езика на т. нар. „диагнози на съвременността“ – в тях се обединяват опитите обществото да бъде предупредено за определено обезпокоително социално развитие. Така институтът за изследване на общественото мнение Ipsos публикува проучване, според което близо две трети от населението на Германия смята, че обществото се „разпада“ – това обаче е по-малък дял в сравнение с отговорите в Южна Африка, Бразилия, Унгария и САЩ. За най-малко разделени смятат обществата си южнокорейците, италианците, японците и канадците. Всеки, който за разлика от това отрича поляризацията в общество, защитава по-малко разпространената позиция. В Германия съответните стойности са стабилни в последните пет години, но в същото време „едва“ 47% от анкетираните там смятат, че страната преживява упадък – четвъртата най-ниска стойност сред двадесет и петте изследвани нации. Разделени, но въпреки това добре – чудновато създание е демосът в демоскопията; може би проблемът е в начина, по който му се задават въпросите.

* * *

**КОНКУРС ЗА ПРЕВОД НА ХУДОЖЕСТВЕНА ПРОЗА И ПОЕЗИЯ
ОТ СКАНДИНАВСКИ ЕЗИЦИ
НА ИМЕТО НА ПРОФ. Д-Р ВЕРА ГАНЧЕВА**

Организатор:

Специалност „Скандинавистика“

Софийски университет „Св. Климент Охридски“ (България)

**PROF. VERA GANCHEVA COMPETITION
FOR TRANSLATION FROM SCANDINAVIAN LANGUAGES**

Organiser:

Scandinavian Studies Section

Sofia University St. Kliment Ohridski (Bulgaria)

В началото на 2025 г. специалност „Скандинавистика“ към катедра „Германистика и скандинавистика“ на Софийския университет „Св. Климент Охридски“ проведе четвъртото издание на конкурса за превод на художествена проза и поезия за студенти и ученици, изучаващи скандинавски езици. Конкурсът е посветен на паметта на проф. д-р Вера Ганчева, изтъкната скандинавистка, преводачка, преподавателка, издателка и учен. В четвъртото издание на конкурса се включиха рекорден брой участници (40) с общо 67 превода.

След проведеното обсъждане на предложените преводи журито в състав гл. ас. д-р Надежда Михайлова, гл. ас. д-р Антония Господинова, гл. ас. д-р Евгения Тетимова, гл. ас. д-р Владимир Найденов, гл. ас. д-р Иван Тенев, гл. ас. д-р Елена Стойнева, ас. Елена Стоицева, ас. Мария Бакалова, изсл. Константин Радоев отличи следните победители в съответните категории:

- Превод на художествена проза от шведски език: **Гергана Васева**, студентка в четвърти курс, специалност „Скандинавистика“;
- Превод на поезия от шведски език: **Йоан Иванов**, студент в четвърти курс, специалност „Скандинавистика“;

- Превод на художествена проза от норвежки език: **Радост Йовкова**, студентка в трети курс, специалност „Скандинавистика“;
- Превод на поезия от норвежки език: **Ивайло Александров**, студент в трети курс, специалност „Скандинавистика“;
- Превод на художествена проза от датски език: **Калина Брънзова**, студентка в първи курс, специалност Скандинавистика“;
- Превод на поезия от датски език: **Бойана Стоянова**, студентка в трети курс, специалност Скандинавистика“.

По решение на журито беше присъдена и връчена и следната поощрителна награда:
Станислава Млечкова, студентка във втори курс, специалност „Скандинавистика“ – за превод на проза от шведски, норвежки и датски език.

Тук публикуваме редактиран вариант на отличените преводи.

* * *

ЕЛИСАБЕТ БЕСКОВ: „КРАЙ ШЕЙНАТА С ДЪРВА“ (откъс)
из „Пролетни мечти: разкази за младежи“

Превод от шведски език: Гергана Васева

ELISABETH BESKOW: VID TIMMERFORAN (EXCERPT)

from *Vårdrömmar. Berättelser för ungdom*

Translation from Swedish: Gergana Vaseva

Ужасно студена бе зимата около Нова година. В мразовитите утрини брезите край реката изглеждаха посребрени, когато изгревът проблясваше през сутрешната мъгла, а смърчовете горе, в гъстата гора, бяха натежали от сняг.

Край шейната с дърва един младеж бе потънал в дълбоки размисли. Той бе облечен като работник, но стойката и изражението му издаваха, че е образован.

Бе потънал в дълбоки размисли. А че те не бяха приятни личеше по огорчението и дисхармонията в младежките му черти. Той бе поставил поводите на гърба на коня и

вървеше след шейната по тесния път. Понякога подриваше снежните преспи, прострени от двете страни на пътя. Доставяше му мрачно задоволство да унищожава еднообразната белота и да оставя следа от безредие в чистотата, която бе завладяла цялата гора след последния снеговалеж. Бе склонен да вижда фалш и лицемерие във всичко, което изглеждаше невинно и чисто, дори в природата, и докато вървеше след шейната се опитваше да се убеди, че целият свят е обърнат с главата надолу и всичко в него е абсолютна поквара. Не правеше изключение за себе си, но неохотата да се самоосъжда го караше да принизява всичко, така че нищо да не стои над него, да не е по-добро от него.

Нилс бе единственият син на барона на Карлста и от малък бе глезен от всички. По природа твърдоглав, поради това си възпитание стана непокорен, и свикна да прави всичко каквото му хрумне.

Това беше приемливо, докато не му хрумнеше нещо лошо, но когато и това се случваше, той не виждаше причина да се въздържи, втураше се с главата напред, докато накрая, за своя изненада с възмущение откри, че е загазил здраво и бе принуден да поеме последствията от действията си.

Неочакваният отпор дойде от страна на администрацията на университета, където учеше Нилс.

Той бе надарен и ако му бе хрумнало да се труди, можеше да бъде сред първенците, но сегашният му разгулен начин на живот му харесваше. Лудориите го изпълваха с удоволствие, в тях винаги беше пръв. И поради това, когато една лудория прекрачи границата на търпението, Нилс бе избран да служи като предупреждение на другите луди глави. Отнеха студентските му права за две години.

Сега си стоеше у дома, в Карлста, разстроен от тази, както той смяташе, чиста несправедливост. Понякога се забавляваше като плашеше до смърт горката си майка и сестра си с приказки за самоубийство. Когато с тези си приказки успееше наистина да ги разтревожи и натъжи, усещаше облекчение и дори бе доволен.

Но колкото и да обясняваше злощастието си с липсата си на късмет и колкото и да караше околните да страдат с лошото си настроение, не можеше да избегне един смущаващ, обвиняващ глас вътре в себе си. Трябваше да се отърве от него по някакъв начин. Напразно бе да се опитва да се измъкне от това, като се забавлява и развлеча сред хора, тъй като, понастоящем ненавиждаше всичко и всички.

Накрая му хрумна да вземе един от работните коне и да отиде като работник да превозва дървени трупи в гората. Там щеше да бъде оставен на мира от всички глупави власти и хора.

Той и Атлас, здравият кон, скоро станаха доверени приятели, привикнали и снизходителни спрямо промените в настроенията си. Хало, рошавият сив елкхунд¹, винаги ги следваше като третия в триумвирата, наслаждавайки се на живота си тук и сега.

Нилс обичаше животните. Случваше се да му хрумне да измъчва хора, особено онези, които го обичаха като майка му и Виула, но никога не би му дошло на ум да мъчи животно.

Като вървеше сега по горските пътеки с двамата си неми спътници, започна да се замисля сериозно за живота и неговия смисъл, изхождайки от дръзката мисъл, че животът, естествено, нямаше никакъв смисъл.

Хубаво беше, че никой не му противоречеше тук, навън. Необезпокояван имаше възможност да запази своето разбиране. Обграждаше го пълно безмълвие, от което нямаше как да му бъде възразено. Мълчаливите дървета не притежаваха друга реч освен шепота на вятъра, когато той се носеше между клоните им. Реката бучеше едваоловимо под леда и някое и друго врабче изцвъркваше в храстите. Атлас, ням и верен на дълга си, теглеше, докато Хало тичаше наоколо и се занимаваше с интересите си, оживен, но мълчалив.

* * *

¹ Думата, използвана в оригиналния текст, е „gråhund“ (буквален превод: „сиво куче“) и отговаря на породата кучета, позната днес като Норвежки елкхунд. Този тип кучета се причисляват към групата на шпицовете и хрътките. Използват се при лов на лосове, вълци и мечки. – бел.прев.

**ИДА ЗАКАРИАСЕН САГБЕРГ: „ТОЙ КАЗА, ЧЕ ЩЕ ДОЙДЕ“
от „Скоро ще бъдем ние“ (откъс)**

Превод от норвежки език: Радост Йовкова

**IDA ZAHARIASSEN SAGBERG: *HAN SA HAN SKULLE KOMME*
from *Snart er det oss* (excerpt)**

Translation from Norwegian: Radost Yovkova

Вече минава осем часа и усещам, че започвам да се изнервям. Той отдавна трябваше да е тук, а аз мразя някой да ми губи времето. Но пък и не мога да си тръгна. Все пак беше платил самолетния ми билет. Той каза, че ще дойде. Изведнъж ми хрумва, че може би е вече тук. Та нали не съм го виждала от десет години. Оглеждам се наоколо в кафенето. Нима не би могъл да е всеки?

Група момичета тъкмо се настаняват на съседната маса. Събличат големите си пухени якета, като ги обръщат наопаки, поръчват си кафе лате на касата и стържат по паркета с краката на столовете си, след като получават поръчката си. Приказват си през цялото време. Приказват си и се смеят. Когато аз живеех тук, нямаше кафе лате. А след като той си тръгна, вече почти не си говорех с мама. Щом момичетата сядат, успявам да огледам по-добре мястото, но не виждам никого, който да прилича на него.

Един тип в костюм на няколко маси разстояние от мен тъкмо е взел храната си. Забелязвам, че държи вилицата погрешно, сякаш е чук, който е хванал на обратно. Изглежда неудобно. Знам, че в някакъв момент съм се научила да държа вилица, но не мога да си спомня кога.

Кога престава да бъде уместно да казваш такива неща на друг човек? Той и без това е твърде млад, а косата му – светла и къдрава. Освен мен, той е единственият, който седи тук сам. Започвам да съжалявам, че дойдох.

Не съм очаквала да ме потърси. Вече стават почти пет години, откакто реших, че той не съществува. Толкова добре го бях изолирала от мислите си, че все едно бях получила поща от отвъдното. Първо си помислих, че съм получила имейл от самата себе си, но щом се загледах по-отблизо в името, курсорът на мишката се изстреля към малкия хикс в ъгъла и затвори входящата кутия. Хлопнах капака на лаптопа, станах и обиколих

апартамента няколко пъти, все едно изпълнявах някакъв ритуал. Понякога имам чувството, че губя контрол, но аз не съм като майка ми. Налага се постоянно да си повтарям, че не съм като нея. Принесох в жертва половин бутилка червено вино и един пакет чипс, преди да събера смелост да отворя съобщението. И ето че сега седя тук. На другия край на страната.

Това да съм тук отново, само по себе си е неприятно. Изглежда толкова малко. Не такова си го спомнях. Не ми е липсвало. А и бях решила, че той няма да ми липсва. Не че сме се карали толкова много, даже напротив. Той не беше като всички останали. Приятелките ми бяха влюбени в него. Когато бяхме сами, ми споделяше тайни. Аз никога нищо не казвах. В годината, в която навърших шестнадесет, той изчезна. А сега ме беше помолил да се върна отново у дома. У дома, където нищо не се случваше, ако той не беше там. И ето че него го няма.

Частьт е почти девет, когато изведенъж осъзнавам: нямам билет за връщане. Той каза, че иска да ме види. Каза, че съжалява. Каза, че мога да преспя у тях. Каза, че се е върнал да живее тук. Появях се всичко, което ми каза. Ако не се появи, трябва да се прибера вкъщи, при мама. Тя не знае, че съм тук. Хващам здраво чашата с чай. Какво ѝ кажа? Ами ако няма място? Ами ако не си е вкъщи?

Е, разбира се, че ще е там. Къде другаде би могла да бъде? Когато говоря с нея по телефона, всичко е лъжа. Казвам ѝ, че на работа нещата вървят добре. Тя ми казва, че е била на клуб по шиене. Аз ѝ казвам, че уча испански. Тя ми казва, че мисли да пътува до Гран Канария. Винаги тя е тази, която се обажда, но не става и дума за това, че я е страх да вдига телефона. Никога не ѝ разказвам какво правя на работа, а и тя никога не ме пита. Не си говорим за действителността. И никога не говорим за него. Достатъчно ѝ е да чуе гласа ми, за да си спомни, че него го няма, но тя все пак още ми се обажда всеки понеделник след вечерните новини.

Чашата ми е вече празна. Изваждам скицника си и набързо правя малка скица. Той беше на двадесет и една, когато го видях за последно. Моливът стърже по грапавата хартия като нокът по суха кожа. Той винаги ми споделяше мислите си. Бяхме двамата срещу света, двамата срещу мама. Срещу нея и до нея. С него имахме еднакви очи, еднаква коса, но той дойде пръв и си тръгна пръв и мама виждаше само него. Тя се съвземаше в моментите, когато той беше вкъщи, но посещенията му станаха все по-редки и по-редки.

Първоначално той се премести у леля Карин, но впоследствие отиде първо в „народно училище“¹, след това в университет, а после тръгна да пътешества само с раница на гърба си. Пишеше ми дълги писма, докато не стана моряк в годината, в която навършил шестнадесет. Често си казвах, че е мъртъв, че е паднал зад борда, че е бил нападнат от пирати, че корабът е потънал. Състоянието на мама се влоши и всеки път, когато ме видеше, тя всъщност виждаше, че него вече го няма. Поглеждам надолу към образа му от рисунката ми и веднага съжалявам, че му позволих да оживее.

Той каза, че ще дойде, но вече затварят кафенето. Неохотно ставам и излизам на улицата. Малко духа и издърпвам ципа на якето си чак до брадичката, за да се предпазя от вятъра, но това не помага. Късно е, часът е десет вечерта и не ми остава друго освен да се прибера вкъщи. Вкъщи, при мама. Известно време стоя пред вратата, преди да позвъня, макар и да ми е студено, но в крайна сметка трябва да натисна копчето на звънеца. Отвътре се чуват стъпки и през прозореца на входната врата виждам, че някой се движи, но не ми отваря, затова клякам пред отвора за писма и заговарям през него:

– Мамо, там ли си? Трине е.

Тишина.

– Само аз съм.

Тишина.

– Знам, че не те предупредих, че ще дойда. Беше спонтанно решение. Може ли да отвориш вратата?

Тишина.

– Мамо, би ли отворила, моля те? Съвсем сама съм тук отвън. Само аз съм.

Отвътре нещо задрънчава и чувам, че започва да отключва секретните ключалки. Вратата леко се откряхва и тя поглежда навън, за да се увери, че съм аз. Че съм сама. Тогава ме пуска да вляза.

Всичко е чисто и подредено, почти не се вижда прах. Седнали сме в кухнята, от двете страни на масата. Тя е направила чай и е извадила захар, лимон, подсладител на таблетки, мед и мляко. На хладилника е закрепена пощенска картичка от Гран Канария – с палми и пясъчни плажове. Тя казва, че съм се променила, но аз не ѝ отговарям нищо. Споделя ми, че сега ѝ помагат, два пъти седмично идват да пазаруват вместо нея.

¹ „Народно училище“ (норв. folkehøyskole) – вид учебно заведение, характерно за страните от Скандинавския север. Училището не предлага висше образование, а залага на обучение с практическа насоченост в различни направления, без оценки и изпити. Обикновено учениците живеят заедно в пансион на територията на училището. – бел. прев.

Откровеността ѝ ме изненадва. Никога не си говорим за тревожността. Казва, че се радва да ме види. Питам я от кого е картичката и тя отвръща, че е от него.

– Той каза, че ще дойдеш – казва тя. – Каза, че ще си дойдеш у дома.

* * *

СТИНЕ ПИЛГОР: „МЕТЬР В СЕКУНДА“ (откъс)

Превод от датски език: Калина Брънзова

STINE PILGAARD: *METER I SEKUNDET* (excerpt)

Translation from Danish: Kalina Branzova

Скъпа редакция,

Аз съм младо момиче, което това лято ще завърши гимназия. И двамата ми родители заемат ръководни позиции във Вестас, но аз искам да поема в съвсем различна посока и мечтая да изучавам история на идеите. Когато се опитвам да говоря относно философите, за които чета, баща ми и майка ми изглеждат отегчени и бързо връщат разговора към вятърната енергия. Сякаш живеем на различни планети и имам чувството, че не можем да се разберем. Често спорим за политика и различните ни възгледи, и съм обмисляла да прекъсна контакта с тях, когато се преместя в Копенхаген, или може би да ги виждам само на Коледа. Мислиш ли, че това е решението?

Много поздрави от черната овца на семейството

Мила ми черна овчице,

Нека да изясним нещо. Напълно възможно е да обичаш хора, които всъщност не харесваш, и феноменът се наблюдава особено сред най-близките роднини. Раждаме се в една история, в която не сме поискали да участваме, а животът ни е брутalen избор, направен без нас. Кръвната връзка не е червена лъскава панделка, а изтъркано въже за скачане – пъпна връв, която връзва ръцете и краката ни, и ни държи в плен. Семейните тревоги рядко отминават, защото никога не спирате изцяло да се надявате и винаги има

прошка в сърцето ни. Когато обичаш някого със сляпа, инстинктивна любов, почти няма значение какво прави, това, което има значение, е кой е той.

Скъпата ми черна овца. Знам, че не е утеша, но мисли за любовта като за объркана нощна пеперуда. Безнадеждният танц на крилете ѝ около пламъците на свещите. Огънят я изгаря, внезапен полъх угасва искрата, но скоро след това тя отново се връща при свещта, танцуващи, и така продължава да прави същото отново и отново.

С обич, редакцията

© Stine Pilgaard

Excerpt from *Meter i sekundet*, published by Gutkind forlag, Denmark 2020 by arrangement with www.winjeagency.com.

* * *

АУГУСТ СТРИНДБЕРГ: „ЗАЛЕЗ В МОРЕТО“

от „Стихотворения в рими и проза“

Превод от шведски език: Йоан Иванов

AUGUST STRINDBERG: SOLNEDGÅNG PÅ HAVET

from *Dikter på vers och prosa*

Translation from Swedish: Yoan Ivanov

Лежа на сандъчето с такелажа

Пушейки „Пет сини братя“

и върху нищо не разсъждавам.

Морето е зелено.

толкова тъмно абсентово зелено;

Горчиво е като магнезиев хлорид

и по-солено от натриев хлорид;

непорочно е като калиев йодид;
и забрава, забрава
на големите грехове и големите
грижи
дава единствено морето,
и абсентът!

О, ти, зелено абсентово море,
о, ти, тиха абсентова забрава,
заглуши сетивата ми
и ми позволи да спя спокойно,
както когато заспивах,
четейки статия в
„Ревю де дьо Монд“!

Швеция се стеле като пушек
като пушека на хаванска мадуро,
а слънцето седи там горе
като полуизгасена пура,
но около хоризонта
вълните се разбиват червени
катоベンгалски огньове
и осветяват нищетата.

* * *

РОЛФ ЯКОБСЕН: „ЗА ТЕБ“

Превод от норвежски език: Ивайло Александров

ROLF JACOBSEN: TIL DEG

Translation from Norwegian: Ivaylo Alexandrov

Времето отминава (какво иначе би правило).

Един ден ще го чуеш да чука на вратата ти.

То вече почука на нашата,

но аз не отворих.

Не и този път.

Знаеш ли,

често съм стоял и съм те съзерцавал,

сутрин пред огледалото,

докато сресваш косата си,

скриптящ звук – като от планински сняг,

и леко се навеждаш (добре го виждам)

– Да не би да се е появила нова бръчка?

– Не е. За мен

все още си млада.

Пълна си със смола, гора си. Дърво

с птици по него. Те все още пеят.

Може би малко по-тихо тази есен, но това няма значение.

– Не минава ден, без да се смея от сърце

или да усетя нежното докосване на ръка.

Един ден

ще трябва се вкопча още по-здраво,

зашпото, както знаеш, скоро ще тръгнем на път,

но няма да сме в една и съща лодка.

Някой почука на вратата, но вече си е отишъл.

Това
навярно е единственото нещо,
за което винаги сме избягвали да говорим.

* * *

ЙЕНС ПЕТЕР ЯКОБСЕН: „ВЕЧНА И НЕПРОМЕНЕНА“

Превод от датски език: Бойана Стоянова

JENS PETER JACOBSEN: *EVIG OG UDEN FORANDRING*

Translation from Danish: Boyana Stoyanova

Вечна и непроменена е
само празнотата.
Всичко, що бе и що сега е,
и що ражда подир съдбата –
буди се, никне и пораства,
сменя се, вехне и залязва.

Планети странствали в кръг
и днес нови обикалят тук.
Ще дойде време – по този път –
да сторят място за някой друг.
Всичко живо – обречено е да се върти,
само празнотата – непроменена си стои.

ЕЖЕГОДЕН КОНКУРС ЗА ЕСЕ НА ДАТСКИ ЕЗИК

Организатори:

Център за научни изследвания и информация „Ханс Кристиан Андерсен“ към

Софийския университет „Св. Климент Охридски“ и

Посолство на Дания в България

ANNUAL DANISH LANGUAGE ESSAY COMPETITION

Organisers:

Hans Christian Andersen Centre for Research and Information at

Sofia University St. Kliment Ohridski and

Embassy of Denmark in Bulgaria

От 2015 г. насам Центърът за научни изследвания и информация „Ханс Кристиан Андерсен“ в Софийския университет „Св. Климент Охридски“, Посолството на Кралство Дания в София и Датската агенция за замъци и култура организират ежегодно конкурс за есе на датски език.

Всяка година студентите от Катедра „Германистика и скандинавистика“, изучаващи датски език и литература, имат възможност да вземат участие в конкурса, като приложат своите знания по датски език в различен контекст и разгърнат своите идеи. Конкурсът мотивира участниците да научат повече за датската култура, история и общество.

Тазгодишното издание на конкурса се проведе под наслов „Нещата, които обичам...“. Участниците трябваше да напишат есе, вдъхновено от стихотворението на Ханс Кристиан Андерсен „Нещата, които обичам“ (*Hvad jeg elsker*) от 1830 г. През 2025 г. се навършват 150 години от смъртта на известния датски писател.

Тази година всички победители в конкурса за есе на датски език са студенти от специалност „Скандинавистика“ на Софийския университет „Св. Климент Охридски“. С първа награда бе отличена **Лора Ангелова** (трети курс), с втора награда – **Михаела Текелова** (първи курс), а с трета – **Мартин Боризанов** (първи курс). Тук публикуваме печелившите текстове след редакция.

* * *

Since 2015, the Hans Christian Andersen Centre for Research and Information at Sofia University St. Kliment Ohridski in collaboration with the Embassy of Denmark in Sofia and the Danish Agency for Culture and Palaces (*Slots- og Kulturstyrelsen*) has organised the Annual Danish Language Essay Competition.

Each year, students from the Department for German and Scandinavian Studies who study Danish language and literature are invited to participate in the competition. The goal is to encourage students to apply their Danish language skills in new contexts, broaden their perspectives, and inspire them to learn more about Denmark's culture and history.

The theme of this year's essay competition, titled *Hvad jeg elsker...* ("What I love...") was inspired by the poem *Hvad jeg elsker* (1830) by the great Danish author Hans Christian Andersen. The year 2025 marks the 150th anniversary of the famous writer's death.

All of this year's award winners are students in the Scandinavian Studies Programme at Sofia University St. Kliment Ohridski. The first prize was awarded to **Lora Angelova** (3rd-year student), the second prize to **Mihaela Tekelova** (1st-year student), and the third prize to **Martin Borizanov** (1st-year student). The award-winning texts are published here with some minor edits.

* * *

HVAD JEG ELSKER...

Lora Angelova

Livet stiller en enorm mængde vanskelige spørgsmål til hvert menneske. De fleste spørgsmål bliver uden svar. Hvad er meningen med livet? Hvad er min yndlingsfarve? Hvordan opstod mennesker? Hvad skjuler sig i det dybe hav? Hvad elsker jeg?

Selvfølgelig er udfordringen for det enkelte menneske at skille sig ud fra samfundet som en enhed og at bestemme for sig selv, hvad det er, som man elsker. Enhver elsker sin familie og sine venner. De fleste kan sige, at de elsker havets duft af salt, forårets friskhed eller chokoladeis. Men denne kærlighed dukker op fra et dybere, måske bundløst sted, som vi plejer at glemme: selvkærligheden.

Jeg elsker mig selv. Jeg må prøve at elske mig selv for at kunne elske livet. Nogle dage er denne påstand en stor opdigtet løgn, som hjernen kommer op med på grund af de svingende følelser i hver sjæl. Andre dage er det den eneste sandhed, som kan få mig til at vågne og fortsætte med livet i mit eget navn. Ja, det er rigtigt, det lyder selvoptaget. Det er naivt og egoistisk. Nu og da er selvkærlighed næsten uopnåelig eller dum. Den er dristig og svær. Selvkærligheden er begyndelsen til et værdifuldt liv. Et liv, ledet af kærlighedens ubestridelige magt. Et liv, hvor jeg kan glæde mig over hver slukr te, der brænder på tungten. Eller jeg kan føle hver regndråbe, der væder huden. Et liv, hvor jeg ikke skal drikke kaffe med mine bedsteforældre i morgen, men i dag. I dag skal jeg også smile, men jeg skal gentage det, indtil smilene bliver til en vane. Jeg skal prøve at leve et liv uden at afslå udfordringer som følge af frygt.

Desværre elsker jeg ikke hver dag. Følelsen er vanskelig. Vild. Anstrengende. På sådanne dage ved jeg, at kærligheden skal komme tilbage. Jeg håber, at den må komme igen. På sådanne dage stopper jeg. Jeg trækker vejret dybt. Jeg tænker tilbage og prøver at huske alt, der hiver mig frem. Alt, der inspirerer mig. Jeg ser ud på bjerget, og jeg tænker på den iskolde vind, der minder mig om, at jeg er i live. Jeg kigger på den røde valmue, hvis farve fascinerer som blod og jeg ved, at vi ligner hinanden. Jeg føler ildens varme, og jeg ved, at bag skyerne Skinner solen. Jeg ser på menneskene, som jeg elsker, og jeg tvivler ikke på, hvorfor jeg elsker dem.

Hvert menneske, selv de store genier, oplever dårlige dage. I det mindste har vi noget til fælles: dage, hvor jeg hverken elsker nogen eller noget. Men jeg må elske mig selv. Det er min begyndelse til at elske livet. Til at elske sterkere.

HVAD JEG ELSKER...

Mihaela Tekelova

Kærlighed er en af verdens vigtigste drivkræfter. Uden den kan man ikke eksistere, selvom det ikke er kærlighed til en bestemt person. Vi elsker vores fritid, vores fritidsaktiviteter, vores kæledyr. Men hvad gør det så specielt?

Uden kærlighed er livet kedeligt, gråt, monotont. Den er farven i hverdagen for hver enkelt af os. Den er den varme følelse, når vi ser en sød hund eller en smuk blomst. Den er grunden til, at vi tænker på en elsket, mens vi er på et bestemt sted, eller mens vi spiser deres yndlingsmad.

Kærlighed er ikke altid til en romantisk partner. Det kan være til en forælder, til søskende, til venner. Den romantiske kærlighed er ikke obligatorisk. Vi kan godt leve uden det.

Hvad jeg elsker? Jeg elsker selvfølgelig min familie. Jeg elsker min hund, der nok ville sælge mig for et gram kød. Jeg elsker mine venner, der gør det at gå på universitetet spændende, og som viste mig, hvordan det er at blive elsket. Jeg elsker blomsten i min vindueskarm, som jeg ikke har vandet i måneder, og som faktisk er død. Jeg elsker den musik, som jeg lytter til hver dag og bliver træt af efter en uge, men jeg går tilbage til den på regnvejrsdage. Jeg elsker min æске med sentimentale ting, som jeg har samlet gennem årene – armbåndene fra utallige ferier, de samme t-shirts med mine gymnasievenner, museum, biograf og teaterbilletter, fødselsdageskort fra venner, kort over byer, jeg har besøgt. Jeg elsker den slidte jordbær-læbepomade, som har ligget på mit skrivebord i årevis. Jeg elsker den ufærdige cardigan, som jeg begyndte på i ottende klasse. Jeg elsker den røde læbestift, som mine venner hader. Jeg elsker de gamle sneakers med røde blomster og mit sølvarmbånd. Jeg elsker gadedyr, der viser mere kærlighed end de mennesker, der går dem forbi. Jeg elsker Studenterbyen med dens grå landskab og endeløse fester. Jeg elsker smilet fra et barn, der har modtaget en ballon for første gang, og som nyder et ubekymret liv.

Jeg elsker alle disse ting, men ikke for deres essens, men for minderne. Dagene tilbragt i disse sneakers, med denne jordbærlæbepomade, med disse armbånde. Jeg elsker isen, som vi spiser foran *Fantastiko*, og de endeløse nætter brugt på samtaler, der får os til at føle os udødelige og evigt unge. De dage og nætter, som vi vil bære for evigt i vores hjerter, og som vi vil huske med et smil og nostalgi.

HVAD JEG ELSKER...

Martin Borisanov

Et menneske er et menneske, når det elsker. Kærlighed er frelsen. Kærlighed er det helligste i verden. Smukke og utopiske ord, ikke? Men er de sande? Eller er verden så ond og nådesløs, at den kvæler alt godt og rent? Nej, sådan burde det ikke være. Det burde det virkelig ikke...

Tro. Tro og kun tro!

Klichéer bliver ofte hadet, ikke fordi de er falske, men fordi de er blevet brugt for meget. Og fordi de er sande. De lyver sjældent.

Hvert menneske er et lille univers. Farverigt. Mørkt. Stort og enkelt. Stjernerne i dette univers er de ting, vi elsker. De lyser op, giver mening og skønhed. Gør det unikt.

Men skæbnen for dem, der har glemt at elske, er hård.

Folk, som ikke længere mærker duften af mormors mad, men kun lugten af friskhakkede løg. Folk, der ikke nyder solen, men frygter alder og forbrænding. Folk, der tror, kærlighed er en svaghed. Tværtimod. At elske er en styrke. Den mest menneskelige og mægtige styrke i verden.

Men hvorfor? Jeg ved det ikke... Men det er sandt. Jeg sværger!

Og hvad elsker jeg?

Det logiske svar ville være: min mor, min far, min bedstemor, min bedstefar, mine venner, mit hjem. Ja, jeg elsker dem. Elsker dem inderligt. De er ikke perfekte – eller måske er de netop derfor det?

Jeg elsker mine venner, når de griner højlydt, fordi jeg er faldet på trappen. Jeg elsker min bedstemor, når hun tvinger mig til at tage varmt tøj på. Jeg elsker min fars ru hænder, slidte af arbejdet. Jeg elsker min mors triste ansigt, når jeg forlader hjemmet. Jeg elsker min lille landsby, gemt dybt i de store Rhodopibjerge, hvor der i dag er flere grave end huse. Jeg elsker kvinden, der sælger snacks ved busstationen i Plovdiv. Jeg elsker blomster. Jeg elsker farven blå. Jeg elsker spaghetti. Jeg elsker dig – dig, der læser dette. Jeg elsker også mig selv – den, der skriver (nogle gange mere, andre gange mindre).

Jeg elsker. Jeg elsker. Jeg elsker...

Men til sidst indser jeg, at det jeg elsker allermest i denne verden, er friheden til... at elske. Den ukrænkelige og uendelige frihed til at elske hvem og hvad jeg vil, hvor og hvornår jeg vil, og præcis så meget, som mit hjerte ønsker.

СТУДЕНТСКИ ПРОЕКТИ

*

STUDENT PROJECTS

**DER ESSAY-WETTBEWERB (2025):
„RILKE HEUTE – WORTE, DIE BLEIBEN“ – EINE EINLEITUNG**

Jacqueline Dyballa und Johanna Himmer

Sofioter Universität „St. Kliment Ohridski“ (Bulgarien)

**ESSAY COMPETITION (2025):
“RILKE TODAY – WORDS THAT REMAIN” – AN INTRODUCTION**

Jacqueline Dyballa and Johanna Himmer

Sofia University St. Kliment Ohridski (Bulgaria)

Anlässlich des 150. Geburtstags von Rainer Maria Rilke widmete sich der diesjährige Essay-Wettbewerb der Österreich-Bibliothek Sofia – in Zusammenarbeit mit dem OeAD und dem DAAD – dem Werk eines der bedeutendsten deutschsprachigen Lyriker des 20. Jahrhunderts. Schüler:innen und Studierende aus ganz Bulgarien waren eingeladen, unter dem Motto „Rilke heute – Worte, die bleiben“ ein Gedicht Rilkes auszuwählen und auf dessen Grundlage einen persönlichen Essay zu verfassen.

Die zentrale Ausgangsfrage lautete: *Was bedeutet das Gedicht für uns und unsere Welt heute?* Die Teilnehmer:innen waren aufgefordert, ihre persönlichen Gedanken und Deutungen zu teilen und Rilkes Dichtung mit ihrer eigenen Lebensrealität in Beziehung zu setzen. Ziel des Wettbewerbs war es, Rilkes Lyrik nicht nur als literarisches Kunstwerk zu würdigen, sondern als Ausdruck einer Weltsicht zu begreifen, die auch heute noch Bedeutung und Relevanz besitzt. Dass Rilke auch mit 150 Jahren immer noch großen Anklang findet, beweist nicht zuletzt auch die zunehmende Präsenz seiner Verse in der Popkultur und den sozialen Medien, wo seine Worte vielfach geteilt, interpretiert und als Inspirationsquelle gefeiert werden (Felchlin 2025).

Zunächst lohnt sich aber ein Blick auf Rilkes eigenen Lebensweg, denn viele Themen seiner Dichtung – die auch in den eingereichten Essays eine Rolle spielen – sind eng mit seinem persönlichen Erleben verknüpft. Als Rilke am 4. Dezember 1875 in Prag geboren wurde, gehörte die Stadt zur Habsburgermonarchie und war ein kulturelles Zentrum Österreich-Ungarns mit wachsendem tschechischem Nationalbewusstsein. Rilkes Eltern stammten aus dem deutschbürgerlichen Milieu Prags (Bauer 1970, 7). Seine Kindheit war durch schwierige familiäre Verhältnisse geprägt: Die Ehe der Eltern war unglücklich, die Mutter zog ihn nach

dem Tod einer Tochter zeitweise wie ein Mädchen auf (Storck 2013, 1). In einem Briefwechsel beschreibt Rilke später sein Aufwachsen mit folgenden Worten:

Mein Kindheitsheim war eine enge Mietswohnung in Prag; es war sehr traurig. Die Ehe meiner Eltern war schon welk, als ich geboren wurde. Als ich neun Jahre war, brach die Zwietracht offen aus und meine Mutter verließ ihren Mann. (Rilke und Key 1993, 21)

Mit zehn Jahren wurde Rilke gegen seinen Willen in Militärschulen geschickt. Dies war eine prägende Erfahrung, die er später als „gewaltige Heimsuchung“ bezeichnete (Rilke 1991, 201), die ihn jedoch zugleich zum Schreiben brachte: Erste literarische Versuche entstanden bereits während dieser Zeit (Storck 2013, 1).

Stark beeinflusst wurde Rilkes Werk später auch durch die enge Beziehung zur Schriftstellerin Lou Andreas-Salomé, die – wie er selbst – auf einer deutschen Sprachinsel aufgewachsen war. Unter ihrem Einfluss änderte Rilke nicht nur seinen Geburtsnamen von René zu Rainer, sondern fand auch zu einer neuen geistigen Tiefe und literarischen Orientierung (Decker 2023, 73-80). Ebenso prägend wirkten seine Reisen, die ihn unter anderem nach Italien, Russland, Frankreich, Skandinavien und Nordafrika führten, wobei er in Paris unter dem Einfluss von Auguste Rodin zu einer neuen Schreibweise fand, aus der seine sogenannten *Dinggedichte* hervorgingen. Die Jahre des Ersten Weltkriegs brachten eine tiefe kreative Krise, die erst durch einen radikalen Rückzug und einen Neuanfang in der Schweiz überwunden wurde. In seinem Walliser Wohnsitz Muzot entstanden 1922 mit den *Duineser Elegien* und den *Sonetten an Orpheus* seine bedeutendsten Werke. Rilke starb am 29. Dezember 1926 an Leukämie im Sanatorium Val-Mont und wurde in Raron im Wallis beigesetzt (Storck 2013, 7-20).

Rilkes ruhelose Biografie, geprägt von ständiger Bewegung und Entwurzelung spiegelt sich auch in dem Bild des Suchenden wider, das viele in ihm sehen: „Rilke war heimatlos, ein ‚Vaterlandsloser‘ ohne festen Sitz und bürgerliche Existenz. Er war ein Leben lang ein Suchender. Unrast trieb ihn durch fast alle europäischen Länder. Bis zuletzt blieb er ruhelos.“ (Bauer 1970, 5). Auch in seiner Lyrik findet diese existentielle Suche – oder wie sie Bianka Mesova in ihrem Essay zu „Das ist die Sehnsucht“ benennt – „dieses Streben des Menschen, mit etwas Größerem, etwas außerhalb seines Wesens und etwas jenseits des Fassbaren eins zu werden“ – immer wieder Ausdruck. Zugleich betont die Studentin, dass gerade das Lesen von Gedichten in der heutigen, von „Dauerstress und konstanter Stimulation durch soziale Netzwerke“ geprägten Zeit eine Rückkehr zur inneren Ruhe ermöglicht: Es sei eine Form der Verlangsamung, die „eine Kontemplation ohne Ablenkungen“ erlaubt und damit einen selten gewordenen Raum für Selbstbegegnung und Reflexion eröffnet.

Dass einerseits dieses Suchen nach Sinn und Orientierung und andererseits der Drang, das Leben vollständig zu durchschauen und kontrollierbar zu machen, nie an Aktualität verliert, macht auch der Essay der Schülerin Vian Kisyova zu „Du musst das Leben nicht verstehen“ deutlich. Sie fragt: „[W]ann haben wir uns von glücklichen kleinen Kindern zu Erwachsenen entwickelt, die alles überdenken?“ und liest Rilkes Text als einen Aufruf, das Leben nicht vollständig durchzuplanen und stets verstehen zu wollen, sondern es im gegenwärtigen Moment mit Staunen zu erleben und dabei ein Stück weit Kind zu bleiben.

Ein weiteres zentrales Thema in Rilkes Werk ist die Liebe, die – wie Walisch (2015, 122) treffend formuliert – „eine Konstante in Rilkes Dicht-Kunst“ darstellt. Sie ist nicht nur zentraler Inhalt seiner Lyrik, sondern auch ein prägendes Element in seinem Leben. Bedeutende Frauen wie Lou Andreas-Salomé, Clara Rilke-Westhoff, Paula Modersohn-Becker oder Baladine Klossowska hinterließen tiefgreifende Spuren in seinem Denken und künstlerischem Schaffen. Rilkes Liebesverständnis bleibt dabei vielschichtig: Liebe ist bei ihm nicht bloß ein idealisiertes Hochgefühl, sondern auch dessen Kehrseite: „Die Liebe ist also immer beides.“ (Walisch 2015, 123). Diesem großen Thema nimmt sich Magdalena in ihrem Essay zu „Engelliedern“ an und geht der Frage nach, wie Rilke die Liebe nicht nur als romantisches Gefühl, sondern als transzendenten Kraft darstellt, die das lyrische Ich durch Loslassen und Erkenntnis zur inneren Reifung führt.

Schließlich ist Rilke auch bekannt für seine *Dinggedichte*, eine moderne Lyrikform, die definiert werden kann als ein

objektbezogener Typus des Gedichts, das einen Gegenstand unter Reduktion des Ichbezugs der lyrischen Aussage und Verzicht auf explizite subjektive Deutung in seiner Dinglichkeit darstellt. [...] Im Gedicht wird das wahrgenommene Ding zum ästhetischen Gegenstand, zu dem, was Rilke als ‚Kunst-Ding‘ bezeichnet. (Müller 2007, 367)

Im *Dinggedicht* werden lebendige oder leblose Objekte, Vorgänge oder Kunstgegenstände aus distanzierter Perspektive beschrieben, während das lyrische Ich weitgehend zurücktritt, als spräche der Gegenstand selbst. Als Inbegriff dieser *Ding-Gedichte* bzw. *Neuen Gedichte* wird oft „Der Panther“ genannt, in dem Rilke das eingesperzte Tier mit distanzierter Präzision beschreibt und zugleich tiefere Ebenen von Isolation, Wahrnehmung und existenzieller Leere berührt (Decker 2023, 276-279). In ihrem Essay verbindet Gergana Georgieva dieses Gedicht mit eigenen Beobachtungen aus dem Sofioter Zoo und weitet die Interpretation auf die heutige Gesellschaft aus. Für sie steht der Panther auch für den modernen Menschen, der in Materialismus und Gleichgültigkeit gefangen ist.

Im Folgenden werden der prämierte Schüler:innenbeitrag sowie die drei besten Essays von Germanistik-Studierenden vorgestellt. Die Texte zeigen auf unterschiedliche Weise, wie Rilkes Lyrik in einen persönlichen und zeitbezogenen Dialog mit den Fragen, Erfahrungen und Lebenswirklichkeiten der Teilnehmenden treten kann. In allen Essays wird deutlich, dass Rilkes Lyrik junge Menschen weiterhin dazu anregt, über sich selbst, ihre Welt und ihre Haltung zum Leben nachzudenken und gerade deshalb an Aktualität nichts verloren hat.

LITERATURVERZEICHNIS / REFERENCES

- Bauer, Arnold. 1970. *Rainer Maria Rilke*. Berlin: Colloquium Verlag.
- Decker, Gunnar. 2023. *Rilke. Der ferne Magier. Eine Biographie*. München: Siedler Verlag.
- Felchlin, Tim. 2025. „Rilke-Romantik geht viral. Warum ist Rilke auf Tiktok so populär?“ *srf.ch*. 21. März 2025. <https://www.srf.ch/kultur/literatur/rilke-romantik-geht-viral-warum-ist-rilke-auf-tiktok-so-populaer> (Zugriff am 13. Juni 2025).
- Müller, Wolfgang G. 2007. „Dinggedicht.“ In *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, von Georg Braungart / Harald Fricke / Klaus Grubmüller / Jan-Dirk Müller / Friedrich Vollhardt / Klaus Weimar, 366 – 368. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Rilke, Rainer Maria. 1991. *Briefe in zwei Bänden*. Hrsg. von Horst Nalewski. Frankfurt/Main: Insel Verlag.
- Rilke, Rainer Maria / Key, Ellen. 1993. *Briefwechsel. Mit Briefen von und an Clara Rilke-Westhoff*. Hrsg. von Theodore Fiedler. Frankfurt/Main: Insel Verlag.
- Storck, Joachim W. 2013. „Leben und Persönlichkeit.“ In *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, von Manfred Engel, 1 – 26. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.
- Walisch, Raoul. 2015. „Nachwort.“ In *Liebe*, von Rainer Maria Rilke. Berlin: Insel Verlag.

ESSAY: *DU MUSST DAS LEBEN NICHT VERSTEHEN*

VON RAINER MARIA RILKE

Vian Kisyova

Fremdsprachengymnasium Veliko Tarnovo „Prof. d-r Asen Zlatatov“ (Bulgarien)

Am Leben sein oder wirklich leben – da liegt ein leiser, aber tiefgründiger Unterschied. Wir alle sind lebendige Wesen, die ihren Zielen und Träumen nachjagen, versuchen alles zu planen und jedes einzelne Ereignis zu verstehen.

Aber macht uns das ehrgeizig, fleißig, neugierig – oder vielleicht einfach nur zu Narren?

Jede Nacht, wenn wir schlafen gehen, planen wir den kommenden Tag. Und jeden Morgen, wenn wir aufwachen, machen wir uns Sorgen darüber, dass unser sorgfältig durchdachter Plan scheitern könnte. Aber hat sich jemals jemand gefragt, ob wir irgendwo zwischen all diesen Aufgaben und Zielen nicht den Blick für das große Ganze verloren haben – für unser Leben und für uns selbst? Nun, Rainer Maria Rilke hat nicht nur darüber nachgedacht, sondern diese Erkenntnis auf wunderschöne Weise in seinem Gedicht „*Du musst das Leben nicht verstehen*“ festgehalten.

Doch was bedeuten seine Worte für uns und unsere Gesellschaft heute? Wenn man eine Person nach ihren Zielen fragt, denkt sie fast immer an die nächste Prüfung, das Vorstellungsgespräch, die Beförderung – und so weiter. Aber ist das wirklich der Sinn unseres Daseins? Ist das das, wofür wir in Erinnerung bleiben wollen? Denn am Ende des Tages, wenn wir 90 Jahre alt sind, faltig und bereit, auf die andere Seite zu gehen, werden wir nicht sagen: „Oh, zum Glück ist die Geburtstagsparty für meinen Sohn vor 40 Jahren genau nach Plan verlaufen.“ Nein.

An was wir uns erinnern werden, ist das Lächeln auf dem Gesicht des Jungen, als er seinen Lieblingskuchen aß – obwohl sein schöner, teurer Anzug voller Schokolade war. Und wir werden uns auch nicht daran erinnern, wie perfekt unsere Tochter an dem Tag des Familienfotos in ihrem neuen Kleid aussah. Wir werden ihr Lachen hören, während sie in eine Pfütze auf der Straße sprang. Mit der Zeile „*und hält den lieben jungen Jahren / nach neuen seine Hände hin*“ erinnert uns Rilke daran, wie aufregend es für kleine Kinder ist, aufzuwachsen und einfach am Leben zu sein, voller Vorfreude auf die Abenteuer des nächsten Tages – und jeden Moment davon zu genießen. Aber was unterscheidet sie von uns? Und wann haben wir uns von glücklichen kleinen Kindern zu Erwachsenen entwickelt, die alles überdenken?

Eine Antwort auf diese Frage gibt es vielleicht nicht – aber was wir tun können, ist, die Situation zu ändern, sodass wir uns die Frage gar nicht erst stellen müssen. Denn die Wahrheit ist: Wir können das Kind in uns wiederfinden – jenes Kind, das einfach nur dankbar ist, dass ein Schmetterling um es herumfliegt, ohne darüber nachzudenken, was es morgen zu tun hat. Also: Träume, glaube, lache, weine, fühle, liebe – und tu alles, was dich zum Lächeln bringt.

Aber bitte: Vergiss nicht zu leben! Das ist deine Chance, das ist deine Zeit, das ist dein Leben!

* * *

ESSAY: *DER PANTHER* **VON RAINER MARIA RILKE**

Gergana Georgieva

Sofioter Universität „St. Kliment Ohridski“ (Bulgarien)

Nach dem ersten Lesen des Gedichtes „Der Panther“ von Rainer Maria Rilke, veröffentlicht im Jahre 1903 und höchstwahrscheinlich inspiriert von einem Besuch eines botanischen Gartens mit exotischen Tieren in Paris, macht meine sich immer gegen die Tierquälerei und Tiergefängenschaften orientierte Denkweise natürlicherweise Assoziationen mit den Bildern des Sofioter Zoos, die ich bei meinem persönlichen Besuch vor einiger Zeit bekommen habe.

Die eingeschlossenen, verschiedensten Tierarten, die in einem oft mit ziemlich ungenügendem Platz zur freien Bewegung eingerichteten Käfig gezwungenermaßen untergebracht werden, erhalten eine einzige Aufgabe bis zum Ende ihrer Tage - unser Bedürfnis danach zu befriedigen, etwas zu sehen, was sich eigentlich in einer unzureichenden Weite befindet und wir normalerweise nur in Büchern und Filmen in bildhafter Form entdecken, jedoch ganz speziell für uns hierhergebracht wird. Aber wieso machen wir das? Dass die Tiere ihre Freiheit brauchen, um ein von den Menschen ungestörtes Leben in einem natürlichen Biotop zu führen, wo sie auch ihren natürlichen Instinkten nachgehen könnten, interessiert uns nicht. Die materialistische und egoistische Einstellung zerstört das Menschliche in einem Menschen. Der limitierte, immer gleiche Platz "hinter tausend Stäben" (V.3) bringt die Tiere, die „sich im allerkleinsten Kreise dreh[en]“ (V.6) und „betäubt“ (V.9) etwas „wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte“ (V.8) ausführen, dazu, „müd[e]“ (V.2) zu werden und

„nichts mehr h[alten]“ (V.2) zu können. „[Ihnen] ist, als ob es [...] keine Welt“ (V.4) gibt. Alles, was sie durch die Augen aufnehmen, „hört im Herzen auf zu sein“ (V.14).

Es klingt sehr tragisch und depressiv, jedoch realitätsnah, wenn ich es mit meinem kurzen Zooaufenthalt in Sofia oder auch woanders vergleiche. Kurz nach dem Empfang begrüßen mich um die zehn an einem kleinen Territorium hinter Gitter gebrachte Wölfe. Der kleine Bär sucht vergebens nach einem großen Loch in seinem begrenzten Käfig, um sich von den Augen der Besucher zu verstecken. In der Reptilienabteilung schaut ein kleines Mädchen in ein Käfigglas einer schlafenden, man möge sagen, sich ausruhenden Schlange hinein und schreit euphorisch zu ihrer in diesem Moment anscheinend abwesenden Mutter: „Mama, Mama, sieh dir mal die Schlange an!“ Und dann, fast instinkтив, formt sie eine Faust aus ihrer Handfläche und klopft kräftig an das Glas. Augenblicklich und gegen meine übliche Verhaltensweise fasse ich an ihrer kleinen Faust mit den Worten „So etwas macht man nicht!“. Erschrocken sieht sie aus, aber nicht irgendwie so, als würde sie mit solchen ähnlichen Taten zukünftig aufhören. Außer den Millionen von kreischenden Kindern höre ich auch eine Bemerkung einer erwachsenen Frau, die in unmittelbarer Nähe von uns steht und möglicherweise versucht, die kleinen Erdmännchen mit den Augen zu erfassen. Offensichtlich enttäuscht und genervt, nachdem die gefangenen Tiere nicht auftauchen und somit ihren Wunsch nicht erfüllen, seufzt sie und sagt: „Bis jetzt habe ich kein Tier gesehen. Wofür habe ich mein Geld überhaupt ausgegeben?!“ und verzerrt das Gesicht zu einer Grimasse.

In diesem Moment denke ich mir, dass die wirklichen Tiere nicht da drinnen stehen, sondern täglich den Zoo besuchen. Durch diese die eigenen Interessen zufriedenstellenden und die private Sphäre der Zootiere, wo jedes Lebewesen in einem künstlich erstellten, am wirklichen Lebensraum nur ähnelnden Ort leben, verletzenden Aktionen wird mir klar, dass sich die Hintergründe Rilkes Gedicht nicht nur auf die prekären Lebensverhältnisse der Tiere in dem Sofioter Zoo, zu welchen auch die schlechte, manchmal kärgliche Ernährung und die fehlende Pflege durch reduziertes, ausgebeutetes Personal zählen, sondern auch auf die Menschen fokussieren. Die Gefangenschaft des menschlichen Denkens verursacht die Einsperrung tierischer Arten und Befriedigung menschlichen Verlangens. Es ist häufig schwierig, die „tausend Stäbe“ (V. 3) unseres mentalen, selbst erstellten Gefängnisses im Kopf zu brechen, um auf die andere Seite der Welt zu gelangen.

Ich frage mich (und euch): Können wir uns eigentlich aus unserem eigenen Käfig befreien oder werden wir um unsere materialistischen Gedanken weiter kreisen, unfähig bis zum Ende unserer Tage die Grenzen zu überschreiten?

ESSAY: DIE SEHNSUCHT
VON RAINER MARIA RILKE

Bianka Mesova

Sofioter Universität „St. Kliment Ohridski“ (Bulgarien)

Wenn man in einem Kinderlexikon die Definition vom „Gedicht“ nachschlägt, steht normalerweise im ersten Satz, dass es in Versen geschrieben ist und es Gefühle und Gedanken ausdrückt. Als ich zum ersten Mal in der Schule über Gedichte gelernt habe, hat man mir auch beigebracht, dass es meistens eine Äußerung von Gefühlen und Emotionen darstellt. Aber welches Gefühl – Liebe, Trauer, Glück, wird im Gedicht am häufigsten geschildert und könnte es als Gattung repräsentieren? Welches Gefühl könnte das Gedicht, sein Wesen und seine Rolle vollständig erfassen?

Die Sehnsucht ist ein hochkomplexer Zustand – ein inniges, intensives, bittersüßes Gefühl, das sich aber wie die Basisemotionen nicht so eindeutig zum Ausdruck bringen lässt. Sie ist sowohl mit unserem inneren Leben, Bedürfnissen und Zielen, als auch mit der Außenwelt, ihrer Unvollständigkeit und ihrer potenziellen Vervollkommnung eng verbunden. Diese Vielschichtigkeit, diese Verbindung zwischen Innerem und Äußerem, Persönlichem und Kollektivem ist nicht nur für die Sehnsucht charakteristisch – sie ist auch für die Bedeutung des Gedichtes prägend. Das Gedicht „Das ist die Sehnsucht“ von Rainer Maria Rilke umfasst dieses Streben des Menschen, mit etwas Größerem, etwas außerhalb seines Wesens und etwas jenseits des Fassbaren eins zu werden. Es ermöglicht dem Leser, zu sich selbst zurückzukehren, über die eigenen Beweggründe und Einstellungen zum Leben zu reflektieren, was im hektischen Alltag, der von sinnlosem Konsum, Dauerstress und konstanter Stimulation durch soziale Netzwerke geprägt ist, kaum noch möglich ist.

Das Gedicht „Das ist die Sehnsucht“ beginnt mit dem inneren Zustand des lyrischen Ichs – seine Unruhe und sein Bedürfnis nach Zugehörigkeit, seine Verlorenheit, aber auch seine Hoffnung. Solche Emotionen sind dem zeitgenössischen Leser bekannt, denn die heutige Welt verändert sich ständig – technologisch, gesellschaftlich, politisch. Man bedarf Stabilität und gleichzeitig wünscht man sich Abwechslung und Fortschritt, deshalb nimmt man diese Veränderungen mit gemischten Gefühlen wahr, was der Einstellung des lyrischen Ichs gegenüber dem Leben entspricht. Des Weiteren röhrt seine Selbstenthüllung den Leser an, denn sie ist untypisch für die Kommunikationsweise heute. Besonders in den sozialen Netzwerken trauen sich wenige Nutzer oder Inhaltsersteller, ihre Gefühle oder Erlebnisse der Öffentlichkeit

mitzuteilen, damit sie ihre Reputation nicht beschädigen. Und wenn sie es tun, geben sie oft zu viele private Details preis, um einen Schockwert zu erzeugen und dadurch Sichtbarkeit zu bekommen. Diese Vereinfachung und Kommerzialisierung der Gefühle führen dazu, dass Menschen immer mehr das Bedürfnis nach authentischem Kontakt mit sich selbst und mit den anderen spüren, was das Lesen von Gedichten ermöglichen kann.

Das Gedicht „Das ist die Sehnsucht“ thematisiert auch eine spirituelle Suche, ein Verlangen nach der Ewigkeit, nach der Transzendenz. Diese Thematik steht im Gegensatz zur Priorisierung der Arbeit, des Materiellen und des Profits in der modernen Gesellschaft. Die Rolle des Menschen als Produzent und Konsument bestimmt weitgehend sein Verhalten – wobei man versucht, hocheffektiv zu sein – und erwartet unmittelbare oder zumindest schnelle Ergebnisse seiner Arbeit. Diese Denkweise prägt nicht nur den Berufsweg vieler Menschen, sondern auch ihre Beziehungen, ihre Gewohnheiten und andere Aspekte ihres Privatlebens und Alltags. Wenn Spiritualität geübt wird, wird das durch populäre Praktiken wie Yoga oder tägliche Affirmationen gemacht, die von den meisten Menschen falsch oder oberflächlich verstanden werden. Das Lesen von Gedichten bietet dem Leser die Möglichkeit, das Verlangen nach etwas Unfassbarem selbst zu empfinden und die Erwartungen, Aussichten und Ansprüche der modernen Welt zu vergessen.

Letztendlich bewirkt die Tätigkeit des Lesens von Gedichten eine innere Stille im Leser, was eine Kontemplation ohne Ablenkungen ermöglicht. Der fließende Rhythmus, die Musikalität von Rilkes Gedichten lösen einen Strömungszustand beim Leser aus. Man wird dieser Ruhe, dieser vertieften Konzentration beraubt – durch die Überforderung und die Beschleunigung des Alltags sowie durch den Konsum von extrem verkürztem, überstimulierendem Inhalt in den sozialen Netzwerken und im Fernsehen. Das Lesen von Gedichten erfüllt das kollektive Bedürfnis nach einer Verlangsamung, nach Wahrnehmung und Reflexion.

Ich habe das Gedicht „Das ist die Sehnsucht“ ausgewählt, denn dieses komplexe, ambivalente Gefühl erfasst meiner Ansicht nach das vielschichtige Wesen des Gedichtes als Gattung. Die Sanftheit, der Schmerz und der idealistische Charakter der Sehnsucht als Gefühl sind charakteristisch für Rainer Maria Rilkes Dichtung. Die Schönheit, die Metaphorik und die Symbolik seiner Gedichte bewegen den Leser, indem sie ihn in eine Traumwelt führen und ihn gleichzeitig fordern, über existentielle Fragen und ihre gegenwärtigen oder individuellen Antworten nachzudenken. Diese Rolle der Gedichte ist für uns und unsere Welt heute relevant, denn sie unterscheidet sich wesentlich von der heutigen Lebensweise, Kommunikation und dem Inhalt der Massenmedien.

Das Gedicht als Gattung ist ein Ausdruck von Gefühlen und Gedanken, aber auch viel mehr. Heutzutage hat es mehrere, sich gleichzeitig widersprechende und ergänzende Bedeutungen. Es ermöglicht uns, unsere eigenen Erfahrungen zu vermitteln, aber auch diese der anderen mitzufühlen. Es kann einen flüchtigen Moment schildern oder zeitlich entfernte Epochen und Menschen miteinander verbinden. Das Gedicht kann Flucht, aber auch Kontakt, sogar Konfrontation mit der Welt oder sich selbst anbieten. Das Gedicht kann in schönen, harmonischen, aber auch in freien Versen geschrieben werden, wobei untypische Formen wie das Akrostichon und das Haiku die Vielfalt ergänzen. Es gibt Gedichte, die mehrmals bearbeitet und veröffentlicht werden, aber auch solche, die auf der Bühne als Slam Poetry spontan und lebhaft vorgetragen und durch Singen, Klatschen und Bewegungen ergänzt werden. Die Themen der Gedichte können alltäglich, lustig, ernsthaft und existenziell sein, indem sie Kinder, Teenager und Erwachsene beeinflussen. Für mich ist das Gedicht in der Gegenwart ein Risiko, authentisch vor sich selbst und vor anderen zu erscheinen, aber gleichzeitig die ehrlichste Möglichkeit, sich zu enthüllen und gehört zu werden – so wie man ist.

* * *

ESSAY: *ENGELLIEDER* VON RAINER MARIA RILKE

Magdalena Babacheva

Sofioter Universität „St. Kliment Ohridski“ (Bulgarien)

Seit der Schöpfung der Welt schwebt eine von Natur aus göttliche Energie durch die Luft – eine Kraft, die mit ihrer Festigkeit und Reinheit den Menschen belebt. Es ist die schöpferische Kraft, dank der wir alle das Leben erleben dürfen, um diese Energie weiterzugeben und selbst zu genießen. Sie ist unter zahllosen Namen bekannt - jede Sprache hat ein eigenes Wort für sie, doch alle meinen dasselbe: jenes universale Gefühl, jenes immerwährende Glück... *die Liebe*.

Als Menschen erleben wir die Liebe auf vielfältige Weise. Unsere Vorstellungen darüber, was Liebe bedeutet und was sie ausmacht, haben sich im Laufe der Zeit und durch unterschiedliche Kulturen stetig gewandelt. Doch es geht hier nicht nur um Epochen, um das Abendländische oder das Morgenländische in der Kultur – das wahre Gefühl der Liebe unterliegt keinem kulturellen oder historischen Wandel – es bleibt zutiefst persönlich, denn die eigene Identität prägt sich am stärksten in der Vorstellung der Liebe.

Die Liebesdichtung des Virtuosen Rainer Maria Rilke trägt eine so unverkennbare Identität, dass sie kaum übersehen werden kann. Seine Auffassung der Liebe gleicht einer farbenreichen, dichterischen Palette. Themen wie Vertraulichkeit, Sehnsucht und romantische Zuneigung behandelt Rilke mit besonderer Vorliebe. Werke wie *Weißt du, ich will mich schleichen*, *Wenn es nur einmal so ganz stille wäre* und *Bei dir ist es traut* sind in ihrer sinnlichen Bildsprache relativ selbsterklärend. Rilke ist aber vor allem durch jene Lyrik bekannt, in der eine tiefgründige, philosophische Weltanschauung verborgen liegt. In dieser rührenden Lyrik übermittelt Rilke eine Botschaft, die heutzutage immer noch von Bedeutung ist und zwar, dass die Liebe eigentlich ein stiller Spiegel ist, in dem wir nicht nur das Objekt unserer Gefühle erkennen und entdecken können, sondern auch ein Werkzeug, mithilfe dessen wir in unser Innerstes blicken können, um alle emotionale Last Schritt für Schritt zu entfernen.

Im Strom dieser Gedanken hat sich die Idee entfaltet, dass Rilkes Werk *Engellieder* zwar von dem ewigen Thema der Liebe handelt, jedoch vor allem ihre transzendenten Dimension hervorhebt. Diese besondere Art von Liebe — nicht das romantische Gefühl, an das wir zuerst denken würden, sondern die existenzielle, schöpferische Bewegung des Herzens — ist das, was uns den Weg nach einem erfüllten Leben voller Freude bahnt. In der ersten Strophe der *Engellieder* führt Rilke zwei Motive ein — das Motiv der Umarmung und jenes des Engels:

*Ich ließ meinen Engel lange nicht los,
und er verarmte mir in den Armen
und wurde klein, und ich wurde groß:
und auf einmal war ich das Erbarmen,
und er eine zitternde Bitte bloß.*

Durch diese Motive deutet Rilke die Dualität der Liebe an — einerseits haben wir die romantische Liebe, die durch die Umarmung symbolisch dargestellt ist, andererseits gestaltet die Figur des Engels dieses transzentrale, überirdische Gefühl. In diesen Zeilen sieht man eine sanfte Liebe, die ein fast menschliches Gesicht hat, aber unauslöschliche Spuren in der Seele hinterlässt. Der Engel — der oder die Andere — hat einen Teil von sich selbst verloren, trotzdem aber hat er dem lyrischen Ich geholfen, emotional zu reifen.

Die zweite Strophe beschäftigt sich mit den Folgen dieser altruistischen Tat auf die Beziehung:

*Da hab ich ihm seine Himmel gegeben, –
und er ließ mir das Nahe, daraus er entschwand;
er lernte das Schweben, ich lernte das Leben,
und wir haben langsam einander erkannt...*

Jede der Figuren hat für sich selbst eine Lehre aus der Beziehung gezogen und ihre Wege sollen sich trennen. Es klingt traurig, vielleicht sogar tragisch, aber wir müssen zugeben, dass Liebe manchmal genau das ist – ein guter Lehrer, von dem wir lernen und weitermachen können. Manche Menschen treten in unser Leben, um zu geben oder zu nehmen, aber nicht, um zu bleiben.

*Seit mich mein Engel nicht mehr bewacht,
kann er frei seine Flügel entfalten
und die Stille der Sterne durchspalten, –
denn er muss meiner einsamen Nacht
nicht mehr die ängstlichen Hände halten –
seit mich mein Engel nicht mehr bewacht.*

Wie in der letzten Strophe zum zweiten Mal bekräftigt, war der Engel der Geber. Nachdem alles zwischen den beiden vorüber ist, ist er frei zu fliegen – mit dieser Metapher vermittelt uns der Dichter, dass der Engel in Wirklichkeit durch nichts mehr belastet ist und sein eigenes Leben mit Freude und Glück füllen kann, um seiner Berufung zu folgen. Das lyrische Ich wiederum trägt nicht mehr die Last seiner Ängste, sondern ist frei. Nicht frei wie der Engel, denn der Engel, also der spirituell erhabene Mensch, trägt die absolute Freiheit des Geistes in sich – ohne Ängste, Befürchtungen oder alte seelische Schmerzen. Der Engel hat sie überwunden. Das lyrische Ich hingegen ist frei, den Weg der Befreiung gerade von diesen seelischen Qualen einzuschlagen – das sagt uns die Metapher der ängstlichen Hände. Es sind Hände, die bereits eine Last weniger tragen. Obwohl das lyrische Ich in der Nacht einsam ist, ist es nun in der Lage, seine Probleme selbst zu bekämpfen. Das lyrische Ich wird keine Angst haben, sich ihnen allein zu stellen, um die Freiheit seiner Seele zu verteidigen.

Rilkes emotional aufgeladene Worte klingen mehr als 100 Jahren später immer noch aktuell und sind gefragt und beliebt besonders bei den jüngeren Generationen, denn die Liebe, wie Rilke sie beschreibt und wie sie in uns wirkt, ist keine abgeschlossene Erfahrung, sondern ein fortwährendes Werden – ein leises, aber mächtiges Streben nach innerer Wandlung, nach Entdeckung unserer persönlichen Schwächen und Stärken. Sie ist weder auf Dauerhaftigkeit angewiesen noch auf Gegenseitigkeit beschränkt, sondern entfaltet ihre schöpferische Kraft gerade im wachsenden Bewusstsein des eigenen Selbst. Sie besitzt die Macht, uns zu befreien und uns wachsen zu lassen. In *Engellieder* offenbart sich die Liebe als eine Form der Verwandlung: Der Engel, Symbol des Überirdischen und der Sehnsucht, ist nicht nur ein Gegenüber, sondern eine Projektionsfläche für das, was wir in uns zu erkennen beginnen. Durch ihn lernt das lyrische Ich, loszulassen, zu lernen, zu leben. So wird die Liebe zum Lehrer,

zum Spiegel, zur Kraft, die uns leise formt. Am Ende steht nicht nur eine Abschiedsgeste, sondern ein Versprechen: Dass jedes echte Gefühl uns verändert – und diese Veränderung vielleicht das ist, was von der Liebe bleibt. Sie drängt sich zu unseren Seelen durch, um uns tief zu berühren.

Die Essenz der Liebe. Die Flügel, die sie uns schenkt. Der Flug der Seele... *ein ewiges Streben...*

РЕДАКЦИОННА ПОЛИТИКА НА СПИСАНИЕ „ГЕРМАНИСТИКА И СКАНДИНАВИСТИКА“

Списание „Германистика и скандинавистика“ се ангажира да поддържа най-високите стандарти за публикационна етика и поченост. Нашите политики се ръководят от принципите и добрите практики, препоръчани от Комитета по публикационна етика (COPE) (<https://publicationethics.org>). Очакваме всички страни, участващи в процеса на публикуване – автори, редактори, рецензенти и издателят – да спазват тези етични насоки.

Отговорност на авторите

Оригиналност и плагиатство: Авторите гарантират, че представеното от тях изследване е напълно оригинално и че всички използвани източници са надлежно цитирани. Плагиатството във всичките му форми представлява неетично поведение и е недопустимо. Това включва и автоплагиатството – повторно използване на съществени части от собствена вече публикувана работа без надлежно позоваване.

Точност и цялост на данните: Авторите следва да представят точно описание на извършеното изследване и обективно обсъждане на неговото значение. Изходните данни трябва да бъдат представени точно в ръкописа. Фабрикуването, фалшифицирането или невярното представяне на данни е сериозно нарушение на етиката.

Авторство: Авторството следва да бъде ограничено до лицата, които имат съществен интелектуален принос към концепцията, изпълнението или анализа на резултатите в представеното изследване. Всички лица, които имат съществен принос, следва да бъдат посочени като съавтори. Други лица, които са участвали в определени съществени аспекти на изследователския проект, следва да бъдат отбелязани в благодарностите.

Конфликт на интереси: Авторите трябва да информират редакторите за всеки финансов или друг съществен конфликт на интереси, който би могъл да повлияе на резултатите или анализа на резултатите, представени в техния ръкопис. Всички източници на финансова подкрепа за проекта следва да бъдат упоменати.

Многократно, дублиращо се или едновременно публикуване: Авторите не трябва да представят един и същ ръкопис за публикуване едновременно в повече от едно списание. Подаването на статия, която е публикувана другаде или е в процес на преглед

за публикуване другаде, е неетично и недопустимо. В списание „Германистика и скандинавистика“ не се приемат за публикуване ръкописи, които вече са публикувани или се намират под печат в друго издание.

Позоваване на източници: Авторите трябва винаги да посочват източниците на научно знание, които са използвали, и да се позовават на работата на други автори. Авторите следва да цитират публикации, които са били използвани при провеждането на научното изследване.

Грешки в публикувани трудове: Когато автор открие съществена грешка или неточност в собствената си публикувана работа, негово задължение е незабавно да уведоми редакторите на списанието и да им сътрудничи за оттеглянето или коригирането на статията.

Отговорност на редакторите

Безпристрастност и обективност: Редакторите оценяват ръкописите според тяхното интелектуално съдържание, без оглед на раса, пол, сексуална ориентация, религиозни убеждения, етнически произход, гражданство или политическа философия на авторите.

Поверителност: Редакторите и целият редакционен състав нямат право да разкриват информация за подаден ръкопис на никого, освен на съответния автор, рецензенти, потенциални рецензенти и издателя, когато е уместно.

Разкриване и конфликт на интереси: Редакторите се отказват от разглеждане на ръкописи, за които имат конфликт на интереси, произтичащ от конкурентни, съвместни или други взаимоотношения или връзки с някой от авторите, компаниите или институциите, свързани с труда.

Решения за публикуване: Редакторите са отговорни за вземането на решение кои от статиите, представени на списанието, следва да бъдат публикувани. Решението се основава на значимостта, оригиналността, яснотата и релевантността на ръкописа спрямо обхвата на списанието, както и на валидността на изследването и спазването на етичните насоки.

Осигуряване на рецензиране: Редакторите са отговорни за осигуряването на справедлив и анонимен процес на рецензиране. Те трябва да подбират рецензенти, които са достатъчно компетентни и не са в конфликт на интереси.

Отговорност на рецензентите

Принос към редакционните решения: Рецензентът съдейства на редакторите при вземането на редакционни решения и чрез комуникацията с автора чрез членовете на редакционния екип помага на автора да подобри труда си.

Навременност: Всеки избран рецензент, който се чувства неквалифициран да прегледа материала, или знае, че не може да осъществи рецензирането в срок, следва да уведоми редактора и да откаже поканата.

Поверителност: Всички ръкописи, получени за рецензиране, трябва да се третират като поверителни документи. Те не трябва да бъдат показвани или обсъждани с други лица, освен ако това не е разрешено от редактора.

Стандарти за обективност: Рецензиите трябва да се извършват обективно. Критика към личността на автора е неуместна. Рецензентите трябва да изразяват своите виждания ясно с подкрепящи аргументи.

Позоваване на източници: Рецензентите следва да идентифицират релевантните публикации, които не са цитирани от авторите. Всяко твърдение, че дадено наблюдение, извод или аргумент вече са били публикувани другаде, следва да бъде придружено от съответния цитат.

Разкриване и конфликт на интереси: Рецензентите не следва да разглеждат ръкописи, при които имат конфликт на интереси, произтичащ от конкурентни, съвместни или други взаимоотношения или връзки с някой от авторите, компаниите или институциите, свързани с материала.

Отговорност на издателя

Зашита на интелектуалната собственост: Издателят (Университетско издателство „Св. Климент Охридски“) се ангажира да защитава интелектуалната собственост и авторските права.

Съхраняване на записи: Издателят се ангажира да гарантира, че добрите практики се спазват по най-добрия начин, както и че системите за редакционна работа, рецензиране и публикуване се поддържат в действие.

Разглеждане на етични оплаквания: Издателят, в сътрудничество с редакторите, ще предприеме подходящи мерки в случай на предполагаемо или доказано

недобросъвестно поведение, измамна публикация или plagiatство. Това може да включва незабавното публикуване на поправка (*erratum*), разяснение или, в най-тежките случаи, изтегляне на материала.

Процедури за справяне с неетично поведение

Списание „Германистика и скандинавистика“ ще приема сериозно твърденията за неправомерно поведение. Редакторът, съвместно с редакционната колегия и издателя, ще разследва предполагаеми случаи на plagiatство, фалшифициране на данни или други форми на неетично поведение при публикуване. В съответствие с насоките на COPE, това може да включва свързване с институциите, чиито представители са авторите, или други релевантни органи. Всички потвърдени случаи на неетично поведение ще доведат до подходящи действия, които могат да включват изтегляне на публикуваната статия и уведомяване на съответните институции.

Процедура по рецензиране

За да бъдат одобрени за публикуване, всички научни материали преминават през процес на **двойно анонимно рецензиране** от двама независими специалисти в съответните научни области. Рецензентите не са обвързани с научната институция, чийто представител е авторът на материала.

Рецензенти на списание „Германистика и скандинавистика“ са изявени учени от България, Германия, Швеция, Дания, Норвегия, Босна и Херцеговина, Италия, Унгария, Полша и др. За целите на процедурата по рецензиране редакционната колегия поддържа списък с потенциални рецензенти, който се допълва и осъвременява непрекъснато.

От 2025 г. процесът на подаване и рецензиране на публикациите се управлява чрез системата [ScholarOne Manuscripts](#).

Преди да започне процедурата по рецензиране, всички подадени материали се проверяват за plagiatство чрез системата StrikePlagiarism.com, интегрирана в платформата за електронно обучение на Софийския университет „Св. Климент Охридски“.

Крайният срок за подаване на материали за публикуване в списанието е 1 юни всяка година. Списанието се публикува през месец ноември всяка година.

Процедурата по рецензиране на материалите в списание „Германистика и скандинавистика“ включва следните етапи:

1. В двуседмичен срок след подаване на материала главните редактори на списанието преценяват дали да допуснат материала до процедурата за рецензиране, или да го отхвърлят в зависимост от това дали той отговаря на тематичния обхват на списанието и на общоприетите критерии за научен текст.

В случай че материалът не отговаря на тези критерии, авторът му се уведомява накратко за решението материалът да бъде отхвърлен и за мотивите на главните редактори.

2. В двумесечен срок след подаването на материала негова анонимизирана версия със различни данни за автора и различни метаданни на файла се изпраща за рецензиране на двама независими специалисти в съответната научна област, необвързани с научната институция, чийто представител е авторът.

Рецензентите се определят от главните редактори на списанието в зависимост от темата на материала.

3. В едномесечен срок след получаване на поканата за рецензия рецензентите попълват анонимна рецензентска карта на български, английски или немски език. Рецензентската карта съдържа препоръки за усъвършенстване на материала и обща оценка за готовността на материала за публикуване в списанието. При противоположни оценки материалът се изпраща на трети рецензент.

4. Въз основа на получените рецензии редакционната колегия след обсъждане взима окончателно решение за публикуване на материала в списанието и при нужда допълва изказаните от рецензентите препоръки за усъвършенстване на материала.

5. Авторът се уведомява за оценката и препоръките на рецензентите и за решението на редакционната колегия. Авторът се приканва да изпълни препоръките за усъвършенстване на материала и да го изпрати отново в преработен вид в двуседмичен срок. В случай че срокът не бъде спазен, материалът се отхвърля.

6. В случай че материалът е преработен съгласно препоръките на рецензентите и редакционната колегия, той се редактира и подготвя за публикуване в броя на списанието за съответната година.

Материали, за които е установено плагиатство, недостоверност на научните резултати или друго нарушение на морала и етичните норми в науката, се отхвърлят.

EDITORIAL POLICY OF THE JOURNAL FOR GERMAN AND SCANDINAVIAN STUDIES

The Journal for German and Scandinavian Studies is committed to upholding the highest standards of publication ethics and integrity. Our policies are guided by the principles and best practices recommended by the Committee on Publication Ethics (COPE) (<https://publicationethics.org/>). We expect all parties involved in the publication process—authors, editors, reviewers, and the publisher—to adhere to these ethical guidelines.

Authors' Responsibilities

Originality and Plagiarism: Authors must ensure that their submitted work is entirely original and that all sources used are properly acknowledged. Plagiarism in all its forms constitutes unethical publishing behavior and is unacceptable. This includes self-plagiarism (re-using substantial parts of one's own published work without proper attribution).

Accuracy and Data Integrity: Authors should present an accurate account of the research performed and an objective discussion of its significance. Underlying data should be represented accurately in the manuscript. Fabricating, falsifying, or misrepresenting data is a serious breach of ethics.

Authorship: Authorship should be limited to those who have made a significant intellectual contribution to the conception, design, execution, or interpretation of the reported study. All those who have made significant contributions should be listed as co-authors. Others who have participated in certain substantive aspects of the research project should be acknowledged.

Conflict of Interest: Authors must disclose any financial or other substantive conflict of interest that might be construed to influence the results or interpretation of their manuscript. All sources of financial support for the project should be disclosed.

Multiple, Redundant, or Concurrent Publication: Authors should not submit the same manuscript to more than one Journal concurrently. Submitting an article that has been published elsewhere, or is under review for publication elsewhere, is unethical and unacceptable. Manuscripts that have already been published or are forthcoming (“in press”) elsewhere are not accepted for publication in the Journal for German and Scandinavian Studies.

Acknowledgement of Sources: Proper acknowledgment of the work of others must always be given. Authors should cite publications that have been influential in determining the nature of the reported work.

Fundamental Errors in Published Works: When an author discovers a significant error or inaccuracy in their own published work, it is the author's obligation to promptly notify the Journal editors and cooperate with the editor to retract or correct the paper.

Editors' Responsibilities

Fair Play and Objectivity: Editors evaluate manuscripts for their intellectual content without regard to race, gender, sexual orientation, religious belief, ethnic origin, citizenship, or political philosophy of the authors.

Confidentiality: Editors and any editorial staff must not disclose any information about a submitted manuscript to anyone other than the corresponding author, reviewers, potential reviewers, and the publisher, as appropriate.

Disclosure and Conflicts of Interest: Editors will recuse themselves from considering manuscripts in which they have conflicts of interest resulting from competitive, collaborative, or other relationships or connections with any of the authors, companies, or institutions associated with the papers.

Publication Decisions: Editors are responsible for deciding which of the articles submitted to the Journal should be published. The decision is based on the manuscript's importance, originality, clarity, and relevance to the Journal's scope, as well as the validity of the study and its adherence to ethical guidelines.

Ensuring Peer Review: Editors are responsible for ensuring a fair and anonymous peer-review process. They should select reviewers who have sufficient expertise and no conflicts of interest.

Reviewers' Responsibilities

Contribution to Editorial Decisions: Peer review assists the editor in making editorial decisions and through the editorial communications with the author, may also assist the author in improving the paper.

Promptness: Any selected referee who feels unqualified to review the research reported in a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and decline the invitation.

Confidentiality: Any manuscripts received for review must be treated as confidential documents. They must not be shown to or discussed with others except as authorized by the editor.

Standards of Objectivity: Reviews should be conducted objectively. Personal criticism of the author is inappropriate. Referees should express their views clearly with supporting arguments.

Acknowledgement of Sources: Reviewers should identify relevant published work that has not been cited by the authors. Any statement that an observation, derivation, or argument had been previously reported should be accompanied by the relevant citation.

Disclosure and Conflict of Interest: Reviewers should not consider manuscripts in which they have conflicts of interest resulting from competitive, collaborative, or other relationships or connections with any of the authors, companies, or institutions associated with the paper.

Publisher's Responsibilities

Protecting Intellectual Property: The publisher (St. Kliment Ohridski University Press) is committed to protecting intellectual property and copyright.

Preserving Records: The publisher is committed to ensuring that good practice is maintained to the best of its abilities, and that systems for editorial workflow, peer review, and publication are maintained.

Handling Ethical Complaints: The publisher, in collaboration with the editors, will take appropriate measures in cases of alleged or proven scientific misconduct, fraudulent publication, or plagiarism. This may include the prompt publication of an erratum, clarification, or, in the most severe cases, the retraction of the affected work.

Procedures for Dealing with Unethical Behaviour

The Journal for German and Scandinavian Studies will take allegations of misconduct seriously. The editor, in conjunction with the editorial board and the publisher, will investigate suspected cases of plagiarism, data fabrication, or other forms of unethical publishing behavior.

In line with COPE guidelines, this may involve contacting the authors' institutions or other relevant bodies. Any confirmed instances of unethical behavior will result in appropriate action, which may include the retraction of the published article and notification to relevant institutions.

Peer Review Policy

In order to be approved for publication, all research submissions, regardless of their genre and type, have to undergo a process of **double peer review** by two independent experts in the relevant academic fields. The experts are not affiliated with the same academic institution as the author of the submission.

The reviewers of the Journal for German and Scandinavian Studies are prominent scholars from Bulgaria, Germany, Sweden, Denmark, Norway, Bosnia and Herzegovina, Italy, Hungary, Poland, and others. For the purposes of the review process, the Editorial Board maintains a list of potential reviewers which is continuously supplemented and updated.

Since 2025, the submission and review process is administered through ScholarOne Manuscripts.

Prior to the review process, all submissions are checked for plagiarism through the StrikePlagiarism.com Plugin on the Sofia University ELearning platform.

The journal is published annually in November. The annual submission deadline is June 1.

The review process for submissions to the Journal for German and Scandinavian Studies consists of the following stages:

1. Within 2 weeks after the submission of the material, the Editors-in-Chief evaluate whether the material may be allowed to undergo double-blind peer review or will be rejected, depending on whether it aligns with the thematic scope of the journal and the generally accepted requirements for a scholarly text.

If the submission does not meet the requirements, the author is briefly informed about the decision to reject it and the reasons of the Editors-in-Chief.

2. Within 2 months after the submission of the material, an anonymised version of it, with author name and file metadata removed, is submitted for review to two independent

experts in the appropriate academic field who are not affiliated with the same academic institution as the author of the submission.

The reviewers are selected by the Editors-in-Chief of the Journal in accordance with the subject of the submission.

3. Within 1 month after receiving the review invitation, the reviewers complete an anonymous review form in Bulgarian, English, or German. The review form includes recommendations for improving the submission and a general evaluation of its suitability for publication in the journal in its current state. In the case of contradictory evaluations, the submission is sent to a third reviewer.

4. Based on the content of the review forms and upon deliberation, the Editorial Board takes the final decision on whether or not the submission is to be published in the Journal and, if necessary, makes further additions to the reviewers' recommendations for improvement of the submission.

5. The author is informed of the reviewers' conclusions and recommendations, as well as the decision of the Editorial Board. The author is requested to implement the recommended improvements and resubmit the revised text within 2 weeks. If the author fails to meet the deadline, the submission will be rejected.

6. If the submission has been revised in accordance with the recommendations of the reviewers and the Editorial Board, it is edited and prepared for publication in the issue of the relevant year.

If plagiarism, unreliability of the scientific findings or other violations of research integrity are detected in a submission, it is rejected.

Контакти / Contacts

сп. „Германистика и скандинавистика“
Електронно научно списание
ISSN 2815-2867 (електронно издание)
[https://doi.org/10.60055/GerSk.2025.5.](https://doi.org/10.60055/GerSk.2025.5)

Journal for German and Scandinavian Studies
Electronic scientific journal
ISSN 2815-2867 (online edition)
[https://doi.org/10.60055/GerSk.2025.5.](https://doi.org/10.60055/GerSk.2025.5)

<https://journalgermscand.fcml.uni-sofia.bg/>

**Издание на Университетско издателство
„Св. Климент Охридски“**

Published by
St. Kliment Ohridski University Press

Адрес на издателя:

Publisher's address:

Университетско издателство
„Св. Климент Охридски“
ул. „Златовръх“ № 30
1164 София
България
<https://journalgermscand.fcml.uni-sofia.bg/>

За контакт с редакционния екип:

JournalGermScand@fcml.uni-sofia.bg

Contact the Editorial Board at:

JournalGermScand@fcml.uni-sofia.bg