

ГЕРМАНИСТИКА И СКАНДИНАВИСТИКА

JOURNAL FOR GERMAN AND SCANDINAVIAN STUDIES

УНИВЕРСИТЕТСКО ИЗДАТЕЛСТВО „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ST. KLIMENT OHRIDSKI UNIVERSITY PRESS



2024/ Брой 4
2024/ Volume 4

Германистика и скандинавистика

ЕЛЕКТРОННО НАУЧНО СПИСАНИЕ С ОТВОРЕН ДОСТЪП

Година IV (2024) / Брой 4



German and Scandinavian Studies

AN OPEN ACCESS ELECTRONIC SCIENTIFIC JOURNAL

Year IV (2024) / Volume 4

София • 2024 • 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.ф.н. Ана Димова (Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“, България)

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 Елке Щурм-Тригонакис (Аристотелев университет, Солун, Гърция)

проф. д-р Кристин Мелюм Айде (Норвежки университет за наука и технологии, Норвегия)

проф. д-р Ларш Льонрут (Университет на Гьотеборг, Швеция)

проф. д.ф.н. Майа Разбойникова-Фратева (Софийски университет „Св. Кл. Охридски“, България)

проф. д-р Ханс-Герд Винтер (Университет на Хамбург, Германия)

проф. д-р Хенинг Ховлид Верп (Университет на Тромсьо, Норвегия)

проф. д-р Улрике Федер (Хумболтов университет в Берлин, Германия)

доц. д-р Ева Войно-Овчарска (Варшавски университет, Полша)

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)

д-р Александра Прайтшоф (Университет на Клагенфурт, Австрия)

гл. ас. д-р Антония Господинова (Софийски университет „Св. Кл. Охридски“, България)

гл. ас. д-р Владимир Найденов (Софийски университет „Св. Кл. Охридски“, България)

гл. ас. д-р Евгения Тетимова (Софийски университет „Св. Кл. Охридски“, България)

гл. ас. д-р Иван Попов (Софийски университет „Св. Кл. Охридски“, България)

гл. ас. д-р Лилия Бурова (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)

гл. ас. д-р Надежда Михайлова (Софийски университет „Св. Кл. Охридски“, България)

Секретари и технически редактори

ас. Мария Бакалова (Софийски университет „Св. Кл. Охридски“, България)

Константин Радоев, изследовател (Софийски университет „Св. Кл. Охридски“, България)

Художник на корицата

Николай Влахов

ISSN: 2815-2867 (електронно издание)

За контакти:

Университетско издателство „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, Dr. habil. (Sofia University St. Kliment Ohridski, Bulgaria)

Senior Asst. Prof. Ivan Tenev, PhD (Sofia University St. Kliment Ohridski, Bulgaria)

Editorial Board

Prof. Ana Dimova, Dr. habil. (Konstantin Preslavsky University of Shumen, Bulgaria)

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. 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. Maja Razbojnikova-Frateva, Dr. habil. (Sofia University St. Kliment Ohridski, Bulgaria)

Prof. Hans-Gerd Winter, PhD (University of Hamburg, Germany)

Prof. Henning Howlid Wærp, PhD (UiT The Arctic University of Norway, Norway)

Prof. Ulrike Vedder, PhD (Humboldt-Universität zu Berlin, Germany)

Assoc. Prof. Ewa Wojno-Owczarska, PhD (University of Warsaw, Poland)

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)

Alexandra Preitschopf, PhD (University of Klagenfurt, Austria)

Senior Asst. Prof. Antonia Gospodinova, PhD (Sofia University St. Kliment Ohridski, Bulgaria)

Senior Asst. Prof. Vladimir Naydenov, PhD (Sofia University St. Kliment Ohridski, Bulgaria)

Senior Asst. Prof. Evgenia Tetimova, PhD (Sofia University St. Kliment Ohridski, Bulgaria)

Senior Asst. Prof. Ivan Popov, PhD (Sofia University St. Kliment Ohridski, Bulgaria)

Senior Asst. Prof. Lilia Burova, PhD (Sofia University St. Kliment Ohridski, Bulgaria)

Asst. Prof. Marta Kirilova, PhD (University of Copenhagen, Denmark)

Senior Asst. Prof. Mikaela Petkova-Kessanlis, PhD (Sofia University St. Kliment Ohridski, Bulgaria)

Senior Asst. Prof. Nadezhda Mihaylova, PhD (Sofia University St. Kliment Ohridski, Bulgaria)

Secretaries and Technical Editors

Asst. Prof. Maria Bakalova (Sofia University St. Kliment Ohridski, Bulgaria)

Konstantin Radoev, researcher (Sofia University St. Kliment Ohridski, Bulgaria)

Design of the cover

Nikolay Vlahov

ISSN: 2815-2867 (electronic edition)

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	9
Увод	11
Foreword	12
ЕЗИКОЗНАНИЕ	13
Kronologi, samtalsstruktur och ompositionering tillägg till kommunikativa projekt med turinitialt <i>sen</i> i tal-i-interaktion	14
<i>Viktoria Strandberg</i>	
Дидериксеновият модел като повърхнинен линеаризационен апарат за х-бар граматика... 35	
<i>Константин Радоев</i>	
Nina Grønnum's model of Danish intonation from an autosegmental-metrical perspective... 54	
<i>Maria Bakalova</i>	
On the possibilities of subject indexing in complement infinitive clauses (based on material from German and other related languages)	72
<i>Emilia Dentschewa</i>	
ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ	91
Judith Hermanns frühe Erzählungen – Schilderung subjektiver Befindlichkeiten oder eine kritische Zeitdiagnose?.....	92
<i>Svetlana Arnaudova</i>	
Wien als eines der ersten Publikationsorte von Paul Celan	108
<i>Тютюфию Наврылив</i>	
Wilhelm Diltheys Hermeneutik: Identität und Biographie als Konstruktion.....	117
<i>Andreas Chetkowski</i>	
Приказките на Х. К. Андерсен като един от възможните извори в генезиса на „Сънните пиеси“ на О. Стриндберг	130
<i>Елизария Рускова</i>	
КУЛТУРОЗНАНИЕ И СТРАНОЗНАНИЕ	145
Кодирането на имена с буквените обозначения на тоновете в германската музикална традиция. <i>В-А-С-Н</i> като идея, идеал и идеология	146
<i>Илия Граматиков</i>	
ПРЕВОДИ НА ХУДОЖЕСТВЕНА ПРОЗА И ПОЕЗИЯ	170
Подбрани стихотворения в превод от датски и норвежки език.....	171
<i>Михаил Байков</i>	
Стихотворения от конкурса за превод на поезия от чужд на български език под наслов „Светът е в нас чрез езика и писмеността“	179
<i>Радост Йовкова, Ивайло Александров, Йоан-Константин Велков</i>	

Преводи на откъси от късното творчество на Кнут Хамсун.....	182
из „Мечтатели“	184
из „Под есенната звезда“	185
из „Бенони“	186
из „Роза“	187
из „Странник свири под сурдинка“	188
из „Последната радост“	189
из „Деца на времето“	190
из „Градчето Сегелфос“	191
из „Благодатта на земята“	192
из „Последната глава“	193
из „По обраслите с трева пътеки“	194
ОТЛИЧЕНИ ТЕКСТОВЕ ОТ КОНКУРСИ ЗА УЧЕНИЦИ И СТУДЕНТИ.....	196
Отличени преводи в Трети студентски конкурс за превод от немски език на името на проф. д-р Борис Парашкевов.....	197
<i>Ния Спасова</i>	199
<i>Вероника Делчева</i>	201
Конкурс за превод на художествена проза и поезия от скандинавски езици на името на проф. д-р Вера Ганчева.....	203
<i>Никол Стаменова</i>	204
<i>Гергана Васева</i>	205
<i>Радост Йовкова</i>	206
<i>Лора Ангелова</i>	208
<i>Ния Спасова</i>	209
<i>Цветина Кирилова</i>	211
Ежегоден конкурс за есе на датски език	212
<i>Yoan Ivanov</i>	214
<i>Gergana Vaseva</i>	215
<i>Aglaja Vineva</i>	216
СТУДЕНТСКИ ПРОЕКТИ	217
Felix Lobrechts Roman „Sonne und Beton“ im Kontext von Deutsch als Fremdsprache.....	218
<i>Angel Boyanov, Jacqueline Dyballa, Maria Nikolaeva, Ivan Stoyanov</i>	
„Meine Erste Forschungserfahrung“	232
<i>Viktoria Atanasova</i>	

РЕЦЕНЗИИ.....	235
Radoslava Minkova, Diana Stantcheva, Ewa Wojno-Owczarska, Alexandra Preitschopf, Stanislava Ilieva (Hrsg.): „Wendezeiten: Erfahrungen – Erwartungen – Erzählugen“. Plovdiv: Universitetsko izdatelstvo „Paisii Hilendarski“ 2023, 353 S.	236
<i>Marie-Christin Lercher, Annegret Middeke</i>	
РЕДАКЦИОННА ПОЛИТИКА НА СПИСАНИЕ „ГЕРМАНИСТИКА И СКАНДИНАВИСТИКА“	242
EDITORIAL POLICY OF THE JOURNAL FOR GERMAN AND SCANDINAVIAN STUDIES.....	244
Контакти	244

Contents

AUTHOR LIST	9
Foreword in Bulgarian.....	11
Foreword in English.....	12
LINGUISTICS	
Chronology, discourse structure and change of stance adding to communicative projects with turn-initial <i>sen</i> in talk-in-interaction	14
<i>Viktoria Strandberg</i>	
The Diderichsen model as a surface linearisation apparatus for x-bar grammars.....	35
<i>Konstantin Radoev</i>	
Nina Grønnum’s model of Danish intonation from an autosegmental-metrical perspective... 54	
<i>Maria Bakalova</i>	
On the possibilities of subject indexing in complement infinitive clauses (based on material from German and other related languages)	72
<i>Emilia Dentschewa</i>	
LITERARY STUDIES.....	91
Judith Hermann’s early stories – description of subjective sensitivities or a critical diagnosis of the time?	92
<i>Svetlana Arnaudova</i>	
Vienna as one of Paul Celan’s first publication places	108
<i>Tymofiy Havryliv</i>	
Wilhelm Dilthey’s hermeneutics: identity and biography as construction	117
<i>Andreas Chetkowski</i>	
H. C. Andersen’s fairy tales as a possible source for the genesis of “A Dream Play” by A. Strindberg	130
<i>Elizaria Ruskova</i>	
CULTURAL AND COUNTRY STUDIES	145
The encoding of names with letter notation in the German musical tradition. <i>B-A-C-H</i> as an idea, ideal and ideology.....	146
<i>Iliya Gramatikov</i>	
TRANSLATIONS OF PROSE AND POETRY	170
Translations of poetry from Danish and Norwegian	171
<i>Mihail Baykov</i>	
Poems from the Poetry translation competition from foreign languages into Bulgarian, titled “The world within us through language and writing”	179
<i>Radost Yovkova, Ivaylo Aleksandrov, Yoan-Konstantin Velkov</i>	

Translations of excerpts from the late works of Knut Hamsun.....	182
«Sværmere».....	184
«Under Høststjærnen».....	185
«Benoni»	186
«Rosa».....	187
«En Vandrер spiller med Sordin».....	188
«Den siste Glæde».....	189
«Børn av Tiden».....	190
«Segelfoss by»	191
«Markens Grøde».....	192
«Siste kapitel»	193
«Paa gjengrodde Stier»	194
AWARD-WINNING TEXTS FROM UNIVERSITY AND SCHOOL STUDENT COMPETITIONS	196
Texts awarded in the third edition of the Prof. Boris Parashkevov student competition for translation from German	197
<i>Nia Spasova</i>	
<i>Veronika Delcheva</i>	201
Prof. Vera Gancheva competition for translation from Scandinavian languages	203
<i>Nikol Stamenova</i>	204
<i>Gergana Vaseva</i>	205
<i>Radost Yovkova</i>	206
<i>Lora Angelova</i>	208
<i>Nia Spasova</i>	209
<i>Tsvetina Kirilova</i>	211
Annual Danish language essay competition.....	212
<i>Yoan Ivanov</i>	214
<i>Gergana Vaseva</i>	215
<i>Aglaja Bineva</i>	216
STUDENT PROJECTS	217
Felix Lobrecht’s novel „Sonne und Beton“ in the context of German as a foreign language.....	218
<i>Angel Boyanov, Jacqueline Dyballa, Maria Nikolaeva, Ivan Stoyanov</i>	
“My first experience with academic research”.....	232
<i>Viktoria Atanasova</i>	

REVIEWS..... 235

Radoslava Minkova, Diana Stantcheva, Ewa Wojno-Owczarska, Alexandra Preitschopf, Stanislava Ilieva (Hrsg.): „Wendezeiten: Erfahrungen – Erwartungen – Erzählugen“. Plovdiv: Universitetsko izdatelstvo „Paisii Hilendarski“ 2023, 353 S. 2366
Marie-Christin Lercher, Annegret Middeke

EDITORIAL POLICY OF THE JOURNAL FOR GERMAN AND SCANDINAVIAN STUDIES..... 244

Contacts..... 244

АВТОРИТЕ В БРОЯ / AUTHOR LIST

✉ **Assoc. Prof. Svetlana Arnaudova, PhD**

ORCID iD: 0000-0001-8325-6703

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: s.arnaudova@uni-sofia.bg

✉ **Asst. Prof. Maria Bakalova, PhD student**

ORCID iD: 0009-0001-2461-0159

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: mnbakalova@uni-sofia.bg

✉ **Andreas Chetkowski, MA, PhD student**

ORCID iD: 0009-0003-9267-7288

Faculty of Philosophy

Sofia University St. Kliment Ohridski

15, Tsar Osvoboditel Blvd.

1504 Sofia, BULGARIA

E-mail: andreas.chetkowski@gmail.com

✉ **Prof. Emilia Dentschewa, Dr. habil**

ORCID iD: 0009-0006-4866-8984

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: edencheva@uni-sofia.bg

✉ **Prof. Iliya Gramatikov, PhD**

ORCID iD: 0009-0005-9013-5893

History of Music and Ethnomusicology Department

Theory, Composition and Conducting Faculty

“Prof. Pancho Vladigerov” National Academy of

Music

94, Evlogi i Hristo Georgievi Blvd.

1505 Sofia, BULGARIA

E-mail: iliya.gramatikoff@gmail.com

✉ **Prof. Tymofiy Havryliv, PhD**

ORCID iD: 0000-0002-0277-2448

Department of Literature

Ivan Kryp'yakevyč Institute of Ukrainian Studies

National Academy of Sciences of Ukraine

4, Kozelnycka Str.

79026 Lviv, UKRAINE

E-mail: havryliv9@gmail.com

✉ **Konstantin Radoev, researcher**

ORCID iD: 0000-0003-4499-2323

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: kradoev@uni-sofia.bg

✉ **Elizaria Ruskova, PhD**

ORCID iD: 0009-0003-4357-3140

“Lyuben Grois” Theatre College

20, George Washington Str., 2nd Floor

1202 Sofia, BULGARIA

E-mail: eruskova@abv.bg

✉ **Viktoria Strandberg, MA, PhD student**

ORCID iD: 0009-0002-1043-2010

Department of Swedish, Multilingualism,

Language Technology

Faculty of Humanities

University of Gothenburg

PO Box 200

SE-405 30 Göteborg, SWEDEN

E-mail: viktoria.strandberg@gu.se

УВОД

Четвъртият брой на списание „Германистика и скандинавистика“ (2024 г.) включва разнообразни научни материали на теми, свързани с езиците, литературите и културите на немскоезичните страни и страните от Скандинавския север, на немски, шведски, английски и български език. Авторите в броя са утвърдени и перспективни учени от различни научни институции в България и чужбина.

Освен научните материали – включени в рубриците „Езикознание“, „Литературознание“ и „Културознание и странознание“ – традиционно в броя са публикувани и текстове, разработки и преводи, дело на студентите и алумните на специалностите в катедрата „Германистика и скандинавистика“ на СУ „Св. Климент Охридски“, включително и наградени текстове от различни студентски конкурси. Всички те са обединени в рубриците „Преводи на художествена проза и поезия“, „Отличени текстове от конкурси за ученици и студенти“ и „Студентски проекти“.

Надяваме се, че и с тазгодишния си брой списание „Германистика и скандинавистика“ ще продължи да се утвърждава като платформа за активен обмен на научни знания в областта на германистиката и скандинавистиката в Югоизточна Европа. Благодарим на авторите на материали в броя и на всички, допринесли за осъществяването му. Приятно четене!

От главните редактори

FOREWORD

The fourth volume of the *Journal for German and Scandinavian Studies* (2024) includes a diverse selection of academic papers on topics related to the languages, literatures, and cultures of the German-speaking countries and the Nordics, presented in German, Swedish, English, and Bulgarian. The authors in the volume are both established and emerging scholars from various academic institutions in Bulgaria and abroad.

In addition to the academic articles – organised into the sections “Linguistics,” “Literary Studies,” and “Cultural and Country Studies” – this volume also features texts created as part of student projects and translations by students and alumni from the Department of German and Scandinavian Studies at Sofia University St. Kliment Ohridski. This includes prize-winning entries from various student competitions, all of which are compiled in the sections “Translations of Prose and Poetry,” “Award-Winning Texts from University and School Student Competitions” and “Student Projects.”

We hope that with this year’s volume, the *Journal for German and Scandinavian Studies* will continue to establish itself as a platform for active exchange of scholarly knowledge in the fields of German and Scandinavian Studies in Southeastern Europe. We extend our thanks to the contributors to this volume and to everyone who supported its realisation. Enjoy your reading!

The Editors-in-Chief

ЕЗИКОЗНАНИЕ

*

LINGUISTICS

**KRONOLOGI, SAMTALSSTRUKTUR OCH OMPOSITIONERING
TILLÄGG TILL KOMMUNIKATIVA PROJEKT MED
TURINITIALT *SEN* I TAL-I-INTERAKTION**

Viktoria Strandberg

Göteborgs universitet (Sverige)

**CHRONOLOGY, DISCOURSE STRUCTURE AND CHANGE OF
STANCE ADDING TO COMMUNICATIVE PROJECTS WITH
TURN-INITIAL *SEN* IN TALK-IN-INTERACTION**

Viktoria Strandberg

University of Gothenburg (Sweden)

<https://doi.org/10.60055/GerSk.2024.4.14-34>

Abstract: Svenskans syntax tillåter vanligtvis endast en konstituent före det finita verbet i en huvudsats. Detta fångas av den så kallade V2-regeln. Huvudsatser med två konstituer före det finita verbet kan beskrivas som V3-strukturer och ses oftast som ett särdrag unikt för förortssvenska. I den här artikeln visar jag att så inte alltid är fallet. Från ett interaktionslingvistiskt perspektiv undersöker jag den interaktionella funktionen hos 206 V2- och V3-strukturer inledda av adverbet *sen* i tio olika samtalspoddar. Den kanoniska V2-strukturen är klart vanligast för turinitialt *sen*, men en femtedel av alla turinitiala *sen* är V3-strukturer. Oavsett den syntaktiska strukturen, skapar *sen* alltid ett tillägg till ett tidigare inlett kommunikativt projekt, och kan i detta tillägg ha tre olika betydelsepotentialer. För det första kan *sen* användas för kronologiska tillägg där den temporala relationen mellan olika händelser betonas. För det andra kan *sen* fungera samtalsstrukturerande och dela upp ett kommunikativt projekt i mindre delar, utan att betona eventuella tidsförhållanden. För det tredje kan *sen* inleda tillägg där talaren intar en annan position än hen haft tidigare, eller där hen presenterar motargument. Alla dessa tre betydelser hos *sen* förekommer med V2, med den kronologiska betydelsen är mycket ovanlig med V3. Som inledare till V3 används *sen* oftast i den samtalsstrukturerande funktionen. V3-inledande *sen* tenderar också att vara mindre prominent prosodiskt, och verkar sammantaget användas mer som en konjunktionell diskursmarkör.

Nyckelord: *sen*, syntax, V3, Interaktionell lexikologi, tal-i-interaktion

Abstract: Swedish syntax normally allows only one constituent before the finite verb in a main clause. This is captured by the so called V2 rule. Main clauses with two constituents before the finite verb are referred to as V3 structures. These are often described as a feature unique to urban vernacular Swedish. In this article, I show that this is not the case. Drawing on Interactional Linguistics, I investigate the interactional function of 206 V2 and V3 structures

initiated by the adverb *sen* ‘then’ in ten different conversation podcasts. The canonical V2 structure is by far the most common one for *sen*, but one fifth of all turn-initial *sen* are V3 structures. Regardless of the syntactical structure, *sen* always creates an addition to a previously initiated communicative project. In this addition, *sen* can have three different meaning potentials. First, *sen* can add to the communicative project chronologically by emphasizing the temporal relations between different events. Second, *sen* can structure the discourse by dividing a communicative project in smaller parts, without chronological emphasis. Third, *sen* is used when speakers change their stance on a subject or introduce a counterargument. All three meanings of *sen* occur in V2, but the chronological meaning is very rare in V3. Initiating V3, *sen* is mostly used to structure the discourse and tends to be less prominent prosodically. This suggests that *sen* in V3 behaves much like a conjunctive discourse particle.

Keywords: *sen*, Swedish syntax, V3, Interactional Lexicology, talk-in-interaction

1. Inledning

En deklarativ huvudsats på svenska kan inledas med så gott som vilket led som helst. Det följande ledet måste dock utgöras av satsens finita verb. Exempel (1) nedan börjar med adverbet *sen*, som följs av verbet *tar*. Huvudsatsen i (1) följer därmed den så kallade V2-regeln: det finita verbet kommer på andra plats. V2-regeln följs däremot inte i (2). Även här inleds huvudsatsen med *sen*, men följs av ett adjunktionellt *så* och nominalfrasen *dagen du köper din Porsche*. Efter ytterligare ett adjunktionellt *så*, står verbet *kommer* på tredje plats. Ledföljden i (2) kan därför beskrivas som V3.

(1) Sen tar man en paus på fem minuter.¹

(2) Sen så dagen du köper din Porsche så kommer jag också bli otroligt glad för din skull.²

I den grammatiska litteraturen pekas V3 flitigt ut som ett syntaktiskt drag i inläraarsvenska och förtortssvenska (t.ex. Senter 2022, 118). Till de vanligaste V3-strukturerna i förtortssvenska hör just satser som inleds med *sen* som i (2) ovan (Ganuza 2008, 95). Men talaren bakom (2) har i sitt tal inga variabler som går att koppla till andraspråksinläring, och inte heller någon förtortssvensk klang (jfr Bijvoet 2018). V3 med *sen* verkar således inte vara unikt för förtortssvenska; att döma av exempel som (2), förekommer konstruktionen även i andra svenska talspråksvarieteter.

När det kommer till betydelsen hos adverbet *sen*, anger Svensk ordbok utgiven av Svenska Akademien (SO) som huvudbetydelse ’i det (i tiden) närmast följande’. En sådan betydelse vore möjlig i (1), som används i en kontext där talaren instruerar de olika stegen i den så kallade pomodoro-metoden. I (2) däremot introducerar *sen* ytterligare ett led i en argumentation där talaren förklarar varför han ser fram emot att köra sin väns blivande Porsche.

¹ Exempel hämtat från samtal A, se avsnitt 4.

² Exempel hämtat från samtal B, se avsnitt 4.

Här finns ingen tydlig tidsförankring hos *sen*. Inte heller SO:s tre underbetydelser *mer rumsligt*, *i fråga om logisk ordning* och *för att framhäva någon motsats till det föregående* passar särskilt bra in på *sen* i (2).

Så hur används *sen* i V3-yttranden som (2)? Skiljer de sig från V2-strukturer som (1), och i så fall hur? I den här artikeln undersöker jag den interaktionella funktionen hos initialt *sen* i såväl V2- som V3-satser i tal-i-interaktion. Syftet med detta är flerledat. Jag vill dels visa att V3 förekommer även utanför förortssvenska varieteter, dels illustrera hur initialt placerat *sen* används för att utföra specifika handlingar i interaktion.

2. Tidigare forskning om *sen* i talspråk

De mig veterligen tidigaste talspråksbeläggen på V3-satser som inleds av *sen* ges av Jörgensen (1976). I sin avhandling redogör Jörgensen (1976, 155) mycket kortfattat för 21 exempel där *sen* inleder en V3-sats. Han benämner dock inte själv strukturen som V3, utan som en sats vars första led är en kombination av *sen* och ytterligare en satsdel. Enligt Jörgensen utgör *sen* tillsammans med nästkommande satsled huvudsatsens fundament. Den topologiska strukturen för Jörgensens analys kan tolkas enligt tabell 1 nedan.

Fundament	Resten av satsen
Sen	tar man en paus på fem minuter.
Sen så dagen du köper din Porsche så	kommer jag också bli otroligt glad för din skull.

Tabell 1. Jörgensens (1976) analys av V3-satser inledda med *sen*.

Analysen i tabell 1 lyckas dock inte synliggöra skillnaden mellan V2-strukturen i det första exemplet och V3-strukturen i det andra. I stället passas V3-strukturen in i en ram som den egentligen inte får plats i: fundamentet, som i traditionell analys enbart får rymma ett satsled, innehåller i stället två adverbial: *sen* och *dagen du köper din Porsche*. En alternativ tolkning där skillnaden mellan leden synliggörs skulle kunna göras med en utvidgad satsanalys inspirerad av Svenska Akademiens grammatik (hädanefter förkortat SAG, IV 1999, 6), se tabell 2.

Utvidgad sats	Inre sats	
Förfält	Fundament	Resten av satsen
	<i>sen</i>	tar man en paus på fem minuter.
<i>sen</i> så	<i>dagen du köper din Porsche</i> så	kommer jag också bli otroligt glad för din skull.

Tabell 2. Utvidgad satsanalys med förfält

SAG antar precis som Jörgensen att en huvudsats som *sen tar man en paus på fem minuter* inleds av ett fundament. Denna huvudsats kan sedan utvidgas initialt med ett *förfält*, där bland annat adverbiala led kan placeras. Adverbiala led som inte har någon anaforisk relation med ett resumptivt adverb inuti den inre satsen, kallar SAG (IV 1999, 452) *fria initiala annex*. I tabell 2 ovan har jag analyserat *sen* som ett fritt initialt annex placerat i förfältet till satsen *dagen du köper din Porsche så kommer jag också bli otroligt glad för din skull*. Något exempel på fria initiala annex som utgörs av *sen* ges dock inte i SAG.

En fördel med annexanalysen är att fundamentet reserveras för endast ett satsled, i det här fallet adverbiala *dagen du köper din Porsche*. En annan fördel är att led som *sen* kan antas stå framför flera huvudsatstyper, även utropssatser och frågesatser som saknar fundament (jfr Strandberg 2024). Annexanalysen tillåter med andra ord att ett adverbialt led står framför satsen, i stället för i den. Till skillnad från fundamentet används annexet inte för att signalera vilken typ av huvudsats det rör sig om. I den här artikeln kommer jag analysera *sen* i V3-strukturer som ett fritt initialt annex (FIA), och *sen* i V2-strukturer som fundament (FUND).

SAG:s topologiska analyser tar inte hänsyn till den omgivande kontexten i någon nämnvärd utsträckning (jfr Anward & Nordberg 2005, 5). *Sen* har dock beskrivits från ett interaktionellt perspektiv av bland annat Eriksson (1997), som tar upp *sen* som en resurs i ungdomars berättande. Eriksson (1997, 125) noterar att en funktion hos *sen* är att separera olika tidsintervaller i berättelsen. Denna funktion hos *sen* motsvarar således den överordnade betydelsen 'i det (i tiden) närmast följande' i Svensk ordbok (SO 2021), där det temporala är framträdande. Utöver den temporala betydelsen noterar Eriksson (1997, 127) även att *sen* används för att dela upp berättandet i mindre delar utan att för den sakens skull betona det temporala förloppet. Samma samtalsstrukturerande funktion beskriver Freywald m.fl. (2015) hos FIA med *sen* i förortssvenska samt motsvarigheter av förortssvenska i andra V2-språk (se äv. Zachariassen 2023).³ Eriksson ger dock enbart exempel på *sen* som FUND.

Sen som FUND beskrivs även av Ottesjö (2007), som i sin avhandling analyserar konstruktionen som en av flera möjliga för att markera återgång till ett tidigare initierat kommunikativt projekt. Liksom Eriksson visar Ottesjö (2007) hur *sen* kan användas för att dela upp någon typ av listande i mindre delar. Här föregås *sen* ofta av konjunktionen *å* 'och'. Ottesjö kommenterar dock inte den syntaktiska konstruktionen med *sen*, och så gott som alla exempel som ges på *sen* är konstruerade som FUND.

³ Begreppet FIA används inte i någon av de tidigare studier av *sen* som redovisas i avsnitt 2. Jag har valt att ändå använda FIA i referaten av dessa studier för att tydliggöra att det rör sig om initialt *sen* i en V3-struktur.

Exempel på *sen* både som FUND och FIA, ger Rönnqvist & Lindström (2021), som analyserar strängen *å sen* som länkande element i finlandssvenska. Av Rönnqvist & Lindströms 24 exempel på *å sen*, konstrueras en dryg femtedel som FIA och resten som FUND. Talarna som använder *å sen* som FIA är antingen första- eller andraspråkstalare. Rönnqvist & Lindström noterar att *å sen* används för att ta samtalsämnet i en ny riktning, och att talaren kan använda *å sen* för att införa en ny ståndpunkt från en annan position. *Å sen* kan användas på detta sätt både av den som innehar talturen, och för talare som gör anspråk på att ta över turen och fortsätta efter tidigare talare. På så sätt används *å sen* som en interaktionell resurs i det gemensamma projektet i samtalsmaterialet, som går ut på att samtala om konst. Vidare noterar Rönnqvist & Lindström att *å sen* är en förhållandevis lätt enhet att starta sin samtalstur med. De noterar med hänvisning till Auer (1996) att sådana enheter inte sällan används som FIA, eftersom det ger talaren en chans att starta om sin tur på nytt efter FIA. Författarna ser det även som möjligt att *å sen* börjat användas mer och mer som en konjunktion eller en typ av diskursmarkör, och att man skulle kunna anta en grammatikalisering från konjunktionen *å* och adverbet *sen*, till en sammansatt konjunktion *å sen*.

En liknande tanke finns hos Bunk (2020), som menar att tyskans *dann* 'sen' i motsvarande V3-konstruktioner kan ha såväl en diskursstrukturerande som en inramande tidsfunktion. *Dann* kan alltså dels strukturera diskursen med avseende på temporalitet, dels fungera inramande som tidsadverbial för det yttrande som inleds. Bunk (2020, 34) ser dessa funktioner som delar av ett kontinuum, vilket innebär att *dann* kan ha antingen en diskursstrukturerande eller en inramande funktion, men också lite av varje (se äv. Freywald m.fl. 2015, 89). *Dann* kan således operera på flera nivåer samtidigt, och strukturera diskursen på samma gång som det aktuella yttrandet inramas tidsmässigt.

3. En interaktionell ansats

Liksom Eriksson (1997), Ottesjö (2007) och Rönnqvist & Lindström (2021) anlägger jag i denna undersökning ett interaktionellt perspektiv på *sen*. I analysen utgår jag teoretiskt från en interaktionell ansats inspirerad av interaktionslingvistikens (Couper-Kuhlen & Selting 2018) och den dialogiska grammatiken (Linell 2011). Denna ansats presenteras nedan.

Interaktionslingvistikens fokus ligger på hur språk formar och formas av interaktion. För att förstå varför grammatiska strukturer som V3 och ord som *sen* ser ut och används som de gör, behöver vi närma oss dem i de kontexter de förekommer i. Det är först då vi kan sluta oss till vilka funktioner och betydelser uttrycken verkar ha, åtminstone i sin kontext (Lindström 2008, 34). Studiet av betydelseskapande i interaktion hör till interaktionslingvistikens

undergren interaktionell semantik (Deppermann & De Stefani 2014). Föreliggande undersökning av betydelsen hos ordet *sen* i flera olika samtalsutdrag kan ses som en typ av interaktionell lexikologi.

För att kunna säga något om en viss konstruktion – till exempel om V3 respektive *sen* – behövs en *samling* av konstruktionen, bestående av flera exempel från olika kontexter. Denna samling undersöks sedan med samtalsanalytisk metod, inspirerad av den etnometodologiska samtalsanalysen Conversation Analysis (CA, Sacks m.fl. 1974, Norrby 2014). CA förespråkar en samtalsanalys på mikronivå, där inget på förhand kan avfärdas som betydelselöst. Transkriptioner av samtal kan därför vara mycket detaljerade. CA har ursprungligen en sociologisk hemvist, och fokuserar på hur den sociala verksamheten människor emellan struktureras. Detta görs genom så kallad *sekvensanalys*, vilket går ut på att en talartur alltid ses i relation till det föregående och efterkommande (Lindström 2008, 36). Den analytiska huvudfrågan *Varför detta nu?* betonar det sekventiella, men också det minst lika viktiga deltagarperspektivet som anläggs inom CA. Det är *talarnas* orientering mot olika handlingar i interaktionen som ska studeras, inte forskarens (Lindström 2008, 36).

Interaktionslingvistik och CA befattar sig således med interaktion på mikronivå. Avsnitt 2 ovan visade att *sen* används som resurs i jämförelsevis stora projekt, som en berättelse eller en längre lista av något slag. Om enskilda yttranden utgör interaktionens mikronivå, kan större projekt sägas närma sig en mesonivå. Ett tillvägagångssätt för att närma sig denna nivå är genom den så kallade verksamhetsanalysen, som är en del av Linells (2011) dialogiska grammatik. Liksom CA utgår den dialogiska grammatiken från att alla yttranden är skapade i interaktion, men generaliserar detta till att gälla alla typer av yttranden, även sådana som från ett CA-perspektiv hade setts som monologiska (Linell 2011, 98). En CA-analys är dock grundstenen i en verksamhetsanalys (Norrby 2014, 87), och de båda metoderna kan med fördel kombineras.

Kärnan i verksamhetsanalysen är just verksamheter, till exempel läkarbesök, undervisning eller podcastinspelning. Verksamheten kan ses som det övergripande *kommunikativa projektet*: det man avser ”göra” interaktivt. Det *globala* kommunikativa projektet kan sedan sönderdelas i flera mindre, *lokala* kommunikativa projekt på olika nivåer. Dessa kan befinna sig på mikronivå och utgöras av exempelvis reparationspraktiker, eller på mesonivå i form av intervjupraktiker. I det föreliggande kommer jag tala om lokala kommunikativa projekt för att beskriva vad talaren gör i en tur som inleds av *sen*. Detta lokala kommunikativa projekt ser jag som ett bidrag till ett större, globalt kommunikativt projekt.

4. Samtalsmaterial

Det samtalsmaterial som undersöks består av tio avsnitt från tio olika samtalspoddar. Den verksamhet som undersöks skulle alltså kunna beskrivas som en typ av poddande, där talarna för ett någorlunda spontant samtal sinsemellan. Valet föll på just samtalspoddar eftersom samtalen i dessa bedömdes ligga närmast vardagliga, spontana samtal, och alltså inte vara lika strukturerade som dokumentärpoddar och intervjupoddar. Valet att studera poddar över huvud taget, kommer dels från poddars ökade popularitet (Forsell 2022), dels från deras tillgänglighet. Poddar finns offentligt tillgängliga på flera strömningsplattformar, och besparar forskaren tiden det tar att arrangera egna samtalsinspelningar. Podden som genre är dessutom – mig veterligen – inte särskilt välbeskriven inom forskningen. Även om det primära intresset i denna studie består av V3-konstruktioner med *sen*, kan valet av samtalspoddar som material förhoppningsvis utgöra ett litet bidrag till en beskrivning av verksamhetstypen podd.

De tio poddar som ingår i materialet valdes ut från strömningsplattformen Spotifys topplista för poddar. Förutom samtal H i tabellen nedan, har samtliga poddar befunnit sig högt upp på topplistan under första halvåret 2023.⁴ Totalt sett är materialet nästan elva timmar långt, vilket inkluderar reklampausar och vinjetter. Antalet talare i samtalspoddarna är 24, och de är födda 1982–2002. De flesta talarna har ett centralsvenskt tal, men även väst- och sydsvenska drag förekommer. Talarna i samtal C har även en viss förortsklang.⁵

Talarna liksom poddarna har försetts med pseudonymer, eftersom det varken är talarna eller deras poddar som står i fokus. Vidare kan det anses vara etiskt känsligt att peka ut V3-strukturer i någons språk, eftersom V3 kan anses avvika från normen. Särskilt gäller detta för talarna i samtal C, som har en viss förortsklang. I denna studie tar jag inte något som helst normativt perspektiv, men vill ändå undvika att identifiera något som skulle kunna klassas som normbrott i en identifierbar persons tal, trots att talet i fråga är offentliggjort.

⁴ Samtal H ingick i en mindre pilotstudie och har därför inkluderats i materialet.

⁵ Som en anonym granskare påpekar, är det inte omöjligt att syntaxen hos *sen* skulle kunna variera regionalt. Några sådana tendenser har jag dock inte kunnat iakta i materialet. Möjligen skulle ett större material kunna undersöka detta.

Samtal	Talare	Längd
A	Ada, Eva	53.41
B	Pål, Tor	01.26.33
C	Bea, Sam	57.39
D	Fia, Isa, Nea	57.01
E	Gil, Kim, Uno	01.07.56
F	Ida, Lea	01.12.17
G	Liv, Åsa	47.48
H	Ina, Moa	01.41.01
I	Alf, Bob, Noa, Pär	56.38
J	Ali, Jim	58.10
Total längd på samtalen:		10.58.44

Tabell 3. Samtalsprofil

Samtalen har transkriberats i sin helhet med transkriptionssystemet GAT 2 (Couper-Kuhlen & Barth-Weingarten 2011). De transkriptionsprinciper som används, redovisas i bilagan i slutet av artikeln. Av de accenter som förekommer i samtalen, markeras endast fokala accenter, det vill säga den accent som är ”semantically and pragmatically most relevant of the actual phonetic prominences in the intonation phrase” (Couper-Kuhlen & Barth Weingarten 2011, 19). I enlighet med GAT 2 markeras ett ords fokala accent genom att den huvudbetonade stavelsen skrivs med versaler. Den fokala accenten kan sägas motsvara svenskans ”stora accent” (Myrberg & Riad 2015, 117).⁶

Eftersom studiens fokus ligger på skillnaden mellan *sen* initialt i V2- respektive V3-satser, har endast *sen* initialt i satsformade yttranden excerperats ur samtalen. Jag har dock inte ställt något krav på att satsen ska vara grammatiskt fullständig; satser som avbryts ingår i materialet, så länge det går att urskilja huruvida det rör sig om en V2- eller V3-struktur. I ett par fall har dock den avbrutna strukturen förhindrat en funktionell analys av yttrandet. Det rör sig om 12 belägg av V2-exemplen, och 1 belägg av V3-exemplen. Sådana exempel ingår i det kvantitativa resultatet (se tabell 4), men inte i den funktionella analysen (se tabell 5 samt avsnitt 5.1–5.3). Vidare har endast *sen* som på egen hand utgör en fras inkluderats. Exempel som [*sen när vi kom hem*] såg vi att det hade snöat har således inte excerperats, eftersom *sen när vi kom*

⁶ Som en anonym granskare påpekar, är transkriptionen av fokala accenter i GAT 2 inte helt anpassade för svenskan. Den fokala accenten skulle nämligen kunna associeras till en annan stavelse än den huvudbetonande i ett ord (Myrberg & Riad 2015, 117), vilket gör konventionen i GAT 2 en aning missvisande. För mina syften räcker det dock att den fokala accenten knyts till ett visst ord i en tur.

hem kan analyseras som en enda fras. Anledningen till att sådana fraser exkluderats, är att jag inte ser dem som helt jämförbara med enskilda *sen*. Jag ser dock inte frasanalysen som entydig; som vi kommer se i avsnitt 5.1, kan det finnas skäl att se *sen* och *när vi kom hem* som separata fraser.

5. Resultat

I det här avsnittet går jag först igenom det kvantitativa resultatet av undersökningen. Därefter går jag kort in på de övergripande dragen i den formella strukturen hos konstruktioner med *sen*, det vill säga vad som föregår respektive följer på *sen*, samt hur *sen* konstrueras prosodiskt. Sedan följer tre avsnitt där jag tar upp tre funktioner som kan iakttas hos *sen*: kronologiska tillägg (5.1), samtalsstrukturerande tillägg (5.2) och ompositionerande tillägg (5.3).

Vid en genomgång av samtliga *sen* i samtalspoddarna, visade det sig att *sen* nästan uteslutande används initialt i en tur. I samtalen förekommer totalt 216 *sen* som på egen hand utgör en fras, och av dessa är det enbart 9 som inte står initialt i en tur. Ur samtalspoddarna har alltså totalt 206 exempel med initialt *sen* i en V2- eller V3-sats excerperats. Av dessa är 81 % konstruerade som FUND, och 19 % som FIA.⁷ Tabell 4 visar hur antalet *sen* fördelar sig på de olika samtalen, samt hur stor andel som utgör FUND respektive FIA per samtal.

Samtal	Antal <i>sen</i>	<i>sen</i> som FUND		<i>sen</i> som FIA	
		antal	%	antal	%
A	14	13	93	1	7
B	31	26	84	5	16
C	10	7	70	3	30
D	9	9	100	0	0
E	19	17	89	2	11
F	21	12	57	9	43
G	27	21	78	6	22
H	16	13	81	4	19
I	32	25	78	7	22
J	27	23	85	4	15
Totalt:	206	166	81	41	19

Tabell 4. Det kvantitativa resultatet

⁷ Detta kan jämföras med resultatet i Strandberg (2024), där temporala och konditionala bisatser som FIA respektive FUND undersöks. Strandbergs (2024) resultat visar att 45 % av bisatserna står som FUND, 39 % som FIA och resterande 16 % som initial dislokation. En initial dislokationskonstruktion består av ett initialt annex som återupprepas i pronominell eller adverbial form inuti satsen, t.ex. *I morgon, då ska det snöa* (SAG IV 1999, 438).

Av tabell 4 framgår att *sen* är vanligare som FUND än som FIA i alla samtal där båda förekommer. I samtal D förekommer *sen* enbart som FUND, men i samtal F finns nästan lika många *sen* som FUND och FIA. Även i samtal C är *sen* som FIA statistiskt sett vanligt, men skillnaden mot övriga samtal är inte särskilt stor. Den interaktionella analysen visar inte heller några skillnader mellan talarna med förortssvensk klang i samtal C, och övriga samtal. I mitt material särskiljer sig alltså inte V3 med *sen* i förortssvenska från andra varieteter, varken kvantitativt eller kvalitativt.⁸

Sett till den konkordans som *sen* förekommer i, föregås *sen* i ungefär hälften av fallen av konjunktionen *å/och*, både som FUND och FIA. Även konjunktionen *men* förekommer, och mer sporadiskt *eller*, *så* och *för*. Strängen *å sen* är dock klart vanligast, vilket talar för Rönqvist & Lindströms (2021) tolkning av *å sen* som en sammansatt konjunktion. I ungefär en fjärdedel av konkordanserna för såväl FUND som FIA följs *sen* av ett adjunktionellt *så* (SAG III 1999, 493). Strängen *sen så* är visserligen inte lika vanligt förekommande som *å sen*, men skulle ändå kunna ses som typ av kollokation. Jag analyserar dessa *så* som gränsmarkörer med viss konsekutiv betydelse (jfr SAG II 1999, 670).

Prosodiskt kan *sen* vara betonad, eller fungera som *pre-head* (Couper-Kuhlen 2004, 240) – på svenska *upptakt* (Riad 2015, 296) – det vill säga en obetonad stavelse innan den första betoningen. Av de *sen* som är FIA, är ungefär en tredjedel betonade och två tredjedelar fungerar som upptakter. Av de *sen* som är FUND, är 60 % betonade och 40 % är upptakter.

I nästkommande tre avsnitt tar jag upp tre funktioner som finns i de turer som materialets *sen* inleder. Gemensamt för dessa är att *sen* alltid signalerar ett tillägg av något slag till ett kommunikativt projekt. *Sen* kan användas för att inordna turen i någon typ av lista i bred bemärkelse. Om denna lista organiseras med avseende på det temporala, kallar jag tillägget som *sen* gör för *kronologiskt*. Dessa *sen* redogörs för i avsnitt 5.1. Om listan som *sen* bidrar till inte är kronologiskt ordnad, kallar jag tillägget för *samtalsstrukturerande*, se avsnitt 5.2. Slutligen kan *sen* användas i turer där talaren intar en annan ståndpunkt än vad hen själv eller tidigare talare haft i den föregående turen. Sådana *sen* presenterar jag i avsnitt 5.3. som *ompositionerande*. Hur dessa funktioner fördelar sig på *sen* som FUND respektive FIA presenteras i tabell 5.

⁸ Det ligger dock inte inom artikelns syfte att jämföra förortssvenska mot andra varieteter av svenska. För en sådan jämförelse krävs rimligen ett större material med förortssvenskt tal.

Funktion	sen som FUND		sen som FIA	
	antal	%	antal	%
Samtalsstrukturerande	31	19	24	59
Ompositionerande	37	22	14	34
Kronologiska	86	52	2	5
Funktionell analys ej möjlig p.g.a. att yttrandet avbryts	12	7	1	2
Totalt:	166	100	41	100

Tabell 5. Sen som FUND och FIA fördelade på de tre funktionerna

Bland materialets FUND är den kronologiska funktionen klart vanligast, och finns hos drygt hälften av materialets *sen*. Bland återstoden av FUND är den samtalsstrukturerande och den ompositionerande funktionen i stort sett lika vanliga. För FIA är i stället den samtalsstrukturerande funktionen vanligast; 59 % av *sen* som FIA har denna funktion. Den ompositionerande funktionen är nästan hälften så vanlig som den samtalsstrukturerande, och den kronologiska funktionen förekommer endast i ett par enstaka fall.

Jag ser dock inte de tre funktionerna som helt diskreta, utan antar liksom Bunk (2020) att *sen* kan ha flera funktioner samtidigt. Statistiken i tabell 5 ska därför förstås som en redogörelse för den mest framträdande funktionen hos *sen*, vilket inte utesluter att samma *sen* även kan ha andra funktioner. I de exempel som ges i följande avsnitt uppfattar jag dock en av funktionerna som mer framträdande än andra. Vid urvalet av exempel till 5.1–5.3 har jag strävat efter att representera så många av de olika samtalen som möjligt.

5.1. Kronologiska tillägg

Sen inleder ett kronologiskt tillägg till ett kommunikativt projekt, om det tillägg som görs inordnas i projektet temporalt. Det här kan sägas motsvara den konventionella betydelsen hos *sen* som Eriksson (1997, 125) diskuterar. Flera exempel på kronologiskt tilläggande *sen* som FUND ges i utdrag 1 nedan, där Gil berättar om sitt alkoholintag under den helg som nyss passerat när samtalet spelades in. *Sen* fungerande som FUND har markerats med fetstil och blå överstrykning i artikelns samtliga utdrag.

Utdrag 1. Samtal E: Gils alkoholintag

- 1 GIL: d då skulle vi (.) precis BASTa
- 2 å **sen** BASTade vi,
- 3 blev de väl nån öl DÄ:R,

4 å **sen** så blev de väl (.) en (.) komoROla⁹ på (.)
 5 RUMmet?
 6 å **sen** vare MIDda;
 7 å dä vare RÖDvin och ÖL;
 8 å så blev de lite old FASHioned,
 9 å **sen** blev de (.) no nån (0.3) MER gete-
 10 å **sen** så (.) blev de lite JÄRN där på
 11 slute[t.]
 12 UNO: [a]sså vi snacka ju FEMton enheter TILL.
 13 GIL: a (.) ja VET int[e.]
 14 KIM: [å] **sen** va re ju DERby dan efter.
 15 GIL: a men DÅ höll ja mej då drack ja TVÅ stark
 16 å en TREhalva.
 17 KIM: a OKEJ.

I utdrag 1 förekommer totalt sex *sen*, som används för att kronologiskt lista Gils alkoholintag under helgen. De flesta tilläggen görs av Gil själv, som fungerar som primärtalare i utdraget. Kronologin i listan skapas på flera sätt: Gils användning av tempus, till exempel på rad 01–02, signalerar att han först hade planer på att basta och sedan bastade. Den ordning aktiviteterna listas i får också sägas motsvara kulturella förväntningar på hur en dag läggs upp, på så sätt att middagen nämns mot slutet av dagen. Gil själv använder även det tidsmarkerande *på slutet* i slutet av sin tur på rad 01–11. Även Kim, som tidigare i samtalet var den som initierade projektet om Gils alkoholintag, bidrar med en punkt på den kronologiska listan på rad 14. Han visar att han uppfattat det senaste *sen*-tillägget som avslutet på dagen Gil precis pratat om, och fortsätter med tidstillägget *dan efter* i sin tur på rad 14. På så sätt ansluter Kim till det kronologiska listandet i Gils kommunikativa projekt.

Den kronologiska funktionen förekommer i drygt hälften av alla *sen* fungerande som FUND. Bland de *sen* som står som FIA, finns endast två belägg som skulle kunna tolkas som kronologiskt listande. Antalet *sen* som FIA är visserligen betydligt lägre än motsvarande FUND, men det verkar ändå finnas en preferens bland materialets talare att använda *sen* som FUND i kronologiskt listande. Ett av exemplen där *sen* används kronologiskt som FIA ges i utdrag 2, där Ina och Moa pratar om observationen att personer med den astrologiska placeringen mars i vågen sällan är singlar. *Sen* som FIA markeras i artikelns utdrag med understrykning och gul överstrykning.

Utdrag 2. Samtal H: Närom väl har träffat nån ny

1 MOA: ja, fö ALla mars i vågen ja känner DOM e
 2 verklien (.) asså de e LIte som att dom

⁹ Detta är en ljudenlig stavning av den dryck som Gil refererar till. Det är möjligt att drycken stavas på ett annat sätt i skrift. Jag har dock inte kunnat identifiera vilken dryck det rör sig om.

3 (0.4) typ du vet blev ihOP me nån i TONåren,
 4 (0.9) som va verklién sÅhär deras BAby, (0.2)
 5 Å SEN, (0.2) EFTER de- (.) sÅ hakar_e bara I,
 6 (0.4) NY partner
 7 INA: JA,
 8 MOA: NY partner (0.4) assÅ som att °hh
 9 visst dom kan va SINGel ett tag.
 10 Å DE kan a vari typ den VÅRsta perioden i deras
 11 LIV. (0.3) fÖVIRRingén e to<<cr>TAL typ>,
 12 °hh MEN; (0.4) **sen** sÅ nÄrom vÄl har trÄffat nån
 13 NY, då ba- (0.6) Äre som att dom ALdri vari
 14 SINGel.
 15 (0.7)
 16 INA: JA,

Moa beskriver i sin tur på rad 1–6 att alla personer hon känner, som har mars i vågen, hittade sin första partner i tonåren och sedan dess alltid haft olika partners. Ina backar upp på rad 7 innan Moa medger på rad 9–11 att personerna i fråga kan vara singlar under en period. På rad 12 tillägger hon efter *sen* som FIA att personerna, när de efter singelperioden väl träffat någon, betar sig som om perioden aldrig hade inträffat. Liksom Eriksson (1997) påpekar, kan *sen* här även fylla funktionen att strukturera upp berättandet utan att betona det temporala. Samtidigt kvarstår det faktum att Moa använder *sen* mellan två händelser som följer varandra i tiden. Som nämndes i början av avsnittet, är denna kronologiska funktion hos *sen* ovanlig i materialets FIA.

Påpekas bör att det i Moas formulering *sen så närom väl har träffat nån ny* finns ett adjunktionellt *så* som markerar gränsen mellan *sen* som FIA och *när*-satsen som FUND. Hade detta *så* inte närvarat, hade jag analyserat exemplet som en enda fras där *sen* tar *när*-satsen som efterställt attribut. Möjligen skulle man kunna spekulera om kollokationen *sen så* – som är vanligt förekommande i materialet – möjligtvis lett till en re-analys av fraser där *sen* står med efterställda attribut, till två separata fraser. Som påpekats ovan ligger detta dock utanför denna artikels syften.

5.2. Samtalsstrukturerande tillägg

Sen används även för att göra ett tillägg till ett kommunikativt projekt, utan att för den sakens skull skapa en kronologisk lista. Denna funktion kallar jag *samtalsstrukturerande* (se Strandberg u.u.), och den kan sägas motsvara de diskursiva funktioner som redogörs för av Freywald et al (2015), Bunk (2020) och Ottensjö (2007). Funktionen finns hos både FUND och FIA, till exempel i utdrag 3 nedan där PÅls projekt går ut på att förklara för Tor varför PÅl ser fram emot att Tor köper en Porsche.

Utdrag 3. Samtal B: Din Porsche

1 TOR: de:: komme va så JÄ::Vla kul.
 2 (0.5)
 3 PÅL: f a fö MEJ ME.
 4 de e DE som liksom; °h[h s]
 5 TOR: [fö] MEJ ME.
 6 PÅL: [näme de de de ju så ja de så de ju så UNdebart att]
 7 TOR: [h° he ha ha °h JA du komme få KÖra_en.]
 8 PÅL: JAG får °h (0.7) asså såHÄR hu ska ja eh förKLARA
 9 ja LEver ju lite genom DEJ på ett sätt.
 10 TOR: e h°
 11 PÅL: asså när DU köpte DIN liksom ÄRressjua å va
 12 liksom så JÄVla nöjd me DEN. °h så DELS är ja ju
 13 oTROLit glad för DIN skull.
 14 å ja blir ju GLAD lisom ba SHIT såhär TOR
 15 har köpt en ÄRressjua.
 16 °hh å **sen** så får man PROVköra ren lite?
 17 TOR: m [m]
 18 PÅL: [å]a:: å **sen** så: DAgen du köper din PORsche så
 19 kommer ja OCKså bli oTROLit glad för DIN skull.
 20 °h å att man (0.3) man får liksom DELa ren här
 21 GLÄdjen lite.
 22 TOR: A_ ja

Tor säger på rad 1 att det ska bli kul för honom att köpa en Porsche. På rad 3 stämmer Pål in och säger att det kommer att bli kul för honom också. Han börjar inleda en motivering på rad 4, men avbryts av Tor som med uppgraderad prosodi repeterar Påls formulering *för mej me* och börjar skratta efteråt. I överlapp med Påls stakiga tur på rad 06, fortsätter Tor med *ja du komme få köra ren*. Pål framställs alltså – på ett skämtsamt sätt – som någon som vill dra fördel av Tors blivande Porsche. Pål inleder därefter ett projekt där han, som han själv uttrycker det, behöver *förklara* vad han menade.

På rad 11 hänvisar han till när Tor köpte sin nuvarande bil, refererad till som *din ärressjua*. Med *dels* på rad 12 kommer Påls första argument: att han blir glad för Tors skull. På rad 14 tillägger han att han också blir glad själv. På rad 16 tillägger han med *sen* som FUND att han får provköra bilen. Detta *sen* skulle kunna ses som del av en kronologi, där Pål först blir glad för Tors skull och därefter får köra bilen. Det verkar dock inte vara det temporala som står i fokus här. Turen saknar tydliga tidsförankringar, och *sen* samordnas med Påls *dels* på rad 12, ett adverb som inte används för att uttrycka tidsförhållanden. Snarare verkar *sen* här användas diskursivt för att lägga ytterligare led till Påls förklaring. Detsamma kan sägas om hans nästa *å sen så* på rad 18. Detta *sen* skapar ytterligare ett led i den lista som utgör Påls förklaring, och samordnas således både med *dels* och *sen* i den tidigare delen av listan. Inte heller *sen* på rad 18 verkar sätta kronologin i fokus. I turen på rad 18–19 säger Pål att han kommer bli glad för

Tors skull även den dag Tor köper Porschen. Det *sen* som inleder denna tur konstrueras som FIA. Visserligen inträffar det blivande Porsche-köpet efter Påls provkörning av Tors nuvarande bil, men projektet som helhet verkar inte vara orienterat mot att återberätta ett skede i tiden. Pål använder alltså strängen *å sen så* både som FUND och FIA i liknande funktioner i samma tur.¹⁰

Sen som samtalsstrukturerande FIA förekommer även i turer där talaren ansluter till ett mer globalt projekt. Jämfört med Påls turinterna projekt i utdrag 2, kan *sen* användas för att ansluta till större, redan etablerade projekt och ta dem i en ny riktning. Ett exempel ges i utdrag 4, som kommer från samtal F där Ida och Lea genomför det kommunikativa projektet att lista olika *red flags* – varningssignaler – som man ska se upp med när man dejtar.

Utdrag 4. Samtal F: En annan red flag

- 1 IDA: MEN till exEMpel då om du ska börja HÄNGa me den
 2 tjejen för NU e ju du ni väldit bra VÄNner då om du
 3 har börjat FÖLja henne. °h ta in din TJEJ i de.
 4 LEA: m_[m]
 5 IDA: [i]nkluDEra din flickvän; inkluDEra din pojkvän.
 6 °h DÅ äre en annan SA[K.]
 7 LEA: [°h] asså de men för
 8 de hela DEN grejen de_e EN red flag.
 9 IDA: a:
 10 LEA: me **sen** en ANnan red flag som e en förLÄNGning ↓av
 11 HEla n grejen, °h de e HUR DOM reaGERar på att
 12 man iFRÅgasätter,
 13 IDA: ah

Ida har beskrivit varför det är en red flag att ens pojkvän börjar följa nya personer på plattformen Instagram. Hon avslutar sin tur på rad 1–6 med ett förslag på vad partnern borde göra om han skaffar nya, kvinnliga bekantskaper. På rad 7 tar Lea turen och bekräftar att det Ida sagt är en red flag. På rad 10 leder Lea sedan in samtalet på en annan red flag: en partners reaktion på att bli ifrågasatt. Lea avslutar alltså det lokala kommunikativa projektet om Idas red flag, och med *sen* förs samtalet in i ett nytt kommunikativt projekt om en annan red flag. När hon gör detta återknyter hon till det mer globala kommunikativa projektet om red flags i allmänhet (jfr Heritage & Sorjonen 1994), och markerar att deras gemensamma lista av red flags går in i en ny fas.

¹⁰ Se Saari 1975:106 för en liknande iakttagelse hos strängen *å sen så* i andra samtal.

5.3. Ompositionerande tillägg

Både som FUND och FIA används *sen* i turer där talaren i ett tillägg till det kommunikativa projektet intar en annan ståndpunkt än den som hen själv eller föregående talare har haft. Det är alltså fråga om en ompositionering av något slag, inte sällan när talaren i en argumenterande tur medger att det finns motargument eller alternativa sätt att betrakta något på. Denna ompositionerande funktion (jfr Strandberg u.u.) kan sägas motsvara Rönnqvist & Lindströms (2021) *å sen* som introducerar en ny ståndpunkt från ett annat perspektiv. Vidare kan funktionen rimligen kopplas till SO:s betydelsebeskrivning 'för att framhäva någon mots. till det föregående'. Ett exempel på *sen* som FIA i ett ompositionerande tillägg ges i utdrag 5, som kommer från ett samtal om truppbygget i ett allsvenskt herrfotbollslag.

Utdrag 5. Samtal I: Hallén e avstängd

1 BOB: va betyder_e att halLEN e avstängd då.
 2 (1.1)
 3 NOA: ö::: h° JA_a nae de ska ju in en ANnan där;
 4 de beTYder ju ganska MYCke nu me tanke på
 5 TRUPPbygget,
 6 de väl mer DE tror ja än att vi just tappar HOnom
 7 (.) ö::: [t]
 8 BOB: [a] å att man får flytta RUN[T på SPElarna.]
 9 NOA: [ja ö je]
 10 ja jy j de e MIN känsla.
 11 **sen** VISST, nu sist va han:: bra OCKså.
 12 men HAN ha ju HAFT en °hhhh (0.2)
 13 a ja h° ö säSONgen liksom börjar UPPåt eh: väldigt
 14 mycke NERåth°,
 15 å sen NERåt iGEN,
 16 å sen NÅN match UPP,
 17 NÅN match NER.

Utdraget inleds med att Bob frågar Noa vad det innebär för truppbygget att spelaren Hallén är avstängd. I sitt svar på rad 3–7 intar Noa ståndpunkten att det alltid är svårt för truppbygget när en spelare stängs av, men att det inte spelar någon roll att det är just Hallén som är avstängd. Bob lägger på rad 8 till en annan svårighet, att spelarna i truppen lär behöva byta positioner med varandra. Noa visar på rad 9–10 att han håller med om Bobs tillägg. På rad 11, som inleds med *sen* som FIA, intar Noa tillfälligt en annan ståndpunkt. Efter att i sin förra tur ha beskrivit Hallén som någon som inte spelar så stor roll för truppen, medger Noa på rad 11 att Hallén spelade bra i senaste matchen. Det inledande *sen* följs på rad 11 av den koncessiva responspartikeln *visst*, som likt *så* verkar fungera som en gränsmarkör mellan FIA och resten av yttrandet. Noa fortsätter sin ompositionerande tur med *nu sist va han bra också*. Därefter

återgår han på rad 12 direkt till sin tidigare ståndpunkt, att Hallén inte är en särskilt avgörande figur i truppbygget.

6. Diskussion och framåtblick

I det samtalsmaterial som undersökts i denna studie, är *sen* en flitigt använd resurs i inledningen av en tur. Finala *sen* är inte alls lika vanliga. Materialets talare använder initialt *sen* för att göra tillägg till ett kommunikativt projekt. Detta *sen* kan betona kronologiska förhållanden, synliggöra samtalets struktur och signalera att talaren intar en annan position. I final position har *sen* enbart en kronologisk funktion. Denna skillnad kan från ett interaktionellt perspektiv förstås som att talaren i början av en tur behöver visa hur turen ansluter till det som sagts tidigare (Drew 2013, 137), en funktion som inte blir lika aktuell i final ställning. Olika kollokationer med *sen* – till exempel *å sen* och *sen så* – blir därmed signaler om hur turen ansluter till det tidigare sagda.

Det faktum att sådana kollokationer kan användas både som fundament (FUND) och fritt initialt annex (FIA), skapar större flexibilitet för talaren, som Rönqvist & Lindström (2021) samt Auer (1996) påpekar. Vi såg till exempel i utdrag 3 ovan att Pål i en och samma tur använder *å sen så* två gånger, både som FUND och FIA, i så gott som exakt samma funktion. *Sen* tillåter Pål att projicera en fortsättning av något slag, men specificerar inte hur denna fortsättning ska se ut syntaktiskt. En sådan resurs blir såväl kognitivt som interaktionellt fördelaktig: talaren behöver inte ha planerat sin tur i förväg, och undviker eventuella reparationer i den syntaktiska strukturen genom att inleda med ett led som kan ta syntaxen i två olika riktningar (Auer 1996, 312).

En skillnad mellan *sen* som FUND respektive FIA i materialet över lag, är att FUND i mycket större utsträckning används med den kronologiska funktionen. Drygt hälften av materialets *sen* som FUND har en kronologiskt inordnande funktion. Bland materialets FIA förekommer samma funktion endast två gånger. FUND som konstruktion verkar alltså vara mer flexibel än FIA i detta avseende. FIA används annars för samtalsstrukturerande och ompositionerande tillägg, och av dessa är den samtalsstrukturerande nästan dubbelt så vanlig som den ompositionerande. Både den ompositionerande och den samtalsstrukturerande funktionen har visats förekomma även hos andra FIA än *sen*; Strandberg (u.u.) redogör för åtta funktioner hos FIA där både samtalsstrukturerande och positionerande ingår, men även scensättande uttryck som anger exempelvis tidsomständigheterna för yttrandet. Den senare är inte helt olik den kronologiska funktionen hos *sen*, som inte alls är särskilt vanlig som FIA. De scensättande FIA hos Strandberg (u.u., äv. Strandberg 2024) är dock nästan uteslutande långa,

bisatsformade led och inte enstaviga adverb som *sen*. Det verkar alltså som att det främst är tyngre led som används i tidsbefästade funktion som FIA, medan lättare led som *sen* har en mer konjunktionell, samtalsstrukturerande funktion.

Den samtalsstrukturerande funktionen överensstämmer med den informationsstrukturella analys som gjorts av V3 i förortsvarieteter (Freywald m.fl. 2015). Detta V3-drag med *sen* är således inte något exotiskt syntaktiskt drag som skulle vara kännetecknande för förortssvenska, trots att det målas upp som sådant i flertalet beskrivningar av V2 och V3. Jag menar att den interaktionella analysen av talspråkets syntax kunnat visa att V3, som introspektivt inte verkar vara rimligt i standardnära svenska, faktiskt används i sådana varieteter.¹¹ En bruksbaserad analys, som jag gjort i denna studie, kan med andra ord komma åt det som vid en första anblick inte alls kan verka rimligt, och visa hur det återkommande används för att utföra handlingar i interaktion.

Från ett diakront perspektiv vore det möjligt att undersöka en eventuell grammatikalisering av *sen*, från en adverbial användning inuti satsen som exempelvis FUND, till en mer konjunktionell användning som FIA (jfr Rönqvist & Lindström 2021).¹² En sådan utveckling vore inte orimlig, eftersom adverb som används som FIA inte sällan utvecklas mot att bli diskursmarkörer enligt Auer (1996, 297). Även det prosodiska resultatet skulle kunna ses som ett tecken på att *sen* som FIA ligger nära en tolkning som konjunktionell diskursmarkör: av alla *sen* som FIA, är bara en tredjedel betonade, men av alla *sen* som FUND är 60 % betonade. Från ett sådant perspektiv skulle man också kunna lyfta frågan om vad V3 egentligen är. Konjunktioner räknas exempelvis inte som första led i en sats, men hur bör vi förhålla oss till adverb som *sen*, som verkar användas mer konjunktionellt? Med sådan empiri som bakgrund, framstår gränsen mellan V2 och V3 inte som lika knivskarp.

Skarpa gränser finns som tidigare nämnts inte heller alltid när det kommer till de olika funktionerna som *sen* kan ha. En utmaning för den interaktionella semantiken är, som Deppermann (2011, 121) påpekar, att etnografisk information ibland kan saknas för att avgöra hur deltagarna tolkar varandras turer. Utan sådan information kan vi till exempel inte alltid veta om tilläggen med *sen* listas kronologiskt eller inte, såvida vi inte kan sluta oss till vad som faktiskt hände i verkligheten. CA:s deltagarperspektiv behöver i dessa fall kompletteras med etnografi för att försöka avgöra vilken betydelse *sen* skapar i interaktionen.

¹¹ Man kan givetvis diskutera vilka syntaktiska strukturer som bör räknas som V3 (se t.ex. Haegeman m.fl. 2023). Jag ser dock en poäng i att använda benämningen V3 för att understryka likheterna med strukturer i förortssvenskan.

¹² Hur betydelserna hos *sen/sedan* förändrats historiskt är ett annat möjligt forskningsuppdrag. Motsvarigheter till de tre funktionerna som beskrivits i denna artikel finns redan i de tidigaste exemplen på *sedan* i Svenska Akademiens Ordbok (SAOB). Hur de förändrats sedan dess är föremål för framtida forskning.

De betydelser som *sen* har i det undersökta materialet täcks förhållandevis bra i den lexikografiska beskrivning av *sen* som görs i SO; åtminstone den kronologiska och den ompositionerande funktionen får sägas ha en motsvarighet i delar av SO:s betydelsebeskrivning. Hur väl anpassad betydelsebeskrivningen i sin helhet är till användningen av *sen* i tal-i-interaktion är dock en annan fråga, som inte har utrymme att utredas här.

REFERENSER / REFERENCES

- Anward, Jan & Bengt Nordberg. 2005. Inledning. I: Anward, Jan & Bengt Nordberg (red.) *Samtal och grammatik. Studier i svenskt samtalsspråk*, 5–9. Lund: Studentlitteratur.
- Auer, Peter 1996. The pre-front field in spoken grammar and its relevance as a grammaticalization position. *Pragmatics* 6:3, 295–322.
- Bijvoet, Ellen. 2018. Förortssvenska i grindvakters öron. Perceptioner av migrationsrelaterad språklig variation bortom inlärarspråk och förortsslang. *Språk & stil* NF 28: 142–175.
- Bunk, Oliver 2020. "Aber immer alle sagen das" *The Status of V3 in German: Use, Processing, and Syntactic Representation*. Berlin: Humboldt Universität zu Berlin.
- Couper-Kuhlen, Elizabeth. 2004. Prosody and sequence organization in English conversation. The case of new beginnings. I: Couper-Kuhlen, Elizabeth & Cecilia E. Ford (red.) *Sound patterns in interaction Cross-linguistic studies from conversation* 62:335–376. Amsterdam/New York: John Benjamins Publishing.
- Couper-Kuhlen, Elizabeth & Dagmar Barth-Weingarten. 2011. A system for transcribing talk-in-interaction: GAT 2. *Gesprächsforschung* 12:1–51.
- Couper-Kuhlen, Elizabeth & Margret Selting. 2018. *Interactional Linguistics. Studying Language in Social Interaction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Deppermann, Arnulf. 2011. The Study of Formulations as a Key to an Interactional Semantics. *Human Studies* 34:2, 115–128.
- Deppermann, Arnulf & Elwys De Stefani. 2024. Meaning in interaction. *Interactional Linguistics*.
- Drew, Paul. 2013. Turn Design. I: Sidnell, Jack & Tanya Stivers (red.) *The Handbook of Conversation Analysis*, 131–149. West Sussex: Wiley Blackwell.
- Eriksson, Mats. 1997. *Ungdomars berättande. En studie i struktur och interaktion*. (Skrifter utgivna av institutionen för nordiska språk vid Uppsala universitet 43.) Uppsala: Uppsala universitet.
- Forsell, Mikael. 2022. Podbokssuccén visar vägen in i framtiden. *TT Nyhetsbyrån*, publicerad 14 november 2022.
- Freywald, Ulrike, Leonie Cornips, Natalia Ganuza, Ingvild Nistov & Toril Opsahl. 2015. Beyond verb second – a matter of novel information-structural effects? Evidence from Norwegian, Swedish, German and Dutch. I: Nortier, Jacomine & Bente A. Svendsen (red.)

Language, Youth and Identity in the 21st Century, 73–92. Cambridge: Cambridge University Press.

Ganuza, Natalia. 2008. *Syntactic Variation in the Swedish of Adolescents in Multilingual Urban Settings. Subject-verb Order in Declaratives, Questions and Subordinate Clauses*. Stockholm: Stockholm University.

Haegeman, Liliane, Karen de Clercq, Terje Lohndal & Christine Meklenborg. 2023. Adverbial Resumption in V2 Languages: The Background. I: De Clercq, Karen, Liliane Haegeman, Terje Lohndal & Christine Meklenborg (red.) *Adverbial Resumption in Verb Second Languages*, 7–42. Oxford: Oxford University Press.

Heritage, John & Marja-Leena Sorjonen. 1994. Constituting and maintaining activities across sequences: *And*-prefacing as a feature of question design. *Language in Society* 23:1 – 29.

Jørgensen, Nils. 1976. *Meningsbyggnaden i talad svenska*. (Lundastudier i nordisk språkvetenskap C, nr 7.) Lund: Studentlitteratur.

Lindström, Jan. 2008. *Tur och ordning. Introduktion till svensk samtalsgrammatik*. Stockholm: Norstedts Akademiska förlag.

Linell, Per. 2011. *Samtalskulturer. Kommunikativa verksamhetstyper i samhället*. Linköping: Linköpings universitet.

Myrberg, Sara & Tomas Riad. 2015. The prosodic hierarchy of Swedish. *Nordic Journal of Linguistics* 38:2, 115–147.

Norrby, Catrin. 2014. *Samtalsanalys. Så gör vi när vi pratar med varandra*. Lund: Studentlitteratur.

Ottesjö, Cajsa. 2007. Önskelistor och sportlov – två kommunikativa projekt i ett informellt flerpersongesamtal. I: Engdahl, Elisabet & Anne-Marie Londen (red.) *Interaktion och kontext. Åtta studier av svenska samtal*, 201–245. Lund: Studentlitteratur.

Riad, Tomas. 2015. *Prosodin i svenskans morfologi*. Stockholm: Morfem.

Rönnqvist, Sara & Jan Lindström. 2021. Turn Continuations and Gesture: "And Then"-Prefacing in Multi-Part Conversations. *Front. Commun.* 6:670173.

Saari, Mirja. 1975. *Talsvenska. En sociolingvistisk studie över syntaktiska drag i intervju svar*. Helsingfors.

Sacks, Harvey, Emanuel A. Schegloff & Gail Jefferson. 1974. A Simple Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation, *Language* 50(4):696–735.

SAG = Teleman, Ulf, Staffan Hellberg & Erik Andersson. 1999. *Svenska Akademiens grammatik*. Stockholm: Norstedts.

SAOB = *Svensk ordbok utgiven av Svenska Akademien*. 2024. <saob.se>.

Senter, Karin. 2022. *Att göra förort. Om språkliga resurser hos gymnasieungdomar med mångspråkig förortsbakgrund*. Uppsala: Uppsala universitet.

SO = *Svensk ordbok utgiven av Svenska Akademien*. 2021. 2 uppl. I: <svenska.se>.

Strandberg, Viktoria. 2024. Varför V3 nu? Temporala och konditionala bisatser som fria initiala annex. *Språk och interaktion* 6(1).

Strandberg, Viktoria. u.u. Helt ärligt, vad gör man med fria initiala annex? *Språk och stil*.

Zachariassen, Ditte. 2023. Pushing the limits of V2 – new syntactic options in a Danish urban dialect. *Scandinavian Studies in Language* 14(1).

Transkriptionsnyckel

- = tal direkt anslutet till föregående tal
[...] överlappande tal
a_ja ljud som genom enkla sammanfogas med föregående ljud
SAK fokal accent

Förlängda ljud

- : 0,2–0,5 sekunder
:: 0,5–0,8 sekunder
::: 1,0 sekunder <

Andetag

- °h/h° in-/utandning, 0,2–0,5 sekunder
°hh/hh° in-/utandning, 0,2–0,5 sekunder
°hhhh/hhhh° in-/utandning, 0,1 sekunder <

Pauser

- (.) mikropaus < 0,2 sekunder
(0.4) uppmätt paus

Final intonation

- , stiger till medel
? stiger till hög
; faller till medel
. faller till låg
- plan

✉ **Viktoria Strandberg, MA**

ORCID iD: 0009-0002-1043-2010

Department of Swedish, Multilingualism, Language Technology

Faculty of Humanities

University of Gothenburg

PO Box 200

SE-405 30 Göteborg, SWEDEN

E-mail: viktoria.strandberg@gu.se

ДИДЕРИКСЕНОВИЯТ МОДЕЛ КАТО ПОВЪРХНИНЕН ЛИНЕАРИЗАЦИОНЕН АПАРАТ ЗА X-БАР ГРАМАТИКИ

Константин Радоев

Софийски университет „Св. Климент Охридски“ (България)

THE DIDERICHSEN MODEL AS A SURFACE LINEARISATION APPARATUS FOR X-BAR GRAMMARS

Konstantin Radoev

Sofia University St. Kliment Ohridski (Bulgaria)

<https://doi.org/10.60055/GerSk.2024.4.35-53>

Резюме: Статията представя теоретична съпоставка между описателната сила на два модела на скандинавското (в частност – шведското и датското) изречение – традиционния функционален модел на Пол Дидериксен, разделен на предно, централно и крайно поле, и триделния генеративен X-бар модел, разделен на комплементизаторна фраза (CP или CvP за целите на статията (з. ц. с.), също контекстуална фраза з. ц. с.), флективна фраза (IP или IvP з. ц. с.) и глаголна фраза (vP или LvP з. ц. с.). Фокусът на статията ще бъде върху лявата периферия. Въз основа на предходни изследвания в статията се предлага хипотезата, че тази съпоставка може да бъде основа за повърхнинен линеен модел на българското изречение, подобен на Дидериксеновия, с приложение в преподаването на скандинавски езици на студенти с L1 български, а също и на чужденци, изучаващи български като L2.

Ключови думи: изреченска структура, Дидериксенов изреченски модел, лява периферия, шведски, датски, български

Abstract: The article presents a theoretical comparison between the descriptive force of two models of the Mainland Scandinavian sentence (focusing in particular on Swedish and Danish) – the traditional functional model by Paul Diderichsen, split into a front, center, and final field, and the tripartite generative X-bar model, split into a complementiser phrase (CP or CvP for the purposes of the article, also called the contextual phrase f. p. a.), an inflectional phrase (IP or IvP f. p. a.), and a verb phrase (vP or LvP f. p. a.). The text will focus on the left periphery. Based on previous research, the article puts forward the hypothesis that such a comparison could serve as the starting point for the construction of a surface-level linear model of the Bulgarian sentence, similar to the Diderichsen model. Such a model can have potential application as a tertium comparationis in the teaching of Mainland Scandinavian languages to students with L1 Bulgarian, and for foreigners learning Bulgarian as an L2.

Keywords: sentence structure, Diderichsen sentence model, left periphery, Swedish, Danish, Bulgarian

Изреченските схеми на датския езиковед Пол Дидериксен¹ (1905–1964) представляват модел, който се радва на изключителна популярност както в чуждоезиковото обучение по континентални северногермански езици в България и по света, така и в лингвистичната литература. В последно време множество автори (Platzack, 1998, 2011, Vikner, 1999, Bjerre et al. 2008, Jørgensen, 2009, Togeby, 2017, Vikner, Jørgensen 2017, Vikner 2020, Brøseth et al. 2021, Radoev, 2022), работещи в рамките на генеративната граматика, правят съпоставки между Дидериксеновия модел, според който изречението се разделя на предно, централно и крайно поле, и триделния генеративен X-бар модел, който разделя изречението на комплементизаторна фраза (CP или CvP – за целите на статията наречена също и контекстуална (глаголна) фраза, в разрез с традиционното наименование, с цел да се избегне говорене за комплементизатори в главните изречения), флективна фраза (IP, от англ. *inflection*, или з. ц. с.: IvP – флективна глаголна фраза) и глаголна фраза (vP или LvP – лексикална глаголна фраза з. ц. с.).

Тази статия представлява обобщение и частично продължение на тези съпоставки, като в него се поставя хипотезата, че съпоставката би могла да бъде основа за повърхнинен линеен модел на българското изречение, подобен на Дидериксеновия, с приложение в преподаването на скандинавски езици на студенти с първи език (L1) български, а също и на чужденци, изучаващи български като чужд (L2). Това е и основната разлика с досегашните изследвания. Първата цел на статията е да се представят топологичните паралели между двата модела с фокус върху позицията на фундамента у Дидериксен (и набора спецификатори вляво от *sрес*, IP в генеративния модел). Втората цел е като резултат от тази съпоставка да бъде предложена една (основно теоретична) плоска схема на българското изречение, вдъхновена от линеаризацията на българския X-бар модел в духа на Дидериксен. Поради ограничения обем на статията, историята и пълната сила на двете теории ще бъдат представени изчерпателно в бъдещи публикации.

Голяма част от примерите в статията са генерирани от автора; там, където примерите са заети от другаде, това е указано изрично. В бъдещи изследвания резултатите следва да бъдат верифицирани на базата на корпусен материал за българския език.

В най-ранната версия на Дидериксеновия модел от 30-те и 40-те години на XX век (Diderichsen, 1936, 1941, 1946, у Jørgensen, 2009) са обособени три **полета** (макрополета в Radoev, 2022) с общо седем позиции (Radoev, 2022), в които могат да бъдат разположени всички конституенти на датското изречение. Това описание важи и за другите два

¹ Името се транскрибира и като „Дидриксен“, т.е. с произнесена централна гласна /ə/ у Radoev, 2022.

континентални скандинавски езика – шведски и норвежки. Макар и схемата да не е изобразена в оригиналната статия, тя би изглеждала по следния начин, където **s** и **S** (*substantiv*) обозначават позициите на подлога и допълнението, докато с **a** и **A** (*adverbium*) са обозначени адвербиални позиции:

отворен слот v s-a V S-A

Схема 1

За първоначалните цели на статията в детайл ще бъде разгледана не оригиналната версия на модела, а съвременни негови версии, ползвани в работата на Таус Биере, Стен Викнер, Ева Енгелс и Хенрик Йоренсен (Bjerre et al. 2008) а също и на Оле Тоубею (Togeby, 2017), Йоренсен (Jørgensen, 2009) и Викнер и Йоренсен (Vikner, Jørgensen, 2017).

В долната таблица (Схема 2) са посочени термините за макрополетата на датски (горе) и шведски език (долу). Примерите са на т.нар. „обобщен“ скандинавски език в случаите, когато словоформите между шведски и датски език съвпадат. Там, където се различават, датската дума се помества над шведската. Примерът е взет от Викнер (Vikner 2020, 7).

	Forbinderfelt Förbindarfelt Свързващо поле	Forfelt Förfält Предно поле	Neksusfelt – Midtfelt Nexusfält – Mittfält Поле на нексуса или средно поле	Indholdsfelt – Slutfelt Innehållsfält – Slutfält Поле на съдържанието или крайно поле				
		F	v	n	a	V	N	A
1.	og och и	nu сега	har има _{PRES}	Peter Петер	igen отново	poleret полирам _{SUP}	bilen кола _{DEF}	med ståluld със стоманена вълна
								И сега Петер отново е полирал колата със стоманена вълна
2.	og och	Peter	har	-	nu igen	poleret polarat	bilen	med ståluld med stålull
								и Петер сега отново е полирал колата със стоманена вълна.
		-	n	a	v	V	N	A
3.	og och	at att	Peter	nu igen	har	poleret polarat	bilen	med ståluld med stålull
								и че Петер сега отново е полирал колата със стоманена вълна.

Схема 2

За главните изречения в този модел (пр. 1 и 2) се обособяват следните **позиции** за **фразов** материал:

- **F** – фундамент – свободна позиция в лявата периферия на изречението, една-единствена позиция за един-единствен конституент (с някои уговорки – например когато във фундамента се премести транзитивен глагол с допълнението си, т.е. преместване от типа [V N] -> F). Във фундамента обикновено се ситуира подлогът (пр. 2), но от информационноструктурни съображения могат да се преместят и други

конституенти (пр. 1). Позицията може да бъде запълнена с материал от **n**, **N**, **A**, много по-рядко от **a**, **v** или **V**. В тази позиция се вмъкват:

- дискурсно достъпни аргументи на глагола (подлог в неутрален словоред и допълнение в маркиран словоред; те могат да се намират и в лява дислокация с резумптивен кореферентен прономинален фундамент (Eide 2011, Josefsson 2012));
- обстоятелствени пояснение за място, време (също могат да се намират в лява дислокация с резумпция (Eide 2011, Josefsson 2012));
- **v** – спрегнатата глаголна форма; това е небезизвестната позиция V2;
- **n** – подлог при фундамент, запълнен с друг конституент;
- **a** – изреченски адвербиали (отрицания, модални частици, наречия за време);
- **V** – неспрегнати глаголни форми; глаголни частици в шведския;
- **N** – валентно свързани именни аргументи на глагола; предикативни имена;
- **A** – валентно несвързани обстоятелствени пояснения (и някои свързани – проблем за анализа според Jørgensen 2009, 6); глаголни частици в датския.

Подчиненото изречение (пр. 3 в схема 2) има идентично крайно поле (т.е. голяма част от конституентите имат идентични позиции като в главното изречение), но:

- няма фундамент;
- подлогът **винаги** е в първа позиция (освен в цитиращи допълнителни изречения с комплементизатора ЧЕ: *at* (да.), *att* (шв.);
- отрицанието винаги стои пред глагола;

Пред схемите на главното и подчиненото изречение е обособена и позиция за съчинителни съюзи: т.нар. **свързващо поле**: *forbinderfelt* (да.) или *förbindarfält* (шв.)

Позициите в двете схеми се делят на три полета:

- **начално поле** с фундамент или подчинителен съюз,
- **средно поле** с подлог, спрегнат глагол и изреченско наречие,
- **крайно поле** с неспрегнат глагол, глаголни частици, валентно свързани комплементи и свободни глаголни депенденти.

В исторически план моделът е допълван от множество лингвисти в областта на скандинавския синтаксис, най-важните от които са моделите на Ерик Хансен (Hansen 1970), Оле Тогебю (Togeby 2003) и Хансен и Хелтофт (Hansen & Heltoft 2005). Тези разработки внасят множество допълнителни позиции в оригиналния модел, които имат за цел да разрешат някои от проблемите му, но детайлността им ги натоваарва с множество от пречките, които стоят и пред генеративния модел и които ще бъдат разгледани по-долу.

Като междинно обобщение трябва да се отбележи, че моделът на Дидериксен притежава изключително голяма описателна сила в научен план, която се пренася и в чуждоезиковото обучение по скандинавските езици. Схемата е един от основните методи за преподаване и анализ на синтаксиса на шведския, датския и норвежкия език в рамките на бакалавърската програма „Скандинавистика“ в Софийския университет „Св. Климент Охридски“ и продължава да бъде важно средство за топологично описание на скандинавския синтаксис. За жалост, моделът в тази му форма не е способен да обхване повърхнинния синтаксис на българския език – нито в главни, нито в подчинени изречения – което представлява известна трудност при преподаването на скандинавските езици на студенти с L1 български език. За щастие, изход от този проблем съществува.

През годините функционалистично-формалният модел на Дидериксен често бива сравняван с функционални модели, които разграничават три или четири слоя на изречението: контекстуален, граматически и пропозиционален (Heltoft 2016, 80, вж. Vjerre et al. 2008, 150 за модел с до пет слоя). Дидериксеновата схема, състояща се от предно, средно (граматическо) и крайно (съдържателно) поле, съответства отлично на тази тридялба, а освен това и на изреченската структура според различни X-бар граматика: CP-IP-VP, състояща се от комплементизаторна фраза (CP или C_vP – също наричана контекстуална глаголна фраза в настоящата статия), флективна фраза (IP, от англ. *inflection*, или I_vP – флективна глаголна фраза) и глаголна фраза (vP или L_vP – лексикална глаголна фраза), която също е съобразена с функционалната тридялба на изречението:

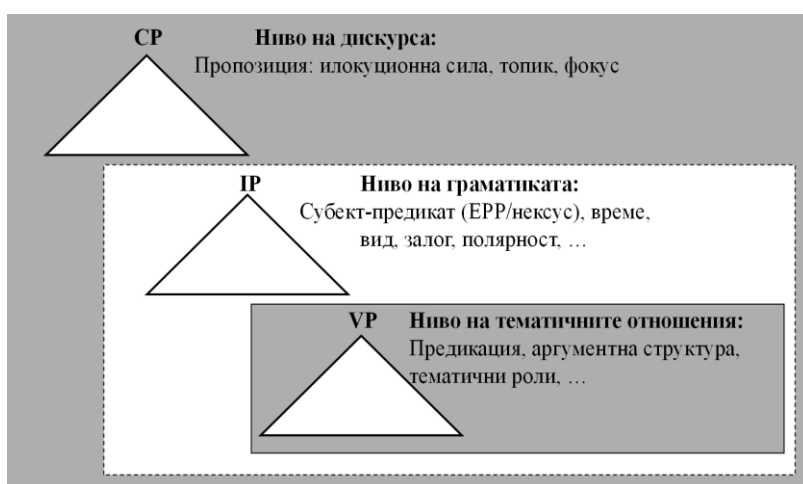


Схема 4

(по Vjerre et al. 2008, 151 и Vikner, Jørgensen 2017, 161)

Тази „приемственост“ между функционалната и формалната лингвистика намира израз в работата на Стен Викнер (Vikner 2020; Vikner, Jørgensen 2017) и Кристер Плацак (Platzack 2009).² Викнер и Плацак предлагат обобщен модел на скандинавското изречение,

² Други важни трудове са Brøseth et al. 2021, Vikner, Jørgensen 2017, Tøgeby 2017, Vjerre et al 2008 и др.

който обединява двете схеми в една в съответствие с генеративния X-бар модел. В схема 5 е дадена опростена версия на X-бар модел за пр. 1 и 3 от сх. 2, наложен върху Дидериксеновия модел, показваща съответствията между позициите в дървесната и плоската структура. Схемата е взета от Викнер (Vikner 2020, 7).

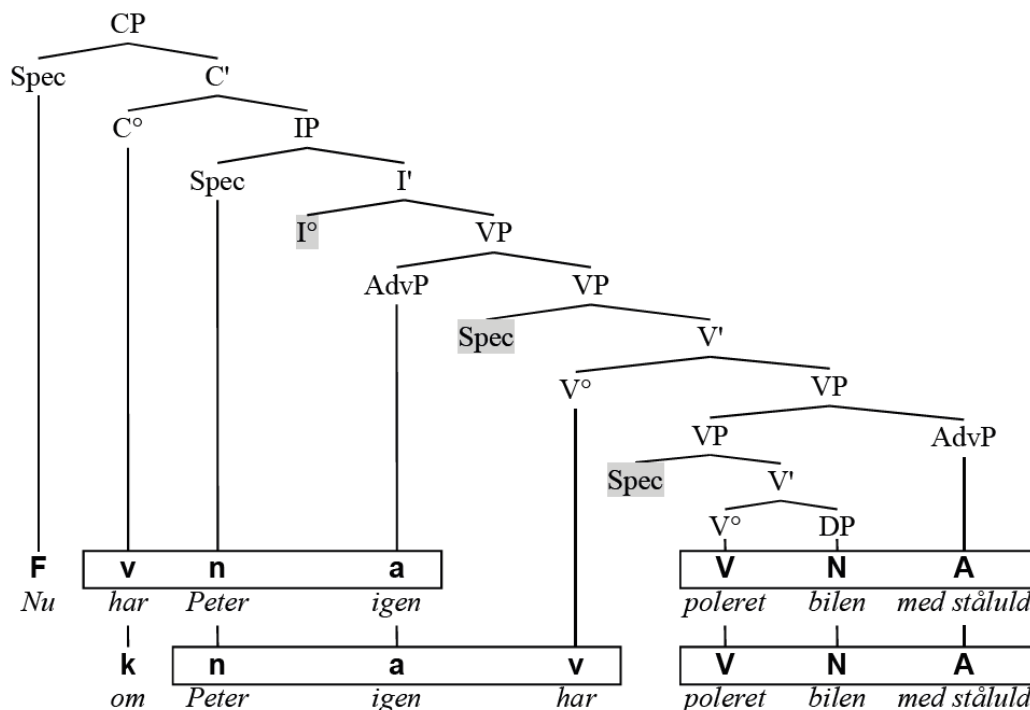


Схема 5

Традиционното място V2 Плацак назовава шв. *typplats* (дат. *typeplads*) (Platzack 2009, 50) – типова място на изречението, тъй като в него се позиционират или спрегнати глаголни форми, или комплементизатори, което е формален маркер за типа изречение, с който се работи – главно или подчинено. Това решение се обосновава с генеративния постулат, наречен „финитност на изречението“ (или на контекстуалната фраза CP). В скандинавските езици този признак е слаб, съответно изисква да бъде произнесен на равнището на фонологичната форма посредством запълване на опората на контекстуалната (глаголна) фраза SvP (или на спецификаторната ѝ позиция) с някакъв произносим лексикален материал – обикновено финитна глаголна форма или комплементизатор. В главните изречения глаголната опора v^0 или $auxV^0$ се премества чрез движение v-до-C, а в подчинените изречения позицията е запълнена от генериран в нея комплементизатор. Допълнително доказателство за комплементарната дистрибуция на глагола и комплементизатора в C^0 е фактът, че и глаголтът, и комплементизаторът може да командва флективната глаголна фраза чрез т.нар. **верум-фокус** (Platzack 2009, 47):

4. Jag **VET** att han kommer.

Аз **ЗНАМ**.PRES че той идва.PRES

Аз знам, че той ще дойде.

5. Jag frågade **OM** han kunde komma.

Аз попитам.PRET **ДАЛИ** той може.PRET дойде.INF

Аз попитах дали той може да дойде.

В главните скандинавски изречения *spec,CvP* – спецификаторната позиция на контекстуалната глаголна фраза *CvP* е еквивалентна на фундамента и изисква различни видове А- или А'-движения, които да задоволяват периферни признаци на опората C^0 посредством преместване на лексикален материал от аргументна или неаргументна позиция (пр. 1, 2). Глаголната опора v^0 , преместена в C^0 на *CvP* в главно изречение, не е бариера за придвижване на елементи към *spec,CvP*.

В подчинените изречения обаче се появяват ограничения. В пр. 6 и 7 в *spec,CvP* са преместени само к-думи; в пр. 8 и 9 подлогът е останал *in situ* във *vP*, което прави изреченията неграматични. В пр. 10 и 11 са дадени допълнителни изречения с комплементизатор; всички произнесени комплементизатори (*om, att, som*) представляват бариери за придвижване и не позволяват какъвто и да е материал да се премести в *spec,CvP* (пр. 12, 13 в сравнение с граматичните пр. 10, 11):

6. Jag vet inte [*spec,CvP vad* [$C \emptyset$? [*spec,IvP Peter* [I^0 har [*vP Peter* polerat *vad*

Аз знам.PRES не какво Петър има.PRES полирам.SUP

Аз не знам какво е полирал Петър / Аз не знам Петър какво е полирал.

7. Jeg ved ikke [*spec,CvP hvornår* [$C \emptyset$? [*spec,IvP de* [*vP kommer de hvornår*

Аз знам.PRES не кога те идвам.PRES

Аз не знам кога ще дойдат те / Аз не знам те кога ще дойдат.

8. *Jag vet inte [*spec,CvP vad* [$C \emptyset$? [*IvP* [I^0 har [*vP Peter* polerat *vad*

Аз знам.PRES не какво има.PRES Петър полирам.SUP

Аз не знам какво е полирал Петър.

9. *Jeg ved ikke [*spec,CvP hvornår* [$C \emptyset$? [*IvP* [*vP kommer de hvornår*

Аз знам.PRES не кога идвам.PRES те

Аз не знам кога ще дойдат те.

10. Jag vet att Peter har polerat bilen.

Аз знам.PRES че Петер има.PRES полирам.SUP кола.DEF

Аз знам, че Петър е полирал колата.

11. Jeg undrer om de kommer i aften.
 Az чюдя-се.PRES дали те идвам.PRES довечера
 Az се чюдя дали те ще идват довечера.
12. *Jag vet Peter att har polerat bilen.
 Az знам.PRES Петер че има.PRES полирам.SUP кола.DEF
 Az знам, *Петър* че е полирал колата.
13. *Jeg undrer i aften om de kommer.
 Az чюдя-се.PRES довечера дали те идвам.PRES
 Az се чюдя *довечера* дали ще дойдат.
14. *flickan (*Peter) som *(Peter) hade inviterat.
 момиче.DEF (*Петер) дето *(Петер) имама.PRET поканя.SUP
 момичето, *Петър* дето го беше поканил.

В подчинените скандинавски изречения (пр. 6–14) спецификаторната позиция *спес,СvP* може да бъде два вида:

- **достъпна:**
 - в случая на произнесен имплицитен въпросителен комплементизатор ($\emptyset?$ в примери 6-9), който изисква преместване на конституент, поставен под въпрос (т.е. к-дума или v-дума), в *спес,СvP*; това позволява въпросителна фраза да се премести в спецификаторна позиция, за да бъде произнесен въпросителният комплементизатор;
 - косвените въпросителни изречения с к-дума имат псевдофундамент, който все пак изисква прав словоред с отрицание, вклинено пред глагола (вж. неграм. пр. 8, 9), поради следните причини:
 - позицията C^0 , която обикновено се запълва от v^0 или $auxV^0$ в главно изречение, е блокирана от косвен въпросителен комплементизатор, който не позволява преместване на друг материал в C^0 ;
 - от горното следва, че v^0 или $auxV^0$ остава *in situ*;
 - позицията *спес,СvP* е запълнена, поради което подлогът остава в *спес,lvP*, където му бива приписан именителен Падеж; ако подлогът е поставен под въпрос, то той се премества в *спес,СvP*; признакът именителен Падеж трябва да бъде произнесен, поради което комплементизаторът получава фонетичната форма *som* (шв.) или *der* (да.)

в изречения от типа *Jag vet inte vem som kommer* или *Jeg ved ikke hvem der kommer* – комплементизаторът *som* или *der* маркира номинатив;

- **недостъпна във всички други случаи (пр. 10–14):** комплементизаторът не позволява да се премести материал в позицията *spes, CvP*.

В контраст със скандинавските изречения българската спонтанна реч позволява топикализиращи и дислокационни премествания и в двата случая, които са невъзможни на скандинавски, а също и в изречения с к-думи (преводите на пр. 12–14 са граматични или поне допустими в устна реч; вж. също и 15–21). От съображения за пространство не всички примери са представени с фразова маркировка и не са показани структурите на всички примери, в които подлогът се намира в *spes, IvP* – това е поначало граматична конструкция. В пр. 15, 16, 20 и 21 са демонстрирани йерархични позиции вляво от комплементизатор, в които скандинавските езици не позволяват премествания, а българският позволява; в пр. 20 и 21 е демонстрирана лявата периферия на релативи. В останалите примери е показан единствено контрастът в граматичността на изреченията. Необходимо е да се отбележи, че спецификаторните позиции на голямо и малко *CP*, които са функционално еквивалентни на позициите *spes, FocP* и *spes, TopP*, ползвани от някои автори; на този етап не се използват тук с цел да бъде запазена консистентността на формалния апарат. Не е сметнато за необходимо да бъдат преведени скандинавските примери, тъй като представляват дословен превод на българските примери с идентичен (но аграматичен за континенталните скандинавски езици) словоред:

15. Знаеш ли [*spes, cP* Петър [*spes, CvP* кога [*IvP* [*spes, IvP* *Петър* [*I* ще дойде [*vP* *дойде* *Петър*

- *Vet du Peter när kommer?
- *Ved du Peter hvornår kommer?

16. Знаеш ли [*spes, cP* Иван [*C⁰* дали [*IvP* [*spes, IvP* *Иван* [*I⁰* е [*vP* [*V⁰* поканил Петър?

- *Vet du Ivan om han har inviterat Peter?
- *Ved du Ivan om han har inviteret Peter?

17. Знаеш ли Петър дали са го поканили?

- *Vet du Peter om de har inviterat?
- *Ved du Peter om de har inviteret?

18. Чух, Петър че го бил поканил.

- *Jag hörde Peter att hade inviterat honom.
- *Jeg hørte Peter at havde inviteret ham

19. Знаеш ли Петър кого е видял?

a. *Vet du Peter vem har sett?

b. *Ved du Peter hvem har set?

20. Петър се запозна с момичето, [spec,cvP Иван [C дето [IvP [spec,IvP Иван [clP го [I покани [vP Иван покани го кое

a. *Peter lärde känna flickan Ivan som hade inviterat

b. *Peter lærte pigen at kende, Ivan som havde inviteret

21. момичето, [spec,cvP Иван [spec,CvP което [C кое-[C то [IvP [spec,IvP Иван [clP го [I покани [vP Иван покани го кое

a. *flickan, Ivan som hade inviterat

b. *pigen, Ivan som havde inviteret

Генеративният модел, използван до този етап в статията, има едно явно предимство пред Дидериксеновия модел, което си личи най-вече при описанието на българския език: описателната и обяснителната адекватност на много по-достъпната лява периферия на българското изречение.

Друга силна страна на X-бар структурата на CvP е обяснителната ѝ сила по отношение на йерархичната организация на конституентите – например к-командните зависимости в управлението и свързването на анафори и прономинални елементи. На тази страна няма да бъде обърнато детайлно внимание тук, тъй като тя е добре описана за трите разглеждани езика (и норвежки) във Faarlund 2019, Vikner 2021a, Vikner 2021b, Bjerre et al. 2008, Vikner, Jørgensen 2017 и др.

Лявата и дясната периферия кодират прагматичните и информационноструктурните особености на изречението и поради това са обект на множество изследвания в общия профил на генеративната граматика, като основоположници на тези изследвания най-вече са италианците Гулиелмо Чинкуе (Cinque, Rizzi 2008, 2012 и др.) и Луиджи Рици (Rizzi 1997, 2004 и др.). За лявата периферия на българското и континенталноскандинавското (шведско, датско и норвежко) изречение е писано много; за българския език някои важни изследвания са тези на Катрин Рудин (Rudin 1986), Илияна Кръпова и Гулиелмо Чинкуе (Krapova, Cinque 2003, 2005, 2008), Мила Димитрова-Вълчанова и Ларш Хелан (Dimitrova-Vulchanova, Hellan 1999), Йовка Тишева и Марина Джонова (Tisheva, Dzhonova. 2006, 2007) и др. Сред генеративните изследвания на лявата периферия на континенталноскандинавските езици (вкл. и норвежки) могат да бъдат споменати Brandtler, Håkansson 2017, Egerland 1998, Eide 2011, Holmberg 2020, Josefsson 2012, Nyvad et al. 2017, Platzack 2012, Rizzi 2019, като списъкът далеч не е изчерпателен.

Детайлната структура на лявата периферия е описана от Луиджи Рици за италианския език през 1997 година (Rizzi 1997); в нея илокуционната сила на изречението се кодира в опората на ForceP, която доминира топикалната фраза TopP*, от своя страна доминираща фокалната фраза FocP, която е надредна над втора топикална фраза TopP*, под която се кодират финитността на изречението (FinP). Това е структурата на комплекса CP, доминиращ флективната фраза IP:

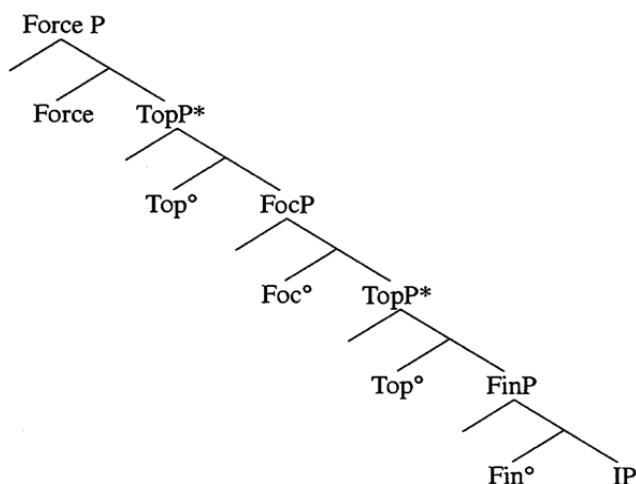


Схема 6
(Rizzi 1997)

С лявата периферия се свързват множество процеси – преместването вляво (англ. *fronting*, букв. „опредняване“) на к-изрази (и множественото преместване на к-изрази в българския език – *multiple wh-fronting* (Крарова, Cinque 2003, Rudin 1986)), топикализации, леви дислокации – лява дислокация с копие (англ. *Copy-Left Dislocation*, CLD) и лява дислокация с клитика (англ. *Clitic-Left Dislocation*, CLLD), описани подробно в Крарова, Cinque 2005, 2008 и Eide 2011.

За множественото преместване вляво на к-изрази в българския е описана йерархия на к-думите, спазваща принципа на превъзходството (англ. *superiority*, Крарова, Cinque 2003). Йерархията е дадена в схема 7:

Clitic-resumed	D-linked wh-Topic wh-	non-D-linked wh-								
(на) кой... (N)	(на) кой... (N)	кого	на кого	кога	къде	какво	какво	как		
кого	(кого)					колко (N)	(на) колко (N)			
на кого	(на кого)									
*?какво	какво									
	къде/кога									

Схема 7

В схема 8 е представена фината структура на постконтекстуалния (след CP) фронтален клитичен комплекс на българското изречение у Dimitrova-Vulchanova, Hellan 1999:

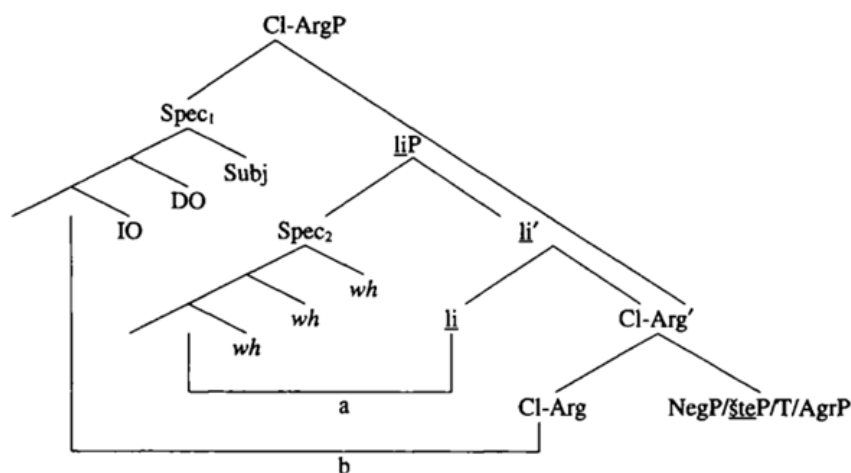


Схема 8

(Dimitrova-Vulchanova,
Hellan 1999, 503)

Възможна линейзация на този модел на подредба на клитичният комплекс се може да бъде открит у Franks (2009, 92), като този модел може да бъде поместен в съответната позиция вляво от глагола в една едноизмерна схема на българското изречение à la Дидериксен:

AUX (без *e*) > DAT > ACC > *e*

Това е само част от формализмите, с които се описва структурата на лявата периферия на изречението на българския език. Тяхното формално изобилие е педагогически неадекватно в ранните етапи на езиковото обучение, но демонстрира йерархически зависимости в структурата, които могат да бъдат линейризирани в плосък модел, в който обзримо могат да бъдат представени повърхнинните конфигурации за сметка на детайлите в генеративното описание.

Дясната периферия остава извън пределите на тази статия; тя може да бъде анализирана като състояща се от коментарни, топикални или фокални позиции, присъединени като десни адюнктни сестри на CvP, огледални на лявата периферия. Едно (неподплатено) предположение на автора е, че дясната периферия се състои или от коментарни реализации на оригиналните позиции на аргументите на глагола, или от редуцирана CvP структура, адюнгирана към LvP.

В съпоставителен план двата модела на изреченската структура – генеративният и Дидериксеновият – всъщност споделят **три важни допирни точки**:

1. триделна структура на изречението;
2. наличието на слотове за аргументи и глаголни опори;

3. премествания – що се отнася до модела на Дидериксен, първоначално се говори за запълване на позиции, но приемствеността с генеративния модел води до все по-често говорене за премествания – предимство, което би могло да намери приложение в преподаването на теоретичен синтаксис в специалност „Скандинавистика“, специфично за шведски и датски език.

Основната сила на Дидериксеновия модел е простотата за запомняне на структурата му с простите формули $k F v n a V N A$ (за главно изречение) и $k VI n a v V N A$ (за подчинено), или с обобщената формула $konj. (F)^* TYP^* n a v^* V N A$, в която достъпността на позицията $(F)^*$ е зависима от съдържанието на позицията TYP^* (*sbjn.* или *v*), което, от своя страна, зависи от движението на опората v^* .

Някои от слабите страни на Дидериксеновия модел (и на подобни на него модели за българския език) са обобщени по-долу:

- не обхваща йерархически зависимости и *k*-командване;
- не обхваща аргументната структура, семантичните отношения между аргументите, разграничаването на адюнкт от комплемент; не дефинира структурно:
 - аргументите, включително и предложните такива;
 - адюнктите, включително и предложните такива;
- не дефинира *vP* като самостоятелен фразов материал, а разделя глаголната опора и допълнението на два отделни слота, което противоречи на фактите, че *vP* е конституент: глаголната фраза може да се появи в *spec, CvP* с допълнението си:

[CP[spec, CP [vP kysst henne]][C' [C0 har][IP[spec, IP jag][NegP [spec, NegP inte][VP ...
 целуна.SUP нея има.PRES аз не
 Да съм я целунал, не съм...]

(пример от Holmberg, Platzack 2005)

В обобщение – Дидериксеновият модел е до голяма степен описателен и обхваща добре структурата на континенталноскандинавското изречение, но не е способен в структурен план да разграничи някои положения, които генеративният модел може да разреши и да обясни. В генеративната граматика проблемите на Дидериксеновия модел се разрешават формално с позиции за вмъкване на лексикалното съдържание в структурата на глаголно-изреченския комплекс: номиналните аргументи се вмъкват (и преместват) в спецификатори, а адюнктите са цели фрази (или опори), които се присъединяват като сестри към други цели фрази (или опори).

Слаба страна в генеративния *X*-бар модел на късната теория на управлението и свързването (и особено в картографския синтаксис) е огромният набор от функционални

позиции, които невинаги се проявяват на повърхността на изречението и служат за линеализиране на конституентите. Подобна забележка може да бъде отправена и към модела на Дидериксен, макар там празните слотове да са далеч по-малко.

В този смисъл и двата модела – Дидериксеновият и генеративният – не са изцяло адекватни за описанието на скандинавския синтаксис. При тези обстоятелства възниква въпросът: защо е необходима такава съпоставка и с какво може да бъде полезна тя?

Въпреки че в генеративната граматика в исторически план са били предлагани неконфигурационни анализи на българския словоред, подчертаващи свободата на словоредата (Rudin 1986, 3, 118, 200, 206; Pentchev 1991), конфигурационният анализ на българското изречение е основният, застъпен в наши дни (вж. напр. Harizanov 2014): изречението е анализируемо от строго конфигурационна гледна точка, точно както постулира и Дидериксеновият модел. От това следва, че съответствията между X-бар и Дидериксеновия модел в скандинавските езици биха били приложими и в описанието на българския език в чисто лингводидактичен план, като двуизмерната X-бар структура бъде сведена до едноизмерен линеен ред à la Дидериксен:

Лява периферия					Грамматическо поле				Лексикално поле (Дясна дислокация?)		
Топик	Фокус	Илокуция	Топик	Фокус	Клитики	(A)	Спр.	(A)	Неспр.	(A)	Adv
св. п.	св. п.	св. п.	св. п. (подлог?)	св. п.			гл. ф.		гл. ф.		
DO IO Loc-Cmp											

Схема 10

Този модел е, разбира се, несъвършен и на този етап представлява теоретичен постулат, който предстои да бъде тестван върху емпиричен материал и кристализиран в множество различни пермутации, преди да бъде сметнат за приложим, като претърпи и редица корекции.

Настоящата теоретична съпоставка представлява ядро на проект, който ще има за цел да съпостави еквивалентните конструкции в лявата и дясната периферия в повърхнинен и дълбинен план. В теоретичен план ползите са очевидни – съпоставката би дала обяснения за процесите, стоящи зад движенията вляво на конституентите в типологически различни езици – българския и континенталните скандинавски. В теоретико-практически план изграждането на повърхнинен модел за българския език в духа на Дидериксен би представлявал терциум компарационис при преподаването на скандинавски езици на българи и български език на чужденци – именно поради успехите и елегантността на Дидериксеновия модел в изучаването на скандинавските езици.

Разбира се, на този етап моделът е несъвършен – невъзможно е в толкова кратко изследване на един-единствен изследовател да бъдат обхванати всички възможни

пермутации на линейния синтаксис на българския език – затова някои насоки за бъдещи изследвания биха били конструкциите:

- 1) да [ГЛАГОЛ]иш Е [ПРИЛАГАТЕЛНО].NEUTR в сравнение със скандинавските
att [VERB]a ÄR [ADJEKTIV] .NEUTR (шв.) и at [VERB]e ER [ADJEKTIV] .NEUTR (дат.);
- 2) презентативни конструкции с неакузативи и неергативи;
- 3) топикализация (без копия), дислокация (с копия), висящ топик (с или без кореферентни конституенти в изречението);

От изключителна важност би било създаването на плосък модел на лявата периферия, в който коректно да бъдат отразени съответствията между българските и скандинавските премествания вляво. Създаването на модел на дясната дислокация не е сред целите на статията, но също изглежда необходим.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

Bjerre, Tavs, Eva Engels, Henrik Jørgensen, Sten Vikner. 2008. “Points of convergence between functional and formal approaches to syntactic analysis.” *Working Papers in Scandinavian Syntax* 82, 131–166.

Brandtler, Johan, David Håkansson. 2017. “V2 eller V3? Om preverbal placering av adverbial i svenskan.” *Norsk Lingvistisk Tidsskrift, Årgang 35*, 11–26.

Brøseth, Heidi, Melum Eide, Kristin, Tor A. Åfarli (red.) 2021. *Språket som system: norsk språkstruktur*. Bergen: Fagbokforlaget Bergen.

Christensen, Ken Ramshøj. 2017. “Træstruktur i en skov af fortolkninger.” *Nydanske Sprogstudier NyS* 52-53, 11–38.

Cinque, Guglielmo, Rizzi, Luigi. 2008. “The Cartography of Syntactic Structures.” *STiL – Studies in Linguistics*, 2, 43–59.

Cinque, Guglielmo, Rizzi, Luigi. 2012. “The Cartography of Syntactic Structures.” In *The Oxford Handbook of Linguistic Analysis*, edited by Bernd Heine and Heiko Narrog, 51–66. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199544004.013.0003>

Diderichsen, Paul. 1936. “Prolegomena til en metodisk dansk Syntax.” In *Forhandlinger paa det ottende nordiske Filologmøde i København den 12-14 August 1935*, edited by Ebbe Spang-Hanssen, Viggo Brøndal and Johannes Brøndum-Nielsen, 41–46.

Diderichsen, Paul. 1941. *Sætningsbygningen i skaanske Lov*. København: Ejnar Munksgaard.

Diderichsen, Paul. 1946. *Elementær dansk Grammatik*. København: Gyldendal.

Dimitrova-Vulchanova, Mila, Lars Hellan. 1999. “Clitics and Bulgarian clause structure.” In *Eurotyp. Volume 5: Clitics in the Languages of Europe, Part 1*, edited by Henk van Riemsdijk, 469–513.

Egerland, Verner. 1998. "On Verb-Second Violations in Swedish and the Hierarchical Ordering of Adverbs." *Working Papers in Scandinavian Syntax*, Vol. 61, 1–22.

Eide, Kristin Melum. 2011. "Norwegian (non-V2) declaratives, resumptive elements, and the Wackernagel position." *Nordic Journal of Linguistics*, Volume 34, Special Issue 2: *The Nordic Languages and Typology*, 179–213. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0332586511000163>

Fant, Lars, Inge Bartning and Rakel Österberg. 2021. "The left and right periphery in native and non-native speech – A comparative study between French L1/L2, Spanish L1/L2 and Swedish L1." *International Review of Applied Linguistics in Language Teaching* 2021, 59(1), 87–120. DOI: <https://doi.org/10.1515/iral-2019-0095>

Faarlund, Jan Terje. 2019. *The Syntax of Mainland Scandinavian*. Oxford: Oxford University Press.

Franks, Steven. 2008. "Clitic Placement, Prosody, and the Bulgarian Verbal Complex". *Journal of Slavic Linguistics*, Volume 16, Number 1, Winter - Spring 2008, 91–137. DOI: <https://doi.org/10.1353/jsl.0.0011>

Gutzmann, Daniel, Katharina Hartmann and Lisa Matthewson. 2020. "Verum focus is verum, not focus: Cross-linguistic evidence", *Glossa: a journal of general linguistics* 5(1), 51. DOI: <https://doi.org/10.5334/gjgl.347>

Hansen, Erik and Lars Heltoft. 2003. *Grammatik. Syntaks*. Roskilde: University of Roskilde.

Hansen, Erik and Lars Heltoft. 2011. *Grammatik over det danske sprog*. s.l.: Syddansk Universitetsforlag.

Hansen, Erik 1970. "Sætningsskema og verbalskemaer". *Nydanske Studier* 2, 115–141.

Harizanov, Boris. 2014. "On the Mapping from Syntax to Morphophonology". Dissertation. UC Santa Cruz: <https://escholarship.org/uc/item/82m2c0fq>

Heltoft, Lars. 1986a. "Topologi og Syntaks". In *Nydanske Studier 16-17*, 105–130.

Heltoft, Lars. 1986b: "The V/2 Analysis - A Reply from the Diderichsen Tradition." In *Scandinavian Syntax*, edited by Östen Dahl and Anders Holmberg, 50–66.

Heltoft, Lars. 1992a. "Topologiens plads i en sprogteori". In *Lingvistisk Festival = Sprogvidenskabelige Arbejdsrapporter fra Københavns Universitet 2/1992*, edited by Frans Gregersen, 67–98.

Heltoft, Lars. 1992b. "The Topology of Verb Second and SVO Languages. A Study in the Sign Function of Word Order". *Copenhagen Studies in Language* 15, 13–64.

Heltoft, Lars. 2016. "Topologisk og kombinatorisk syntax som alvorligt ment skelnen". *Ny forskning i grammatik*, vol. 23, 71–91.

Herslund, Michael. 1986. „The Double Object Construction in Danish“. In *Topics in Scandinavian Syntax*, edited by Lars Hellan and Kirsti Koch Christensen, Dordrecht: Springer Netherlands, 125–47. DOI: https://doi.org/10.1007/978-94-009-4572-2_7

Holmberg, Anders and Christer Platzack. 2005. "The Scandinavian Languages" In *The Oxford Handbook of Comparative Syntax*, edited by Guglielmo Cinque and Richard S. Kayne. Oxford: Oxford University Press, 420–458.

Holmberg, Anders. 2020. "On the Bottleneck Hypothesis of V2 in Swedish." In *Rethinking verb second*, edited by Rebecca Woods and Sam Wolfe, Oxford: Oxford University Press, 40–60.

Horne, Merle, Mikael Roll. 2012. “Swedish as a [+Continuity] language: left-edge prosody and right-edge morphosyntax.” In *Discourse and Grammar : a Festschrift in Honor of Valéria Molnár*, edited by Johan Brandtler, David Håkansson, Stefan Huber, Eva Klingvall, Lund: Lund University Centre for Languages and Literature, 333–341.

Josefsson, Gunlög. 2012. “What's first?: on the left periphery in Swedish declaratives.” *Discourse and Grammar: a Festschrift in Honor of Valéria Molnár*, edited by Johan Brandtler, David Håkansson, Stefan Huber, Eva Klingvall, Lund: Lund University Centre for Languages and Literature, 359–372.

Jørgensen, Henrik. 2009. “The Diderichsen Sentence Model - a flexible tool in syntactic analysis.” *Nordlyd* 35: s.p. <https://tildeweb.au.dk/au132769/papers/joer09b.pdf>

Krapova, Iliana and Guglielmo Cinque. 2003. “On the Order of wh-Phrases in Bulgarian Multiple wh-Fronting”. In *Formal Description of Slavic Languages: The Fifth Conference*. Leipzig: Peter Lang, 318–336.

Krapova, Iliana, Guglielmo Cinque. 2005. “Two Asymmetries between Clitic Left and Clitic Right Dislocation in Bulgarian” In *Organizing Grammar. Linguistic Studies in Honor of Henk van Riemsdijk*, edited by Hans Broekhuis, Norbert Corver, Riny Huybregts, Ursula Kleinhenz, Jan Koster, Berlin: De Gruyter Mouton, 359–364.

Krapova, Iliana, Guglielmo Cinque. 2008. “Clitic reduplication constructions in Bulgarian” in *Clitic Doubling in the Balkan Languages*, edited by Dalina Kallulli, Liliane Tasmowski, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 257–287.

Lindahl, Filippa, Elisabet Engdahl. 2022. “The pragmatics and syntax of pronoun preposing: A study of spoken Swedish.” *Journal of Comparative Germanic Linguistics*, Vol. 25: 169–219. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10828-022-09136-w>

Lundquist, Björn. 2018. “Tått. Mer om de preverbala adverbialens syntax, semantik och prosodi.” *Norsk Lingvistisk Tidsskrift, Årgang 36*: 179–195.

Nyvad, Anne Mette, Ken Ramshøj Christensen & Sten Vikner. 2017. “CP-recursion in Danish: A cP/CP-analysis.” *The Linguistic Review* 34(3): 449–477. DOI: <https://doi.org/10.1515/tlr-2017-0008>

Pentchev, Yordan. 1991. “Nekonfiguratsionni yavleniya v balgarskiya sintaksis.” *Balgarski ezik*, 1991, 6, 521–525 [Пенчев, Йордан. 1991. “Неконфигурационни явления в българския синтаксис.” *Български език*, 1991, 6, 521–525]

Platzack, Christer. 1998. *Svenskans inre grammatik – det minimalistiska programmet. En introduktion till modern generativ grammatik*. Lund: Studentlitteratur.

Platzack, Christer. 2009. *Den fantastiska grammatiken: en minimalistisk beskrivning av svenskan*. Lund: Norstedts Förlag.

Platzack, Christer. 2012. “Split topicalization in Swedish and doubling with det 'it.NEUTER'.” *Discourse and Grammar : a Festschrift in Honor of Valéria Molnár*, edited by Johan Brandtler, David Håkansson, Stefan Huber, Eva Klingvall, Lund: Lund University Centre for Languages and Literature, 411–431.

Platzack, Christer 2013 “Spurious topic drop in Swedish.” In *In search of universal grammar: from Old Norse to Zoque*, edited by Terje Lohndal, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 27–50.

Radoev, Konstantin. 2022. “Modeliraneto na shvedskoto izrechenie: nyakoi paraleli mezhdu shemata na Didriksen i X-бар теорията.” XVII nauchna konferentsia na nehabilitirani

prepodavateli i doktoranti vav Fakulteta po klasicheski i novi filologii, 2020: 55–74 [Радоев, Константин. 2022. “Моделирането на шведското изречение: някои паралели между схемата на Дидриксен и X-бар теорията.” *XVII научна конференция на нехабилитирани преподаватели и докторанти във Факултета по класически и нови филологии, 2020: 55–74*]

Rizzi, Luigi. 1997. “The fine structure of the left periphery.” In *Elements of grammar: Handbook in generative syntax*, edited by Liliane Haegeman, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 281–337. DOI: https://doi.org/10.1007/978-94-011-5420-8_7

Rizzi, Luigi. 2004. *The Structure of CP and IP: The Cartography of Syntactic Structures*, Vol. 2, Oxford: Oxford University Press.

Rizzi, Luigi, 2019. “Notes on the map of the left periphery in Danish.” In *The Sign of the V: Papers in Honour of Sten Vikner*, edited by Henrik Jørgensen, Johanna Wood. 489–501. DOI: <https://doi.org/10.7146/aul.348.112>

Rudin, Catherine. 1986. *Aspects of Bulgarian Syntax: Complementizers and Wh-Constructions*. Ohio: Slavica Publishers, Inc.

Tisheva, Yovka, Marina Dzhonova. 2002. “Information Structure and Clitics in TreeBanks.” *Proceedings of The First Workshop on Treebanks and Linguistic Theories (TLT2002), 20th and 21st September 2002, Sozopol, 2002: 231–252.*

Tisheva, Yovka, Marina Dzhonova. 2006. “Stariyat "nov" topik.” *Slavistichni chetenia*, tom: Slavistika i obshtestvo: 231–237 [Тишева, Йовка, Марина Джонова. 2006. “Старият "нов" топик.” *Славистични четения, том: Славистика и общество: 231–237*]

Tisheva, Yovka, Marina Dzhonova. 2007. “За nyakoi slovoredni modeli za topikalizatsia v razgovornata rech.” *Trudove na VTU “Sv. Sv. Kiril i Metodiy”. Filologicheski fakultet, tom: Ezikoznanie, broj:34, kn. 2.: 93–108* [Тишева, Йовка, Марина Джонова. 2007. “За някои словоредни модели за топикализация в разговорната реч.” *Трудове на ВТУ “Св. Св. Кирил и Методий”. Филологически факултет, том: Езикознание, брой:34, кн. 2.: 93–108*]

Togebly, Ole. 2003. *Fungerer denne sætning? funktionel dansk sproglære*. København: Gad.

Togebly, Ole. 2017. “Formel og funktionel grammatik.” *Nydanske Sprogstudier* 52–53: 107–134

Vikner, Sten, Henrik Jørgensen. 2017. “En formel vs. en funktionel tilgang til dansk sætningsstruktur.” *Nydanske Sprogstudier* 52–53: 135–168

Vikner, Sten, Ken Ramshøj Christensen & Anne Mette Nyvad. 2017. “V2 and cP/ CP. In *Order and structure in syntax I: Word order and syntactic structure (Open Generative Syntax 1)*, edited by Laura Bailey & Michelle Sheehan, Berlin: Language Science Press, 313–324. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.1117724>

Vikner, Sten. 1991. “Relative der and other C° elements in Danish.” *Lingua* 84(2–3): 109–136. DOI: [https://doi.org/10.1016/0024-3841\(91\)90067-F](https://doi.org/10.1016/0024-3841(91)90067-F)

Vikner, Sten. 1999. “Ledstillingen i dansk og government & binding.” In *Sætningskemaet i generativ grammatik*, edited by Per Anker Jensen and Peter Skadhauge, Kolding: Syddansk Universitet, 83–110

Vikner, Sten. 2020. “Comparison with Diderichsen's (1946) analysis of Danish clause structure.” *Introduktion til sprogvidenskabens discipliner*, Copenhagen: PhD School, Faculty of Humanities, University of Copenhagen

Vikner, Sten. 2021a. “Den strukturelle asymmetri mellem det indirekte og det direkte objekt i dansk”. In *MUDS 18 – 18. møde om udforskningen af dansk sprog*, edited by Yonathan Goldshtein, Inger Schoonderbeek Hansen, Tina Thode Hougaard, 499–514

Vikner, Sten. 2021b. “Den strukturelle asymmetri mellem et objekt og et efterfølgende PP-komplement i dansk“. *Ny forskning i grammatik*, vol. 28, 157–174. DOI: <https://doi.org/10.7146/nfg.vi28.128789>

Zimmerling, Anton. 2021. “Towards the Definition of the Bulgarian Word Order System.” *Balcania et Slavia*, 1(2): 239–256. DOI: <https://doi.org/10.30687/BES/0/2021/02/005>

ИЗТОЧНИЦИ НА ПРИМЕРИТЕ / SOURCES OF EXAMPLES

Radoev, Konstantin. Personal examples.

Vikner, Sten. 1999. “Ledstillingen i dansk og government & binding.” In *Sætningskemaet i generativ grammatik*. edited by Per Anker Jensen and Peter Skadhauge, Kolding: Syddansk Universitet

Vikner, Sten. 2020. “Comparison with Diderichsen's (1946) analysis of Danish clause structure.” *Introduktion til sprogvidenskabens discipliner*, PhD School, Faculty of Humanities, University of Copenhagen

Vikner, Sten, Henrik Jørgensen. 2017. “En formel vs. en funktionel tilgang til dansk sætningsstruktur.” *Nydanske Sprogstudier NyS* 52-53: 135–168

✉ **Konstantin Radoev, researcher**

ORCID iD: 0000-0003-4499-2323

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: kradoev@uni-sofia.bg

NINA GRØNNUM'S MODEL OF DANISH INTONATION FROM AN AUTOSEGMENTAL-METRICAL PERSPECTIVE

Maria Bakalova

Sofia University St. Kliment Ohridski (Bulgaria)

МОДЕЛЪТ ЗА ДАТСКА ИНТОНАЦИЯ НА НИНА ГРЪОНУМ ОТ АВТОСЕГМЕНТНО-МЕТРИЧНА ГЛЕДНА ТОЧКА

Мария Бакалова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“ (България)

<https://doi.org/10.60055/GerSk.2024.4.54-71>

Abstract: The purpose of this article is to present an overview of Nina Grønnum's model of Danish intonation and discuss its central assumptions from the perspective of the autosegmental-metrical (AM) theory of intonational phonology. An attempt is made to outline key differences between Grønnum's model and AM models, as well as summarize the findings from recent empirical investigations of intonation in Danish spontaneous speech and discuss their implications for phonological modeling. Based on that, the article argues that AM theory is not incompatible with the data for Danish intonation (as has been previously claimed by Grønnum). Rather, it is hypothesized that an AM model for Danish would be able to provide a more accurate account of melodic variation in Danish spontaneous speech.

Keywords: Danish intonation, phonological modeling, autosegmental-metrical theory, accent, stress

Резюме: Целта на статията е да се представи накратко моделът за датска интонация на Нина Гръонум и да се разгледат основните му положения от гледна точка на автосегментно-метричната (АМ) теория на интонационната фонология. Прави се опит да се очертаят основни разлики между модела на Гръонум и АМ моделите, както и да се обобщят резултатите от по-скорошни емпирични изследвания на интонацията в спонтанната датска реч, като се обсъди и приложението им за фонологичното моделиране. Въз основа на това в статията се застъпва схващането, че АМ теорията не е несъвместима с данните за датската интонация (както се твърди от Гръонум). Вместо това се аргументира хипотезата, че АМ модел за датския език би могъл да предложи по-добро описание на мелодичната вариация в спонтанната датска реч.

Ключови думи: датска интонация, фонологично моделиране, автосегментно-метрична теория, акцент, ударение

0. INTRODUCTION

Nina Grønnum (b. 1945) is a pioneer in the experimental study of Danish intonation. She carried out the first acoustic analyses of distinct read Copenhagen speech starting in the mid-1970s. The results of her analyses and the implications for a model of Danish intonation are summarized in her doctoral dissertation (Grønnum 1992). The central assumptions of Grønnum’s model are firmly reiterated in her latest work on the subject (Grønnum 2022).

The specifics of Grønnum’s model will be presented in more detail shortly. In doing so, I will attempt to put the model’s tenets against those of AM (autosegmental-metrical) theory, one of the most influential approaches within contemporary prosodic theory and practice. The AM theory of intonational phonology has been applied to a number of typologically and prosodically varied languages and “has facilitated the discovery of important empirical insights about the cross-linguistic nature of intonation” (Dilley and Breen 2022, 182). The central assumptions of the theory stem largely from Pierrehumbert’s (1980) thesis, which was crucial for distinguishing the phonological and the phonetic level within intonation and the relation between the two. An account of the history and development of AM theory is given in Ladd ([1996] 2008), who coined the term *autosegmental-metrical*. It “reflects the connection between (...) an autosegmental tier representing intonation’s melodic part, and metrical structure representing prominence and phrasing” (Arvaniti 2022, 25). The main innovation and strength of the AM approach lies namely in that it “makes a principled distinction between the phonology of intonation and its phonetic realization” (ibid, 25). In other words, the proponents of AM theory support the notion that intonation is indeed *phonological* – a notion which is far from universally accepted and is therefore not reflected in all intonational models, cf. Ladd (2008, 9–12), Barnes & Shattuck-Hufnagel (2022, 3–9). As we shall see later (3.1.), whether they see a place for a phonological level in their analysis of melodic variation, appears to be a fundamental point of disagreement between Grønnum’s model and AM models of intonation.

The article is structured as follows: **Section 1** offers a summary of the key elements in Grønnum’s model. **Section 2** outlines the distinction between hierarchical vs. linear models of intonation, which is essential in the comparison between Grønnum’s model and AM theory. In **Section 3**, I attempt to contrast Grønnum’s model with AM theory by using the set of questions devised by Barnes and Shattuck-Hufnagel (2022) to elicit a more explicit account of the goals and central assumptions of any prosodic model. In **Section 4**, I present the existing attempts at modeling Danish intonation within the AM tradition and Grønnum’s response to some of them, as well as a public correspondence between herself and Robert D. Ladd regarding his treatment of her model in his 1996 book. **Section 5** is an overview of some recent empirical findings

about Danish intonation and their implications for prosodic modeling. Finally, in **Section 6**, the main points of the article are summarized, and conclusions are drawn.

1. GRØNNUM'S MODEL OF DANISH INTONATION – SUPERPOSITION AND SUBORDINATION

Grønnum bases her model on a series of empirical investigations carried out by her from the mid-1970s, focusing on distinct, formal, read Copenhagen Danish speech. There are **two base components** in her model – *the prosodic stress group* (initiated by the onset of any (primarily) stressed vowel and extending over all succeeding unstressed syllables, with an associated F0 pattern), and the global *intonation contour*, which is characterized by varying degrees of declination depending on the utterance's function. The two components in Grønnum's model are hierarchically organized – the F0 stress group patterns are superposed on and subordinate to the intonation contour.

1.1. Stress groups

The F0 pattern associated with each prosodic stress group consists of a rise from the (low) stressed syllable to the first posttonic, followed by a fall whose extent is dependent on the number of posttonics after the first one (i.e. the fall is absent if there is only one posttonic) (Grønnum 2022, 89). The full pattern can only be realized if there are enough syllables to carry it; if there are no posttonics in the stress group, the pattern is truncated (rather than compressed) and there is no rise in F0 (Grønnum 1998, 135; 2022, 98, 105). The pattern is also sensitive to location; rises and falls are more extensive early in the utterance than later, and slightly more extensive on less declining contours (Grønnum 2022, 89).

In contrast to other Scandinavian language varieties such as Standard Central Swedish or (optionally) Bornholm Danish (cf. Grønnum 1990b, 188–189, 209), Copenhagen Danish lacks a default sentence accent, meaning that no one stressed syllable is more prominent than any other in utterances with neutral intonation (Grønnum 2022, 89–90). With emphasis for contrast, the prominent word may exhibit a somewhat increased F0 on the stressed syllable and a higher rise to the posttonic, but this is not obligatory; the relative prominence of the focused group is also (and sometimes – only) achieved by the reduction or deletion of F0 patterns in both preceding and succeeding stress groups, which are subject to deaccentuation (Grønnum 1998, 141; 2022, 91).

If the effects of focus or emphasis are disregarded, Grønnum writes, “we are left with F0 patterns in prosodic stress groups, whose manifestation is entirely predictable from the wider

context” (Grønnum 2022, 98). This is why she repeatedly states that, in Danish, “stress group patterns have no autonomous status other than as the manifestation of stress” (Grønnum 2022, 98) – a claim whose theoretical implications will be discussed in more detail further down (3.1.).

There is a great deal of variation across different regional variants of Standard Danish both in the shape of the F0 pattern, its range, and its alignment with the segments (cf. Grønnum 1990a; 1990b; 1998, 147–151; 2022, 104–105), and this melodic variation is “probably what contributes most to a Danish speaker/listener’s immediate recognition and localization of regional variants” (Grønnum 1998, 147). However, in all of these regional variants the manifestation of F0 patterns appears to be likewise predictable, which is why it is Grønnum’s belief that “with proper scaling, the model will cover the majority of regional variants of Standard Danish as well”. This claim is called into question by recent empirical investigations in Jutlandic Danish (see 5.4.).

1.2. Utterance intonation contours

The stressed syllables in an utterance carry the intonation contour. The stress group patterns demarcated by the stressed syllables are “superposed on and subordinate to” the intonation contour, rises being slightly higher earlier in the utterance and on less declining contours (Grønnum 2022, 98). Utterance contours are characterized by varying degrees of declination: on one end of the scale, we have terminal declarative utterances which exhibit the most steeply declining (and least pragmatically marked) contours, and on the other end lie interrogatives whose non-declarative function is not marked lexically or syntactically; they are associated with level contours. Between those two extremes we find interrogatives whose function is marked by word order inversion and/or an interrogative particle, and non-terminal clauses. Within this intermediate category a trade-off between lexical/syntactic markers and intonation contour slope can be observed: the more strongly marked the non-declarative function of the utterance, the more steeply declining its contour. Thus, *wh*-questions are accompanied by more steeply declining contours, whereas questions only marked by word order inversion (including so-called “echo questions”) are the least declining (Grønnum 2005, 348; 2022, 99). These facts lead Grønnum to the conclusion that, in Copenhagen Danish (and most regional Danish variants), “intonation cues to modality are global, not local” – according to her analyses, there is no specific F0 movement at the end of the utterance to signal its function (Grønnum 2022, 100). Rather, utterance modality is signaled by the overall, global course of the intonation contour and its degree of declination. This is part of the argumentation used by Grønnum to refute the relevance of a linear, locally determined AM model for Danish, and this brings us to

a general point of disagreement between the two models: the question of hierarchy vs. linearity when it comes to phonological representation.

2. HIERARCHY VS. LINEARITY

An overarching difference between Grønnum's model and AM theory can be summarized by a distinction Ladd (1983) proposed between *Contour Interaction* and *Tone Sequence* types of approaches to intonational modeling. Contour Interaction (CI) models assume that the intonational contour of an utterance consists of local 'bumps' that are superimposed or overlaid on global shapes or slopes (therefore, they are also referred to as *superpositional* or *overlay* models of F0, cf. Ladd 2008, 23). The components which generate these pitch configurations are hierarchically structured, interact with each other and operate within prosodic domains of various sizes (Ladd 1983, 40). The Contour Interaction approach is well exemplified by Grønnum's model of Danish.

In contrast, Tone Sequence (TS) or linear models assume "no layer or component of intonation separate from accent: intonation consists of (...) a sequence of tonal elements" (Ladd 1983, 40). AM models belong to the Tone Sequence type, as they describe intonation in terms of a linear string of discrete intonational events (pitch accents and edge tones) whose manifestation is exclusively locally determined and implemented on a left-to-right basis. Global trends in pitch contours are seen as the result of the iterative application of local downstep rules (Ladd 2008, 44).

Grønnum's (1995, 130; 2022, 106) reiterated claim is that a linear AM account of Danish intonation "in terms of (varying degrees of) local downstep or range reduction, triggered by certain pitch accent configurations", would be "perhaps a formal possibility but empty of the significance it carries in tone languages". Such accounts of Danish have already been proposed by Pierrehumbert (1980) and Gussenhoven (2004) but were met with objections by Grønnum (see 4. in this article). In the next section I will try to illustrate the differences between the two approaches to intonational modeling (and thereby, the reasons for Grønnum's reservations towards an AM model of Danish) by contrasting their "answers" to the set of six questions which Jonathan Barnes and Stefanie Shattuck-Hufnagel (2022) put forward to help explicate the central commitments of a prosodic model.

3. BARNES & SHATTUCK-HUFNAGEL'S 6 QUESTIONS

The questions by Barnes and Shattuck-Hufnagel (2022, 1–2) aim to establish the prosodic model's relation to: 1) phonology, 2) meaning, 3) phonetics, 4) typology, 5) psychological status, and 6) transcription.

3.1. Phonology

Barnes and Shattuck-Hufnagel (2022, 3) cite Ladd ([1996] 2008) on the fundamental division between models of intonation which are phonological in nature, and models which are not. The former posit a small set of abstract sound categories that serve as a bridge between meaning and the acoustic signal, where the link between a given sound category and the meaning(s) it expresses is arbitrary – much like a phoneme inventory in segmental phonology. Non-phonological models, on the other hand, posit no such inventory (or may simply remain agnostic as to its nature). Instead, they map meanings and functions directly on to the acoustic signal.

In her chapter on Danish in the volume edited by Barnes and Shattuck-Hufnagel, Grønnum writes:

“Over the last couple of decades, it has become customary to call a representation that (...) mediates between a less and a more concrete stage in the production of intonation *phonological*. (...) However, if you want to avoid the obvious – but obviously false – analogy to segmental phonology and its sequentially ordered and minimally contrastive units, then *symbolic* representation is perhaps a better concept.” (Grønnum 2022, 87)

As I understand, Grønnum tacitly classifies her model as a non-phonological (in the sense of the distinction outlined above) one; indeed, she does not see a place for a strictly “phonological level” in intonation at all. In an earlier work, Grønnum (1995, 125) elaborates on her reservations towards this term and states that she does not “think it feasible or expedient to phonologize differences in F0 or pitch contours which are merely the acoustic or perceptual correlates of a contrast in another linguistic dimension, namely stress.”

This statement is central for understanding Grønnum’s views on intonation. It is reiterated several times in her 2022 chapter, e.g. here: “...the stress group patterns have no autonomous status other than as the manifestation of stress” (Grønnum 2022, 98). It appears that for Grønnum, the F0 patterns associated with stressed syllables are only perceptually salient as the phonetic manifestation of stress. Grønnum denies accent an autonomous phonological and perceptual status in Danish; rather, she appears to conflate accent and stress entirely – in a manner that is antithetical to AM theory. When laying out the fundamental concepts of AM intonational phonology, Ladd ([1996] 2008, 44) formulates four basic tenets, one of which being the principled distinction between pitch accent and stress. Pitch accents are “phonological elements of the pitch contour that accompany *certain* stressed syllables” (ibid, 48; emphasis mine – M.B.), meaning that not all stressed syllables are also automatically accented. AM theory posits that utterances have both *a stress pattern* and *an intonation pattern*. The stress pattern “reflects a set of abstract prominence relations” and “is manifested in a variety of phonetic cues” (ibid, 54) which include F0, duration, vowel quality, and intensity, “with F0 generally the most important” (ibid, 50). In addition, there is an intonation pattern composed of

a string of pitch accents and edge tones, where the pitch accents are “lined up with the text on the basis of the prominence relations” (Pierrehumbert 1980, 102). Therefore, pitch accents serve as a cue to the location of prominence and often co-occur with prominent stressed syllables; but languages such as English or Dutch, where stressed syllables can be unaccented, show that “there is a phonetic phenomenon of stress that can usefully be distinguished from pitch accent” (Ladd 2008, 61).

With the above discussion in mind, and considering the observations which Grønnum (2022, 104) herself cites about syllables with reduced stress retaining all characteristics¹ of stressed syllables *with the exception of an autonomous pitch pattern*, it appears to me that accent and stress are indeed separate phonological and phonetic phenomena also in Danish.

Grønnum (1998) has previously touched upon the peculiar behavior of stressed syllables surrounding emphasis for contrast, stating that it “could have provoked a discussion of accented versus nonaccented”, as such syllables suffer a reduction or deletion of their F0 pattern; but she is unsure whether “this reduction is not also a true de-stressing” (Grønnum 1998, 139–140). It is interesting to see that in earlier works, Grønnum was more open to the idea that accent and stress could be two separate phenomena but has since rejected it (with insufficiently clear motivation). By examining spoken Danish data in the course of my doctoral work, I hope to be able to clarify whether unaccented stressed syllables actually exist in Danish, which, if true, would present more convincing arguments in support of the hypothesis that pitch and stress are separate phenomena in Danish as well.

Last but not least, Grønnum objects to the appropriateness of the term “pitch accent” for Danish, as “(i) there would be only one category, and it would always align in the same fashion with the segmental material; and (ii) its phonetic manifestation is predictable” (Grønnum 2022, 104). One could say that in this case, the contrast is between accent and lack thereof. For Pierrehumbert and Gussenhoven, there appears to be no problem with positing an inventory of just one pitch accent for Danish, although they disagree as to how this pitch accent should be analyzed and transcribed (see 4.)

3.2. Meaning

The next question Barnes and Shattuck-Hufnagel (2022, 1–2, 8–9) pose has to do with how a prosodic model relates to meaning: whether meaning is derived holistically or compositionally, and where, if anywhere, does the notion of the morpheme (or minimal meaning-bearing

¹ Full vowel quality, vowel length, distinct articulation (i.e. absence of reduction or lenition processes otherwise prevalent in Danish), *stød* (Grønnum 2022, 104).

element) reside in the model. Grønnum's answer here is rather clear: in her analysis, the prosodic stress group patterns are prominence-lending, but have no meaning in and of themselves. Therefore, she deems the intonation contour the only candidate for a direct link to meaning (Grønnum 2022, 107), but only in an intricate interplay with the larger context. She points to the correlation between intonation contour slope and sentence type outlined in 1.2. in this article, where utterance modality is signaled by the global course of the intonation contour and its degree of declination. I take this to mean that in Grønnum's model, meaning is derived holistically, by taking both the global course of F0 and the larger context into account. The unit which comes closest to fulfilling the role of a "meaning-bearing element", is the global intonation contour; but the representation is "symbolic" (Barnes, Shattuck-Hufnagel 2022, 9) in the sense that intonation contours themselves do not bear any meaning.

In contrast, within AM tradition, meaning is derived compositionally, as the individual tones in the tonal string are associated each with their own elements of meaning, much like morphemes. Then, utterance meaning is built up compositionally from the combination of those elements, in a similar fashion to sentence meanings (Barnes and Shattuck-Hufnagel 2022, 8). On this matter, Grønnum and proponents of AM hold diametrically opposing views.

3.3. Phonetics

The third question posed by Barnes and Shattuck-Hufnagel (2022, 2, 9–14) deals with the model's relation to phonetic implementation – whether the model has “an explicit theory of phonetic implementation which could possibly serve as the basis for speech synthesis” (ibid, 2). Here one could say that Grønnum's model is predominantly aimed at phonetic implementation, considering that she rejects the phonological status and analysis of F0 patterns altogether. In contrast, AM models are first and foremost concerned with working out the phonological structure of intonation contours (i.e. the underlying tones which they consist of), but they also aim to account for phonetic variation by focusing on various issues of tonal alignment and scaling.

3.4. Typology

The next point of interest is the extent to which a model makes typological predictions about the kinds of prosodic systems which should or should not exist in the languages of the world.

Grønnum (2022) does not explicitly address this question, perhaps since her model pertains to (Copenhagen) Danish only. She does predict that “the model will cover the majority of regional variants of Standard Danish as well” (Grønnum 2022, 104), and elsewhere she has

stated that also certain Swedish and German varieties exhibit “interaction between events at different levels” and “subordination of lower to higher level structures”, although to varying degrees (Grønnum 1990b, 212), i.e. that the principles of superposition and subordination upon which her model is founded, can also be extended to these neighboring language varieties. And even though certain regional variants of Danish, such as Sønderborg and Bornholm, “have a specific, final boundary tone that does not interact with what precedes it” (Grønnum 2022, 106), she claims that these local features are not precluded by the global, hierarchical character of her model and can in fact be incorporated in it.

In the conclusion of an earlier article summarizing the results of her analyses of regional variants of Danish and comparing them with German and Stockholm Swedish (Grønnum 1990a), Grønnum ponders whether all of these different prosodic systems could be equally well handled within one and the same descriptive frame of reference and concludes that, rather, “some [are] better suited for one theoretical framework and others for another” (Grønnum 1990a, 143–144). This appears to convey a rather relativist view of prosodic theory, Danish and its regional (and neighboring) variants evidently being “the odd man out” (Grønnum 1998b, 112). In contrast, AM theory appeals for the study of intonational universals – it assumes that every intonational language can be analyzed in terms of a linear string of pitch accents and edge tones.

3.5. Psychological reality

The fifth question Barnes and Shattuck-Hufnagel pose concerns the model’s psychological status: whether the model aspires to have a level of psychological reality and reflect speaker-hearer cognition. Here it appears that both Grønnum’s model and AM models incorporate psychological reality as a goal, but Grønnum hypothesizes that her holistically conceived model is cognitively simpler and therefore has a higher degree of psychological reality for Danish speakers than a model of Danish in terms of local events. She claims that linguistically naïve Danes do not conceive the local humps in an utterance contour as part of its melody, but rather disregard them in favor of the overall shapes (Grønnum 2022, 110). Grønnum’s hypothesis has, to my knowledge, not been tested empirically, and, as she herself notes, it is “worth testing”. In particular, it would be illuminating to establish whether “local humps” in the pitch contour in reality have so little perceptual significance as Grønnum ascribes to them – if they, conversely, prove to be distinctive, this could be an argument in support of the adequacy of an AM model for Danish.

3.6. Transcription

The last question posed by Barnes and Shattuck-Hufnagel (2022, 2, 16–19) concerns the model’s relation to systems of prosodic transcription – whether the model could be used as a tool for prosodic transcription, or at least, what its implications for a system of prosodic transcription are.

As Grønnum (2022, 108–110) points out, the basic tenets of her model “have served well as anchor points in the transcription of spontaneous Danish speech in the DanPASS corpus”. The *Danish phonetically annotated spontaneous speech corpus* (DanPASS) (Grønnum 2009) consists of non-scripted monologues and dialogues, the former focusing on describing images and giving directions, and the latter being replicas of the HCRC map tasks – so one could say they are in reality only *half*-scripted and contain examples of *semi*-spontaneous speech. The perceived pitch level of each stressed syllable is annotated to three degrees: high (h), mid (m), and low (l), and gradual decline over several syllables is marked with arrows. These distinct levels can potentially bear resemblance to the H and L tonal targets used in ToBI transcription; however, Grønnum explicitly stresses that

“any similarity with the tones and break indices (ToBI) convention (...) is merely superficial. For the description of Danish intonation, the phonological assumptions behind ToBI are inappropriate, and as a phonetic transcription system, it is not sufficiently fine grained.” (Grønnum 2022, 110)

Once again, Grønnum rejects the appropriateness of AM theory, upon which ToBI systems of transcription are based, for Danish. The ToBI (Tones and Break Indices) convention was originally developed for the transcription of American English (see Silverman et al. 1992) but has since been used as a starting point for the development of similar systems for various other languages (Arvaniti 2022, 50–51). What distinguishes ToBI from other systems for transcribing intonation such as INTSINT or the one used in Grønnum’s corpus, is the fact that ToBI is a tool for *phonological* transcription, as Grønnum rightfully notes. It is founded on the principles of AM intonational phonology, and therefore reflects the distinction between an underlying tonal representation and its phonetic realization. It aims to transcribe the *phonological properties* of intonation by using tonal labels (H and L tones), which represent underlying tonal targets assumed to be “both meaningful to native speakers and systematic and consistent across native speakers of the language variety” (Jun 2022, 151). One of the main strengths of ToBI is that while each ToBI system is language-specific, they are all founded on the same theoretical and analytical principles, which in turn facilitates the study of intonational universals and prosodic typology (Jun 2022, 163). Developing a ToBI model for Danish would therefore not only contribute to typological insight, but also allow for a more straightforward contrastive analysis

with various other languages which have already been modeled (and transcribed) within this framework.

4. EXISTING (PARTIAL) AM MODELS OF DANISH

4.1. Pierrehumbert (1980)

Danish has not been overlooked by the AM community. In fact, we find that already Pierrehumbert (1980, 208–213) in her highly influential dissertation discusses Grønnum's data for Danish and what she terms "the layered theory of intonation". After having presented Grønnum's view, Pierrehumbert proposes an alternative analysis of the Danish data in terms of pitch accents, edge tones and downstep – with only one type of pitch accent (L*+H-) and a low L% boundary tone in questions and declarative sentences alike (which is less evident if there are one or no unstressed syllables after the last stressed one). Contrastive emphasis results in an increased H- value on the emphasized stress group, while nearby H-s are lowered, but not deleted.

To account for the observed contrast in declination in declaratives vs. non-declaratives, Pierrehumbert (1980, 211–213) proposes a *downstep rule* for Danish which is operative in declaratives, but suspended in questions; in addition, "there are degrees of downstep which correspond to the degree to which the utterance is non-final". To account for this variation, Pierrehumbert introduces a downstep coefficient k "to vary between its minimum value and l as a reflex of the relevant semantic continuum" (ibid, 212).

Grønnum offers her commentary on Pierrehumbert's analysis in two consecutive articles (Thorsen 1983a, 210–216, Thorsen 1983b, 32–38) and ultimately deems it inappropriate for the Danish data.

4.2. Gussenhoven (2004)

In his chapter on the Scandinavian languages, Carlos Gussenhoven (2004, 223 – 226) offers a speculative account of the origin of Danish stød (as a reinterpretation of an earlier lexical tone distinction), as well as a reanalysis of Pierrehumbert's autosegmental interpretation of Danish as having a L*H pitch accent. Instead, he proposes an H*L accent, "whereby the H* is aligned late, and downstepped, and L is right-aligned" (Gussenhoven 2004, 225). When it comes to declination, he observes: "As for interrogative intonation, Standard Danish suspends or attenuates declination, leaving the phonological representation intact" (Gussenhoven 2004, 226). Gussenhoven also points out that the Scandinavian languages have considerably simpler

intonation systems than West Germanic languages (i.e. Danish only having one intonation contour/pitch accent) and hypothesizes that the fact that these languages have (had) *lexical* pitch accents could contribute to their limited inventory of intonational pitch accents.

To my knowledge, Grønnum has not responded (publicly) to Gussenhoven’s analysis.

4.3. Correspondence with Ladd (1998)

One treatment of Danish intonation which Grønnum has taken an explicit, public stand on, is that contained in the first edition of Ladd’s ([1996] 2008) now well-known book. She does so in an open Letter to the Editor of *Journal of Phonetics* (Grønnum 1998b). In it, she claims that “Ladd’s treatment of Danish intonation is apt to give the reader a biased and rather impoverished idea of the relative merits of the superpositional model as it applies to Danish” (Grønnum 1998b, 109) and proceeds to lay out the reasons for her objections: firstly, it appears that Ladd has incorrectly interpreted her depictions of global intonation slopes of varying declination as categorical, i.e. as “an inventory of three invariant intonation slopes”, when they are in fact a gradient, non-categorical “fan of slopes between two extremes”. Further, Grønnum stresses that she has taken a clear stand in the “superposition vs. linearity” debate, and states once again that “a linear tonal sequence representation, a representation ‘only in terms of local phonological events’, of Danish intonation is descriptively inadequate” and that “‘pitch accent’ is not an appropriate concept for (...) the F0 pattern associated with the prosodic stress group in Danish” (Grønnum 1998b, 111). She objects to Ladd’s treatment of global slope variation as pitch range reduction modeled with downstep – she claims that “global slope in Danish is indeed linguistic, and of course it must be included in the model — though it cannot adequately be modeled as ‘downstep’” (Grønnum 1998b, 112). Grønnum concludes her letter rather categorically: “If Danish intonation cannot be accommodated in Ladd’s model, then that model needs revision. Otherwise, its proponents will have to give up on its generality and count Danish as the odd man out.” (Grønnum 1998b, 112)

In his response, Ladd (1998) apologizes for the inaccurate representation of Grønnum’s global contours as categorical and distinctive; but he also notes that he does not disregard her findings about global trends and that “incorporating global shapes into the AM model would represent an ‘important theoretical concession’” (Ladd 1998, 113). Admittedly, he does not wish to make that concession: his position is that any evidence of distinct global contour shapes should be examined with an eye to reinterpreting them in terms of *local* events, in line with AM theory’s tenets.

Furthermore, Ladd states that Grønnum's model "does not suffer from the problem of quantitative description", as other global models do. Rather, he believes that the main point of disagreement between Grønnum and AM lies in the concept of look-ahead: Grønnum insists on incorporating it in her model, AM does not. But Ladd states that "a model with this kind of look-ahead is still perfectly compatible with an AM conception of the general problem of modeling intonation" and goes so far as to suggest that if they focus on "empirical substance" instead of labels, "Grønnum and I will both find that we agree on rather a lot" (Ladd 1998, 114).

I take this to mean that for Ladd, Grønnum's data for Danish can be successfully incorporated into an AM model, if only she would concede that a linear, locally determined representation is adequate. In all the years following this correspondence, however, Grønnum has not agreed to such a concession; on the contrary, with each new work on the subject, she firmly reiterates her earlier objections to a linear representation, oftentimes verbatim. It would seem that this long-standing disagreement between Grønnum and AM theory can only be decided by new and convincing empirical data. In the next section, I will try to summarize some recent empirical findings for Danish intonation and their potential implications for prosodic modeling.

5. RECENT EMPIRICAL INVESTIGATIONS

5.1. Tøndering (2004)

In his master's thesis, John Tøndering (2004) investigates the direction-giving monologues in the DanPASS corpus and reports finding five different types of F0 patterns in addition to the "prototypical" rising-falling pattern described by Grønnum as invariant. These five patterns appear to be dependent on the "degree of prominence" (*prominensgrad*) of the stressed word (Tøndering 2004, 55–56), which in turn is affected by the word's information status – words containing new information exhibit a relatively high degree of prominence (Tøndering 2004, 83). Tøndering does not appear to analyze them as distinctive pitch accents – indeed, he does not attempt a phonological analysis at all. In the conclusion of his thesis, however, he expresses the view that it is "important that one in future investigations includes Danish spontaneous speech intonation in an international discussion on intonology (*Intonational Phonology*)" (Tøndering 2004, 84; translation from Danish mine – M.B.).

5.2. Grønnum and Tøndering (2007)

In an article from 2007, Grønnum and Tøndering investigate 300 utterances with question intonation, plus 51 declaratives for comparison, from the map task dialogues in the DanPASS corpus. In general, they report similar global trends as in read speech, with a few differences: questions with inversion are slightly less declining and terminate higher up than declarative (i.e. syntactically unmarked) ones (cf. 1.2), while declarative questions themselves terminate slightly lower than true declaratives (Grønnum, Tøndering 2007, 1231). The latter is curious, because “one would expect that an utterance which has no overt lexical or syntactic markers of its interrogative function would have to have a prosodic cue” (ibid.); but apparently this is not obligatory in certain circumstances (the authors do not ascertain what these are).

Another curious result of this study lies in the rise from the last stressed syllable to the first post-tonic: Grønnum and Tøndering (2007, 1232) report finding the highest rises in true declarative utterances, and the smallest in questions with word order inversion. In an AM framework, this could be analyzed as a local cue to modality; but the authors hasten to dismiss such an analysis and instead point out that “utterance modality is distributed across the whole utterance, by the global course of the intonation contour, not by any local, final pitch movement” (ibid, 1232). In 2022, Grønnum attributes the confounding difference in the final rise magnitude to the fact that new information is typically found last in declaratives but first in questions (Grønnum 2022, 111). However, she herself admits that this difference “could have been a candidate for a separate cue to modality if it were not for the constraintuitive [*sic*] fact that these rises are more extensive in declaratives than in interrogatives” (ibid, 112). My hypothesis is that an alternative AM analysis might be able to provide further insight into the observed phenomenon.

5.3. Tøndering (2008)

In his doctoral dissertation published in Danish in 2008, Tøndering investigates the monologues in DanPASS and finds no evidence of look-ahead or pre-planning, contrary to read speech. In addition, he reports substantial melodic variation in intonation contours, which he has not attempted to systematize, as his dissertation’s main focus is prosodic boundaries. However, he establishes several points which he considers should be “central elements in a prosodic model of spontaneous Danish”², among others that utterance modality is signaled locally and determines the pitch height in the last stressed syllable, and that the model is non-hierarchical,

² All translations from Danish in this subsection are mine (M.B.)

but linear: F0 events are not “subordinated to any superior prosodic structures”, but “follow each other in a linear fashion”. ((Tønndering 2008, 233–234).

Tønndering also discusses the results of the 2007 study of question intonation (see 5.2.) but comes to a rather different conclusion than the one in the article: that perhaps utterance modality “can wait until the end of the utterance to present itself”, and that “signaling is local”. He bases this hypothesis on the prevalent melodic variation found in the examined data, and stresses that “one needs to take the variation seriously and investigate the individual cases” (Tønndering 2008, 230).

On the very last page of his dissertation, Tønndering (2008, 235) concludes that he has not found evidence for a non-linear, hierarchical model for Danish intonation and considers the existing model insufficient in accounting for the circumstances in spontaneous speech. Instead, he reiterates the need for the development of a linear model of spontaneous Danish.

5.4. Jespersen et al. (2021)

In a 2021 study, Anna Bothe Jespersen and her colleagues test a range of predictions stemming from Grønnum’s “a-phonological” (Jespersen et al. 2021, 2611) model by analyzing read material from the regional variant of Jutlandic Danish. They find little evidence for the model’s claim that “stress groups are identical in form throughout the utterance, differing only in height and span” (Jespersen et al. 2021, 2614). Instead, their data reveals an array of F0 shapes associated with various metrical and prosodic anchor points and differing in both range and shape. As a conclusion, the authors stress the need for further investigations into conversational speech, which would facilitate a phonological analysis and the adequate modeling of Danish intonation.

6. SUMMARY AND CONCLUSION

In conclusion, I have shown that Nina Grønnum’s model of Danish intonation, while meticulously worked out and supported by the author’s data for read material, seems to have difficulty withstanding newer investigations and data from spontaneous speech – in particular, the substantial amount of melodic variation which Grønnum’s model apparently struggles to adequately account for. In contrast, recent evidence seems to point toward the feasibility of a linear, non-hierarchical AM model of Danish in terms of pitch accents and boundary tones. A careful reanalysis of the data within the AM framework and the development of such a model would not only be beneficial to the study of Danish intonation itself, but also allow for a more straightforward contrastive analysis with other languages

already modeled within the AM framework – and thereby also facilitate typological research as well as studies of the properties of L2 intonation, which are of particular practical interest for students of Danish as a foreign language.

БИБЛИОГРАФИЈА / REFERENCES

Barnes, Jonathan and Stefanie Shattuck-Hufnagel. 2022. “Introduction: What Are Theories of Prosody For?” In *Prosodic Theory and Practice*, edited by Jonathan Barnes and Stefanie Shattuck-Hufnagel. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1–24.

Dilley, Laura C., and Mara Breen. 2022. “Commentary on Chapter 4: An Enhanced Autosegmental-Metrical Theory (AM+) Facilitates Phonetically Transparent Prosodic Annotation” In *Prosodic Theory and Practice*, edited by Jonathan Barnes and Stefanie Shattuck-Hufnagel. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 182–203.

Grønnum, Nina. 1983a. “Standard Danish sentence intonation – phonetic data and their representation”. *Folia Linguistica* 17 (special issue on Prosody, ed. by Hans Basbøll), 187–220.

Grønnum, Nina. 1983b. “Two issues in the prosody of Standard Danish”. In *Prosody – Models and Measurements*, edited by A. Cutler and D. R. Ladd, Springer Verlag, 27–38.

Grønnum, Nina. 1990a. “Prosodic features in regional Danish – with a view to Swedish and German”. *Nordic Prosody V*, Turku, 131–144.

Grønnum, Nina. 1990b. “Prosodic Parameters in a Variety of Regional Danish Standard Languages, with a view towards Swedish and German.” *Phonetica* 47: 182–214.

Grønnum, Nina. 1992. *The Groundworks of Danish Intonation – An Introduction*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.

Grønnum, Nina. 1995. “Superposition and subordination in intonation – a non-linear approach”. *Proceedings of the XIIIth International Congress of Phonetic Sciences, Stockholm*, vol. II, 124–131.

Grønnum, Nina. 1998a. “Intonation in Danish”. In *Intonation Systems – A Survey of Twenty Languages*, edited by Daniel Hirst and Albert di Cristo. Cambridge University Press, 131–151.

Grønnum, Nina. 1998b. “A critical remark to D.R. Ladd’s INTONATIONAL PHONOLOGY” Letter to the editor. *Journal of Phonetics*, 26, 109–112.

Grønnum, Nina. 2005. Grønnum, Nina. *Fonetik og fonologi: almen og dansk*. 3. udgave, 2. oplag. København: Akademisk Forlag.

Grønnum, Nina and John Tøndering. 2007. “Question intonation in non-scripted Danish dialogues”. *Proceedings of the XVIth International Congress of Phonetic Sciences*. Saarbrücken: University of Saarbrücken, 1229–1232.

Grønnum, Nina. 2009. “A Danish phonetically annotated spontaneous speech corpus (DanPASS)”. *Speech Communication* 51, 594–603.

Grønnum, Nina. 2022. "Modeling Danish intonation." In *Prosodic Theory and Practice*, edited by Jonathan Barnes and Stefanie Shattuck-Hufnagel. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 85–116.

Gussenhoven, Carlos. 2004. *The Phonology of Tone and Intonation*. Cambridge University Press.

Jespersen, Anna Bothe, Pavel Sturm, and Mísa Hejná. 2021. "On the Feasibility of the Danish Model of Intonational Transcription: Phonetic Evidence from Jutlandic Danish". *Interspeech*, 2611–2615.

Jun, Sun-Ah. 2022. "The ToBI Transcription System: Conventions, Strengths, and Challenges." In *Prosodic Theory and Practice*, edited by Jonathan Barnes and Stefanie Shattuck-Hufnagel. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 151–181.

Ladd, D. Robert. 1983. "Peak features and overall slope". In *Prosody: Models and Measurements*, edited by Anne Cutler and D. Robert Ladd. Berlin, Heidelberg, New York, Tokyo: Springer-Verlag, 39 – 52.

Ladd, D. Robert. [1996] 2008. *Intonational Phonology*. 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press.

Ladd, D. Robert. 1998. "A critical remark on Intonational Phonology: response to Nina Grønnum". *Journal of Phonetics* 26, 113—114.

Pierrehumbert, Janet. 1980. *The Phonetics and Phonology of English Intonation*. Ph.D. dissertation, MIT.

Silverman, Kim, Mary Beckman, John Pitrelli, Mari Ostendorf, Colin Wightman, Patti Price, Janet Pierrehumbert, and Julia Hirschberg. 1992. "ToBI: A Standard for Labelling English Prosody." *Proceedings of the 1992 International Conference on Spoken Language Processing*; ISCA Archive. <http://www.isca-speech.org/archive/icslp_1992>

Thorsen, Nina. 1983a. "Standard Danish Sentence Intonation: Phonetic Data and Their Representation." Special issue on prosody, edited by Hans Basbøll. *Folia Linguistica* 17: 187–220.

Thorsen, Nina. 1983b. "Two Issues in the Prosody of Standard Danish". In *Prosody: Models and Measurements*, edited by Anne Cutler and D. Robert Ladd. Berlin, Heidelberg, New York, Tokyo: Springer-Verlag, 27–38.

Tønndering, John. 2004. *Intonation og informationsstatus i spontane monologer – belyst ved prominensmålinger*. Specialeafhandling. Københavns Universitet.

Tønndering, John. 2008. *Skitser af prosodi i spontant dansk*. Ph.d.-afhandling. Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet.

Tønndering, John. 2011. "Preplanning of Intonation in Spontaneous versus Read Aloud Speech: Evidence from Danish." *Proceedings of the 17th International Congress of Phonetic Sciences (ICPhS XVII)*: August 17-21, 2010–2013.

Статията е реализирана като част от проекта „Прозодични аспекти на българския език в съпоставителен план с други езици с лексикално ударение“ (№ КП-06-Н40/11 от 12.12.2019 към Фонд „Научни изследвания“ на Министерството на науката и образованието).

✉ **Asst. Prof. Maria Bakalova, PhD student**

ORCID iD: 0009-0001-2461-0159

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: mnbakalova@uni-sofia.bg

**ON THE POSSIBILITIES OF SUBJECT INDEXING IN COMPLEMENT
INFINITIVE CLAUSES (BASED ON MATERIAL FROM GERMAN
AND OTHER RELATED LANGUAGES)¹**

Emilia Dentschewa

Sofia University St. Kliment Ohridski (Bulgaria)

**ZU DEN MÖGLICHKEITEN DER SUBJEKTINDIZIERUNG IN
KOMPLEMENTIERTEN INFINITIVSÄTZEN
(BASIEREND AUF MATERIAL AUS DEM DEUTSCHEN
UND ANDEREN VERWANDTEN SPRACHEN)**

Emilia Dentschewa

Sofioter Universität „St. Kliment Ochridski“ (Bulgarien)

<https://doi.org/10.60055/GerSk.2024.4.72-90>

Abstract. The article deals with ways of encoding the subject of infinitive clauses in a number of Indo-Germanic languages. There are claims that infinitive clauses never have their own subject, but that this is implied by a part of the main clause. What infinitive clauses don't actually have is their own syntactic position for the subject. Because with them the verb phrase is formulated in infinite terms and the congruence between subject and verb cannot be established. However, the loss of the infinite verb's ability to exercise direct control over the carrier/recipient of the action expressed by it is not accompanied by a loss of the logical-semantic connection with it. The results of the study make it clear that this relation is always present, i.e. the subject of the infinitive is always referentially clear. The only difference is that in the Germanic languages, but also in the Romance and Slavic languages, which have an infinitive with clearly defined verbal behavior, there are complex sentence structures whose infinitive complement contains an implicit subject and those which contain an explicit subject. In the first case, it is a PRO subject that is lexically suppressed and is signaled by a referentially identical subject or object noun phrase in the superordinate structure (= antecedent). In the second case, however, the subject of the infinitive appears to function on a morphosyntactic level as a constituent (subject or object) of the main clause but is logically and semantically connected only to the subordinate infinitive and is accordingly explicitly signaled. These are the so-called *aci-*, *nci-* and *dci-* constructions.

¹ This article was originally published in Bulgarian in a collection of papers from a conference marking the 120th anniversary of teaching classical and modern languages at Sofia University St. Kliment Ohridski. The conference, titled "Languages and Cultures in Dialogue: Traditions · Continuity · Innovation", took place in October 2008. The original title of the article was "За възможностите за субектно индициране на комплементирани инфинитивни изречения (на базата на материал от немски и от други сродни езици)". The collection was published in 2010 by St. Kliment Ohridski University Press, Sofia. The author extends her gratitude to Prof. Alexandra Bagasheva, PhD, for the English translation.

Keywords: Subject of the infinitive, PRO subject, implicit subject of the infinitive, infinitive constructions with an explicit subject, *aci-*, *nci-* and *dci-*constructions

Abstract. Der Artikel befasst sich mit den Möglichkeiten zur Kodierung des Subjekts von Infinitivsätzen in einer Reihe indogermanischer Sprachen. Es gibt Behauptungen, dass Infinitivsätze niemals ein eigenes Subjekt haben, sondern dass dieses durch einen Teil des Hauptsatzes impliziert wird. Was Infinitivsätze eigentlich nicht haben, ist eine eigene syntaktische Position für das Subjekt. Denn bei ihnen ist die Verbalphrase infinitiv formuliert und die Kongruenz zwischen Subjekt und Verb kann nicht hergestellt werden. Der Verlust der Fähigkeit des infiniten Verbs zur Rektionskontrolle über den Träger/Empfänger der von ihm ausgedrückten Handlung geht jedoch nicht mit einem Verlust der logisch-semantischen Verbindung mit ihm einher. Die Ergebnisse der Studie verdeutlichen, dass diese Relation immer vorhanden ist, d.h. das Subjekt des Infinitivs ist immer referentiell klar. Der einzige Unterschied besteht darin, dass es in den germanischen Sprachen, aber auch in den romanischen und slawischen Sprachen, die einen Infinitiv mit klar definiertem verbalem Verhalten kennen, komplexe Satzstrukturen gibt, deren Infinitivkomplement ein implizites Subjekt und solche, die ein explizites Subjekt enthält. Im ersten Fall handelt es sich um ein PRO-Subjekt, das lexikalisch unterdrückt ist und durch eine referentiell identische Subjekt- oder Objektnominalphrase in der übergeordneten Struktur (= Antezedenz) signalisiert wird. Im zweiten Fall hingegen scheint das Subjekt des Infinitivs auf morphosyntaktischer Ebene als Konstituent (Subjekt oder Objekt) des Hauptsatzes zu funktionieren, ist aber logisch-semantisch nur mit dem untergeordneten Infinitiv verbunden und wird entsprechend explizit signalisiert. Das sind die sog. *aci-*, *nci-* und *dci-*Konstruktionen.

Schlüsselwörter: Subjekt des Infinitivs, PRO-Subjekt, implizites Subjekt des Infinitivs, Infinitivkonstruktionen mit explizitem Subjekt, *aci-*, *nci-* und *dci-*Konstruktionen

In the modern morphosyntactically-oriented practical grammars of the German language, in principle, the part “Complex sentence” includes a chapter dedicated to infinitive clauses /constructions, in which instructions are given for the use of these clauses in comparison with clauses containing a finite verb form. Infinitive clauses are usually said to “never” have a subject, instead it is implied by a part of the main clause². For sentences as the ones exemplified in (1)-(3) this is true, compare:

(1) German *Ich hoffe, dich bald wiederzusehen.*

‘I hope to see you soon.’

(2) Greek *Ἐθέλω δέ τοι ἥπιος εἶναι.* (quoted after Schwyzer/Debrunner 1975, 374)

‘But I want to be (a) good (person).’

(3) German *Er bat seinen Freund, ihm zu helfen.*

‘He asked his friend to help him.’

(4) German *Der General befahl den Soldaten, eine Brücke zu bauen.*

‘The general ordered the soldiers to build a bridge.’

The subject of infinitive verbs or nominal-copulative phrases *wiedersehen*, *ἥπιος εἶναι*, *helfen* and *bauen* is not expressed lexically. However, information about its reference parameters is not absent. It is implicitly present and can be specified because the sentence governing the

² See Dreyer/Schmitt 2000, 83, Götze/Hess-Lüttich 1999, 412.

infinitive complement contains a noun phrase that bears the same characteristics. This referentially equivalent or co-referential noun phrase (NP) encodes a valence-bound constituent (actant) of the governing verb and performs in the superordinate structure the syntactic function of subject as in (1) and (2) or of complement, either directly as in (2) or indirectly as in (3).

However, there are other cases of complex structures with complement infinitive clauses, for which it cannot be argued that verbs in the infinitive have no subject and that it is implied by a constituent of the main clause, cf. e.g. (5), (6) and (7):

(5) German *Der Roman ist schwer zu lesen.*

‘The book reads (can be read) with difficulty.’

(6) German *Er lässt den Direktor (von mir) anrufen.*

‘He made me call the director.’

(7) Old Bulgarian *uvěděšę někojemu otъšъlъcu byti na městě tomъ* (quoted after Miklosich 1869, 491)

‘they understood that some hermit was there in that place’

In the example from German in (5), the noun *der Roman* cannot receive an external argument (logical subject) interpretation of the copulative-nominal predicate *schwer sein* (cf. *Der Roman ist schwer. ≠ Der Roman ist schwer zu lesen.*), although it bears the case of the subject (nominative) and agrees in person and number with the predicate of the sentence. The infinitive verb *lesen* is in the passive reading, so logically the nominal *der Roman* corresponds to a subject with the semantic characteristics of ‘patient’ to *lesen*, cf. *Es ist schwer, dass der Roman gelesen wird*, and when used in the active – of its direct complement, cf. *Es ist schwer, dass man den Roman liest*.

If we compare the example in (6) with the sentence *Er lässt mich den Direktor anrufen*, it becomes obvious that the noun phrase *den Direktor* in the accusative in (6) is only an imitation of the direct complement of the verbal governing element *lassen*. The name is logically related to the infinitive *anrufen*, which in (6) is in a passive reading (despite the lack of passive morphology) and the noun phrase *den Direktor* encodes an object argument embedded in its predicate-argument frame, which in passive diathesis occupies the syntactic position of the subject in the sentence, cf. *Der Direktor wird (von mir) angerufen*.

It is also obvious that the noun phrase in the dative *někojemu otъšъlъcu* in (7) cannot be placed in a logical dependence to the leading predicate *uvěděti* ‘understand, learn’, because in the argument structure of verbs with cognitive semantics no indirect complement is provided. The noun phrase marked for the dative in (7) denotes only the subject of the infinitive *byti* ‘I am, I reside, I am located’.

Therefore, unlike in the examples presented under (1)-(4), we cannot claim that in the complex structures given in (5)-(7), consisting of a sentence matrix and a subordinate infinitive

complement, the subject of the infinitive is implicitly present. Here it is clearly overtly expressed, although morphosyntactically it simulates a constituent (subject in (5), direct object in (6), and indirect object in (7)) of the governing infinitive structure.

In what follows under sections 1. and 2. I will dwell in more detail on the two main ways of subject indication of the subject of complement infinitive clauses – implicit or hidden (cf. (1)-(4)) and explicit or overt (cf. (5)-(7)).

1. Complement infinitive sentences with an implicit subject

In Chomsky's (1983) generative-grammatical model, it is believed that, due to identity with a noun in the governor clause, the subject NP of infinitives in sentences like those in (1)-(4) has undergone “deletion” in a process in which the predicate in the deep base structure (S') loses its finite characteristics and becomes a non-finite form in the generated structure (S). The procedure is known as Equi-NP-Deletion.

The derivation of sentences like (1) and (2) can be represented in the following formal notation:

$$NP_i - VP ({}_S NP_i - VP) \Rightarrow NP_i - VP ({}_S PRO_i - VP).$$

For the sentences cited under (3) and (4), the same process can be expressed as follows:

$$NP_i - VP - NP_j ({}_S NP_j - VP) \Rightarrow NP_i - VP - NP_j ({}_S PRO_j - VP).$$

In the co-indexing record of the generated infinitive structure (S), the phonetically suppressed subject of the infinitive complement is marked as PRO. The idea is to represent the empty (phonetically unrealized) subject NP as a pronominal anaphora, since it needs an antecedent to specify its referentiality. This antecedent acts as a control element in the matrix sentence.

Depending on the syntactic function of the nominal coreferential with the subject of the infinitive, the control is subject (see 1.1.) or object (see 1.2.).

1.1. Subject control

(1) and (2) exemplify subject control, cf. for (1) the co-indexing in (8), and for (2) the co-indexing in (9):

(8) Ich_i hoffe [PRO_i dich bald wiederzusehen].

(9) Ἐθέλω_i δέ τοι [PRO_i ἥπιος εἶναι].

The referential identity of the subject of the infinitive can be guaranteed by subject nominal phrases for verbs from semantically clearly defined groups. These are verbs that denote *effort*,

experience, intention, desire, request, hope, possibility, or to generalize – verbs of *volition*³. All these verbs establish thematic relations with the noun phrase marked for the nominative in their subject position, thus they are semantically “subject-able”⁴. The syntactic subject of the sentence constituted by these predicates is also their logical subject argument. For the denotation of this argument, referential nominals are suitable, which denote sentient, living beings (people) capable of action, willingly motivated for action, since the performance of the action described by the infinitive depends more or less on the subject in the sentence matrix. The semantic role assigned to the nominal in the subject position should be that of the agent. Only for agentivity can readiness or ability to act be assumed. We can call this type of subject control *agentive subject*.

In a particular case of subject control, however, it will turn out that the matrix controlling NP may not be thematically marked as ‘agent’, cf. (12) and (13):

(12) German. *Er wurde (von mir) gebeten, heute das Schlusswort zu halten.*

‘He was asked to give the closing speech today.’

(13) Greek. *Λέγομαι ἀγαδὸς εἶναι.*

‘They say I’m good/brave/noble.’

The German verb *bitten* in (12) is in the passive form and cannot have a semantic subject in its syntactic subject position. The pronoun *er* is morphologically marked for the nominative case and syntactically imitates the subject of the main clause. Semantically, however, this NP does not have the characteristics of ‘agent’, but of ‘patient’. In the active diathesis of the *verbum regens*, this NP is realized in its accusative-object position and from there performs the determinative function of a controlling element in relation to the lexically suppressed subject of the verb in the infinitive, cf. *Ich bat ihn, heute das Schlusswort zu halten*.

The syntactic displacement of the object phrase into the subject phrase position of the passive matrix as in (12) is not related to a change in its thematic characteristics (it is again a ‘patient’) and it does not affect the control properties of the object phrase, cf. the example in (14):

(14) Er_i wurde (von mir) gebeten [PRO_i heute das Schlusswort zu halten].

The PRO-subject of the infinitive structure is referentially represented again by the nominal in the syntactic subject position of the main sentence, which now has, however, not agentive, but patient properties, because it represents an entity that is not motivated to act of its own free will. It follows that for the derivation of a sentence with a passive matrix such as the

³ See Dentschewa 1984, 149.

⁴ The term “subject-ability” is defined by Kiss (1995, 5) as follows: “A verb is subject-able when it stands in a thematic relation to its subject.”

one given in (12), we can use a notation that is entirely comparable to that for sentences with an active matrix like (1) and (2) (see ↑), cf.:

$$NP_i - VP ({}_S NP_i - VP - NP_j) \Rightarrow NP_i - VP ({}_S PRO_i - VP - NP_j).$$

The case with the example from Greek given under (13) is analogous. Greek λέγο in an active reading constitutes an object-control structure as in examples (3) and (4) (see ↑), cf. λέγει με ἀγαδὸν εἶναι. The argument realized as an object in some *verba dicendi* and *cogitandi* (cf. e.g., Old High German *quedan*, *uuânen*, Gothic *qidan* with a copulative infinitive complement or German *nennen*, *glauben*, *vermuten*, *meinen* with complement structures in which the copulative infinitive is necessarily subject to reduction) does not represent an element affected by manipulation (as, for example, in the above-mentioned example (13)), which is assigned the responsibility for the performance of the verbal action described in the infinitive phrase. Typically, in such cases, in using infinitive clauses with a nominal-copulative infinitive verbal phrase, something is said about the location, mental and physical status of the object in the matrix, i.e., it represents the ‘topic’ of a particular utterance. Such verbs admit passive morphology, and then their nominal complement takes the position of the subject and receives its case – the nominative. For the coreference relations in (13) cf. the example in (15):

$$(15) \lambda\acute{\epsilon}\gamma\omicron\mu\alpha\iota_i [PRO_i \acute{\alpha}\gamma\alpha\delta\omicron\zeta_i \epsilon\acute{\iota}\nu\alpha\iota].$$

Unlike the subject control in an active sentence matrix, the subject control in a passive sentence matrix can be specified as *patient-subject control*.

Matrix verbs, with which patient-subject control is possible, mainly belong to the class of verbs denoting *impact*, *manipulation*. In their passive reading, the nominal denoting the manipulated object exercises referential control over the eliminated (due to identity) subject NP of the complemented infinitive structure from the position of the syntactic subject in the complementing structure.

1.2. Object control

In (3) and (4) the control exerted is by the object in the matrix clause, i.e. we have object control, as indicated by the indices of the co-referential noun phrases in the superordinate and subordinate clauses, cf. for (3) the entry in (16), and for (4) the one in (17):

$$(16) Er_i \text{ bat seinen Freund}_j [PRO_j \text{ ihm zu helfen}].$$

$$(17) Der General_i \text{ befahl den Soldaten}_j [PRO_j \text{ eine Brücke zu bauen}].$$

The subject of the finite base structure is eliminated and can only be represented as an empty PRO element. The referential characteristics of empty subjects can be specified because they match those of the control object element in the matrix sentence construction. Object control is

possible for verbs that can make semantic contact with a noun phrase in their object position, therefore they must be “object-able”. The syntactic object in the sentence constituted by these predicates decodes their logical object argument. As with subject-controlling verbs, nominals that denote capable living beings (in the standard case, people) are suitable for the denotation of this argument. And in this case, the implementation of the action described by the infinitive depends on them, but it does not happen by their will. They are the object/addressee of the subject in the superordinate sentence. That is, object control is possible with verbs of *volition*, but with a manipulative character (*request, order, advice, etc.*), whose semantics implies an object of the semantic type [+HUM]), with which the claims or expectations of the subject of the governing verb are connected for the realization of the action designated by the infinitive.

Conditions for object-control relations can also arise with perceptual verbs (*verba sentiendi*) when they denote direct perception or “active” perception⁵, cf. e.g., the behavior of the object phrase *ihn* ‘his, him’ in (18):

- (18) German *Ich höre ihn schimpfen.*
 ‘I can hear him arguing.’

Verbs like the German *hören* ‘hear’, *sehen* ‘see’, etc. subcategorize for two internal arguments – one nominal and the second clause-like. The nominal argument denotes the sense-perceived object and functions syntactically as a direct complement to the superordinate predicate. Due to referential identity with the subject of the subordinate clause decoding the propositional argument, the object nominal in the matrix clause takes on the function of determining referentially the lexically suppressed subject of the infinitive, cf. for (18) the coindexation in example (19):

- (19) *Ich_i höre ihn_j [PRO_j schimpfen].*

In addition to manipulative and perceptive verbal predicates with a personal paradigm, object control is also possible with *impersonalia* of an implicit-personal⁶ type. Their object is of the type ‘experiencer’, i.e., it is a person who experiences a certain state, cf. the examples in (20) and (21):

- (20) German *Es gelüstete ihn, heftig zu widersprechen.*
 ‘He wanted to retort sharply.’
 (21) Russian *Вам легко это сделать.*
 ‘You can easily do that.’

⁵ See Vaišnoras 1990, 74.

⁶ These impersonalia are implicitly personal because the object-experiencer is a kind of “ergative subject”, cf. Boyadzhiev/Kutsarov/Penchev 1999, 601 ff.

The reduction of the subject nominal phrases of the infinitives *widersprechen* in (20) and *сделать* in (21) is accomplished because, due to coreference, the object pronouns *ihn* and *вам* in the governing clauses can guarantee their identity, cf. the entries in (22) and (23):

(22) Es gelüstete ihn_i [PRO_i heftig zu widersprechen].

(23) Вам легко [PRO_i это сделать].

2. Complemented infinitive sentences with an explicit subject

Under section 1, it was shown that the subject of complement infinitive clauses is subject to phonetic elimination when it referentially overlaps with a valency-bound constituent (subject or object) in the governing sentence that is valency-bound to the governing verb. For this reason, this constituent in the matrix sentence can be charged with the function of becoming an expressor of the referential characteristics of the subject of the subordinate infinitive structure. In other words, the inclusion of infinitive complements in these cases depends on the fulfilment of conditions (a suitable subject or object nominal) in the superordinate structure for the realization of the lexico-grammatical determination of the subject of the verb in the infinitive, which due to its non-finite form can preserve only its logico-semantic, but not its rection and agreement relations with its external argument (subject).

Logically, in languages where the incorporation of infinitives (initially in consecutive-final or locative function⁷) has led to the emergence of complex structures with infinitive complements, in which the syntactic status of the object nominal in the accusative/dative or the subject nominal in the nominative has become ambivalent, so that this nominal is understood not only as the bearer of the referential characteristics of the object or the subject of the governing verb, but also of the subject of the dependent infinitive⁸, to realize the alternative possibility of complement infinitive syntagms, in which the sentence matrix does not have a suitable NP (subject or object) to take the control-determining functions in relation to the subject of the infinitive. Such cases have already been presented under (5)-(7) (see ↑).

The common property in the examples given under (5)-(7) is that the matrix verbs for one reason or another are not subject- or object-capable (like those in (1)-(4), see ↑) and do not have constituents capable of performing the referential marking of the subject of the infinitive complement. It is noteworthy, however, that the subject phrase of the infinitive appears

⁷ See Haudry 1994, 4 ff.

⁸ This development is related to the understanding of that the infinitive is a verbal addition to another verbal concept and that the action the former expresses has a definite doer.

precisely in those positions of the sentence matrix in which, in the implicit type of subject-marking infinitive, we are used to seeing the controlling PRO-subject NP, namely the subject and object syntactic positions. Moreover, the subject NP of the infinitive is morphologically masked (in nominative or accusative/dative) as a valency-bound constituent to the predicate in the matrix structure. However, the imitation is clearly visible when analyzing the logical and rection relations in the superordinate finite clause and the subordinate infinitive clause. As has been shown, subject case (nominative, see (5)) or object case (accusative/dative, see (6) and (7)) marked nominals are logically and semantically bound not to the governing verbs *schwer sein*, *lassen* and *uvěděti*, but with the infinitives, respectively *lesen*, *anrufen* and *byti*. It is in such and other similar cases that the subject of the infinitive is clearly indicated. The mechanisms responsible for its morphological marking in the nominative or accusative/dative case I will discuss below.

In the following paragraphs, under 2.1., I will consider the cases in which the subject of the infinitive is realized in the syntactic subject position of subjectless governing predicates, and under 2.2. – those cases where the said subject simulates an object to verbal predicates with special idiosyncratic qualities.

2.1. Complement infinitive sentences with explicit subject

An example of complemented infinitive sentences with a subject-explicit subject was already given under (5) (see ↑).

When incorporating infinitive clauses with an explicit indication of the subject of the infinitive in the subject position of the main sentence, the well-known Latin construction *nominativus cum infinitivo* arises, cf. (24):

(24) *Homerus caecus fuisse dicitur.*

‘It is said that Homer was blind’.

The transitive verb *dicere* is in the passive form. The nominal phrase in the nominative case *Homerus* agrees with the predicate in person and number, but nevertheless does not stand in a logical-semantic relationship with it. In the active *dicere* governs the construction *accusativus cum infinitivo* and admits in its syntactic object position only clauses, but not referential nominal phrases, which, when the transformation into the passive takes place, assume the function of a patient-subject. In short, in their passive diathesis, such verbs have a semantically empty syntactic subject position, in which not their own object, but only a foreign subject NP, such as *Homerus* in (24), can be accommodated.

The presence of the construction *nominativus cum infinitivo* is documented in modern Lithuanian. In his study *Die indogermanische Grundlage des Dativus und Nominativus cum infinitivo im Baltischen* (1987, 206 ff.), Ambrazas gives examples of *nci*-combinations in constructions with declined or non-declined adjectives (displaying or not agreement) in the function of the nominal predicate (see (28)), in *būti* (‘am’)-constructions with infinitives of some verbs of perception such as *matyti*, *regėti* ‘I see’, *girdėti* ‘hear’ (see (29)), in *būti* (‘must’)-constructions with infinitives of verbs with different semantics (see (30)), as well as in constructions with impersonal verb regents such as *rastai* ‘remains, must’ (see (31)):

(28) *Pienas (man) skanus/skanu gerti.*

(German *Die Milch ist (mir) schmackhaft zu trinken.*)

‘(My) milk is delicious to drink.’

(29) *Antai baltoji obelis y(r) matyti.*

(German *Da ist der weiße Apfelbaum zu sehen.*)

‘Here the white apple tree can be/is seen.’

(30) *Jau i(r)vėl pietai virti!*

(German *Schon wieder ist das Mittagessen zu kochen.*)

‘Lunch has to be cooked again.’

(31) *(Mums) liko rastai pjauti.*

(German *Die Stämme sind (uns) zu sägen geblieben.*)

‘The logs must be/were left to flog each other on planks.’

What the realizations in (28)-(31) have in common is that the infinitive clauses are in passive diathesis and the nominative phrase of the matrix sentence masks an object phrase of the infinitive.

The examples from Lithuanian are deliberately given in German as well, to make it clear that there are obvious parallels between *nci*-constructions in Modern Lithuanian and in Modern German (cf. also the example in (5), which is analogous to that in (29)).

It is not clear why the construction *nominativus cum infinitivo* has not been identified in representatives of Germanic languages such as e.g. Gothic and German. It is possible that this fact is due to the opinion advocated by Jacob Grimm (1898², 142 ff.) about the *nci*-construction in Gothic and German, in which numerous subsequent studies have been grounded⁹. Grimm defines the construction *nominativus cum infinitivo* as a combination of a predicative noun in the nominative and the infinitive of the verbs *sein*, *werden* and *bleiben*, cf. (32) and (33):

⁹ Compare, for example, Apelt 1874, Köhler 1886, Streitberg 1910.

(32) German. *Er fürchtet König zu werden.*

‘He is afraid of becoming king.’

(33) German. *Er soll der König sein.*

‘He must be the king.’

According to Grimm, the indicative subject of the infinitive element in (32) and (33) is the nominal (*der*) *König*, and the *nci*-syntagm is *König zu werden* and *der König sein*, respectively. In (32), however, we have an eliminated or PRO-subject, cf. (34):

(34) Er_i fürchtet [PRO_i König zu werden],

and in (33) the subject of the infinitive is expressed, but not as a predicative nominal in the nominative case, but as a subject in the main clause – *er*. Schömann (1869, 238) quite rightly thinks that the combination of predicative nominal and copulative infinitive is not *nominativus cum infinitivo* as we know it from Latin (see the example in (24) ↑), but quite wrongly believes that in German this construction is not possible at all.

In my research devoted to the use of infinitive sentences with an overt subject in the Gothic translation of the Bible (see Dentschewa 2007, 315ff.), I showed that the construction *nominativus cum infinitivo* (as a combination of a verb in the infinitive and its logical subject in the nominative) is massively present in the target language. The construction covers, on the one hand, Greek *nci*-constructions in single-place predicates, describing the modality of necessity or possibility as a relation between two propositions *ὀφείλω* ‘I must, I am obliged’ (in Gothic *skulan*), *ἔχω ἀνάγκην* ‘must, it is necessary’ (in Gothic *þaurban*), *εὐκοπώτερόν ἐστιν* ‘it is easier’ (in Gothic *azetizo ist*), *ἰσχύω* and *δύναμαι* ‘it is possible’ (in Gothic *maht(s) ist*). On the other hand, *nci*-constructions were documented in Gothic which descriptively convey the Greek *aci*-constructions after *δεῖ* ‘should, it is necessary’ (in Gothic *skulan and skuld(s) ist*), which means that the *nci*-construction is used in the target language without being prompted by a formal-structural pressure in the Greek original, which is a definitive indication of its independent use.

According to my present observations *nominativus cum infinitivo* in modern German constitutes verbs in impersonal readings such as *scheinen, drohen, bleiben, sich lohnen*; the modal verbs *sollen, müssen, dürfen, können* (the latter in epistemic and circumstantial readings such as ‘it is allowed’; ‘it is possible’), as well as the verb *sein* in *zu*-infinitive constructions.

In generative-transformational analytical studies of German, some of these verbs (*scheinen, drohen, sollen, müssen, dürfen* and *können* in the above readings) have been described as predicates that raise the subject of the infinitive in the syntactic subject position of

the superordinate sentence¹⁰, but the connection between these verbs and the *nci*-verbs known to us from the grammar of classical languages has not been made; besides, the listing of so-called “raising” verbs has not yet been exhaustively completed – unanalyzed remains the “raising” of the subject NP of the infinitive, e.g. with *sein* (‘can/must’)-constructions, with *zu*-infinitives of verbs with different semantics (see (5) ↑, as well as (38), (39) ↓) or with verbs such as the impersonal German *bleiben* in meanings such as ‘remains, must’ (see (42), (43) ↓) and *sich lohnen* ‘it’s worth it’ (see (44) ↓).

A main feature of “raising” verbs is that they cannot by nature have a logical subject, i.e. they are single-place predicates of the type P(x), with the internal argument x being of the clausal type. It is with such predicates that there is a semantically empty subject position into which the subject NP of the infinitive can be transported. The latter has an independent logical status as an external argument of the verb in the infinitive, but due to the lack of agreement it cannot receive a case and a relevant syntactic function in the infinitive clausal construction. At the same time, the superordinate structure offers a referentially empty syntactic position due to the inability of the governing to have a logical subject. It is in this position that the subject phrase of the infinitive is “raised”. For the sentence

(35) *Die Rechnung scheint zu stimmen*

we must start from a construction as in (36):

(36) *e scheint [... Rechnung zu stimmen]*,

then the “raising” procedure can be expressed as in (37):

(37) *Die Rechnung scheint [e zu stimmen]*.



For control verbs (see under 1.1. ↑) I have already distinguished cases of ‘agent’- and ‘patient’-subject control according to the semantic role of the subject controlling the reference of the suppressed or PRO-subject of the infinitive. It turns out that for the subject NP raised from the subordinate into the superordinate structure as in the *nominativus cum infinitivo* constructions, two options must be provided in view of whether this NP represents the external argument (the logical subject) of the infinitive or its internal argument (the object).

With an active infinitive complement, the expressed subject is a logical subject (performer of the action, bearer of the quality/state, etc.), cf. (38) and (39):

(38) *Peter soll jetzt gehen.* (cf. *Peter geht.*)

‘Peter must go now.’

(39) *Peter scheint dumm zu sein.* (cf. *Peter ist dumm.*)

‘Peter seems to be stupid.’

¹⁰ Compare, for example, Kiss 1995, Axel 2001, Reis 2001.

With a passive infinitive complement, the subject NP denotes object affected by the action, cf. (40)-(43):

(40) *Die Maschine ist nicht mehr zu reparieren.* (cf. *Man repariert die Maschine.*)

‘The machine is beyond repair.’

(41) *Die Verkehrsregeln sind zu beachten.* (cf. *Man beachtet die Verkehrsregeln.*)

‘Traffic rules must be followed.’

(42) *Das bleibt noch zu tun.* (cf. *Man tut das.*)

‘That remains to be done.’

(43) *Das bleibt festzuhalten.* (cf. *Man hält das fest.*)

‘That should be kept in mind.’

(44) *Das lohnt sich zu tun.* (cf. *Man tut das.*)

‘This is worth doing.’

Therefore, in accordance with the active or passive diathesis of the infinitive complement, its explicitly indicated subject, occupying the subject syntactic position of the matrix sentence, may be the bearer of the action/state described by this verb, but it may also be the object affected by this action. Or in the first case we can say that in the most general sense we have a subject with ‘agentive’ characteristics, and in the second – with ‘patient’ characteristics.

2.2. Complemented infinitive sentences with an object-explicit subject

Examples of infinitive complements with an object-explicit subject of the infinitive include the sentences given under (6) and (7) (see ↑).

When integrating infinitive clauses with an explicit subject of the infinitive in the object position of the matrix sentence, the so-called *accusativus cum infinitivo* constructions arise, cf. (45):

(45) Latin. *Audio te domum exstruere*

‘I hear/learn that you are building a house’

or *dativus cum infinitivo*, cf. (46):

(46) Old Bulgarian. *povelě sьboru byti* (cited after Vondrák 1908, 366)

‘ordered the assembly to take place’

It is obvious that the reading of Latin *audire* in (45) is not directly perceptual, so the accusative pronoun *te* ‘you’ cannot be interpreted as an object embedded in the valency matrix of the verb. In the meaning ‘hear, learn’, the internal argument selected by this verb is of a propositional nature and can be denoted on the syntactic surface only by a complement (object) clause. In the accusative case the NP *te* is a coded constituent of the subordinate structure – the subject of the infinitive *exstruere*.

Analogously in (46), the verb *povelěti* is not directly manipulative and its action cannot be addressed to an object of the nominal type, but only to an object proposition. And here the dative NP *sъboru* represents the subject of the infinitive in the *byti* case (in this case in the meaning ‘happen, become’).

It is quite a different issue why in examples (45) and (46) the nominal phrases denoting the subjects of the infinitives *exstruere* and *byti* are morphologically marked differently: with the governing verb *audire* it is marked as the direct object in the accusative case, while with the governing verb *povelěti* it is marked as the indirect object in the dative case. To explain the differential case marking of the nominal members of these constructions, one can use the generative concept of case theory in the Chomskyan tradition, more specifically the concept of the so-called *Exceptional-Case-Marking* on the part of the matrix verb. In the generative discourse, the *Exceptional-Case-Marking* procedure on the part of the matrix verb is formulated only for the so-called *aci*-verbs. In Dentschewa 2007 (see p. 193 ff.), it was demonstrated that the same mechanism could serve to explain case marking in the so-called *dci*-constructions, attested in the Old Bulgarian written monuments¹¹.

Matrix verbs in which *Exceptional-Case-Marking* is exercised on the subject of an embedded infinitive structure or case is assigned “exceptionally”, from “outside” must meet certain requirements. They must have a subcategorization frame of the sentence type [S’], must be able to eliminate the subordinate clause boundary, and have the idiosyncratic feature [+transitivity] in *aci*-cases like (45) or [+addressee] in *dci*-cases like (46). Only under these conditions, can they assign case on the syntactic surface of the sentence – accusative or dative, to a nominal phrase that is logically connected to the infinitive verb as the carrier of the action described by it.

The infinitive construction with a clearly indicated accusative subject, the so-called *accusativus cum infinitivo*, in which *Exceptional-Case-Marking* takes place, is widely represented in the two classical languages Greek and Latin in verbal regents from the semantic classes of *verba dicendi*, *cogitandi*, *sentiendi* (indirect perception) or *voluntatis*. It turns out, despite a number of opposing opinions¹², that the construction is present under the same semantic and syntactic conditions in Gothic¹³, in the various developmental stages of German¹⁴, but (quite perceptibly, albeit sporadically) also in modern German, cf. the example in (6) ↑, as well as the sentences below (47) and (48):

¹¹ See Haderka 1964.

¹² Compare, for example, Schwyzer/Debrunner 1975, 374, Paul 1968, 109, Jolly 1873, 260, etc.

¹³ See Dentschewa 2007, 140 ff.

¹⁴ See Dentschewa 2003, 113 ff.

(47) *Ich hörte Karl von allen Leuten loben.* (cited in Reis 1976, 66)

‘I heard/Learned/Understood that everyone praises Carl.’

(48) *Der Chef will den fälligen Brief bis morgen von Ihnen geschrieben haben.* (cited *ibid.*, p. 12)

‘The boss wants you to write the urgent letter by tomorrow.’

The nominals *Karl* and *den Brief* denote object arguments of the infinitives *loben* and *geschrieben haben* (= perfect infinitive). As implied by the passive diathesis (unequivocally marked by the prepositional phrases *von allen Leuten* and *von Ihnen*) in the infinitive complement, these nominals are in the syntactic position of the subject in the passive finite base structure from which the surface infinitive structure of the sentence is generated. It is these subject nominal phrases that are recognized by verbal governors (describing transitive or addressee-oriented actions) in the superordinate clause and they are the ones marked with the cases otherwise assigned and assignable to the nominal actants generated in the own predicate-argument structures of the superordinate clauses.

The infinitive construction with a clearly indicated subject in the dative or the so-called *dativus cum infinitivo*, which is also based on *Exceptional-Case-Marking* on the part of the matrix verb, is documented in the Old Bulgarian written monuments for governing verbs from the semantic classes of *verba voluntatis* and *verba dicendi*¹⁵. Despite the claims of Jacob Grimm (1898², IV, note p. 131) and subsequently of Miklosich (1869, 497) and Streitberg (1910, 212 ff.) that the Gothic *warþ*-structures with dative nominal phrase and an infinitive represent a phenomenon that can be compared with the *aci*-construction in Latin and Greek and with the *dci*-construction in the Slavic languages, analyzing Gothic linguistic material proves (see Dentschewa 2007, 208 ff.) that the nominal phrase in the dative corresponds to the semantic requirements and specifications of the matrix predicate for its own arguments generated in its argument subcategorization frame, or that in combinations with the dative and infinitive there is an object control relation, which means that the subject of the infinitive complement is expressed not explicitly, but implicitly (see under 1.2.).

Attention should also be paid to a special development of the constructions *accusativus cum infinitivo* in Greek and Latin and *dativus cum infinitivo* in Old Bulgarian, as this development accounts for the possibility for the subject of the infinitive to be signaled explicitly, regardless of the semantic and syntactic features of the verbal governors in the matrix sentence. The rule for expressing the subject NP of the infinitive in accusative or dative respectively became a grammatical rule, so that it was not necessary for predicates in the

¹⁵ See Haderka 1964, 509 ff.

superordinate structures to be able to exercise *Exceptional-Case-Marking*. The sufficient condition is that they subcategorize for a propositional internal argument¹⁶. Thus, in Greek and Latin *aci*-constructions, and in Old Bulgarian *dci*-constructions appear after *verba impersonalia*, cf. (49), (50), (51):

(49) Latin. *Oportet te venire.*

‘(You) must come.’

(50) Greek. Mk. 9,11: *ὅτι Ἠλίαν δεῖ ἐλθεῖν πρῶτον*

‘that Elijah must come first’

(51) Old Bulgarian. *Ne dobro jestъ mnogomъ bogomъ byti* (quoted after Vondrak 1908, 367)

‘it is not good that there are many gods’

Greek and Old Bulgarian, respectively, went even further in the use of *aci*- and *dci*-constructions, because in those languages, these constructions also appear in complex structures in which the complement infinitive clauses are completely independent of the predicate in the matrix, i.e. they are used as clichés or as absolute constructions. Together with main clauses, *aci*- and *dci*-combinations participate through (explicit or implicit) subordination and complementation in the construction of complex sentences, cf. (52) and (53):

(52) Greek. Mk. 3,20: *καὶ συνεράτης πάλιν [ὁ] ὄχλος, ὥστε μὴ δύνασθαι αὐτοὺς μηδὲ ἄρτον φαγεῖν.*

‘and again the people gathered, so that they could not even eat bread.’

(53) Old Bulgarian. Mk. 15,5: *Iisъ že ktomu ničtože otvěšta, jako divitišę Pilatu.* (quoted after Bonchev 1952, 87)

‘But Jesus answered nothing more, so Pilate was astonished.’

Conclusion

From the presented arguments, the general conclusion can be drawn that with regard to the expression of the subject of an infinitive of the type we know in the Germanic languages, but also in the Romance and Slavic languages, i.e. of an infinitive with clearly defined verbal behavior, there are two options, either it has PRO-characteristics, i.e. the subject is not phonetically present, but is *signaled* only *implicitly* and is implied by a referentially identical subject or object nominal phrase in the superordinate structure (= antecedence), or else it is not bound to a nominal in that structure, but is logically connected only to the subordinate infinitive, in which case it is accordingly signaled *explicitly* or *overtly*. Translated into the generative parlance, in the first case there is phonetic “deletion” (*Equi-NP-Deletion*) of the subject of the

¹⁶ See Dentschewa 2007, 61 ff., 196 ff.

infinitive, and in the second case there is “*Raising*” of the subject of the infinitive into the subject position of the sentence matrix or “assignment” of case (accusative or dative) to the subject of the infinitive is accomplished “exceptionally”, from “outside” (*Exceptional-Case-Marking*). In grammaticalized and absolutely independent *aci*- and *dci*-constructions, we can speak of clichéd structures with a clearly expressed subject and of expanding their use by analogy. In this way, the two possibilities set in the system of these languages are realized – on the one hand, to integrated infinitive complement clauses in the presence in the matrix sentence of constituents referentially identical to the subject of the infinitive (in the syntactic positions of the subject or the object), and on the other hand to include infinitive complements even in the absence of such constituents.

From what has been said so far, it also follows that it is incorrect to claim that infinitive clauses/constructions, unlike sentences containing a finite verb form, “never” have a subject. What infinitive clauses do not really have is their own syntactic position for subject. This is because in them the verb phrase is non-finite, and this necessarily means loss of agreement properties. However, the loss of rection control over the carrier/receiver of the infinitive action is not associated with a loss of the semantic connection with it. This relation is always present regardless of whether the referentiality of the subject is specified by a noun phrase with a syntactically and semantically relevant function in the matrix (see under 1. ↑) or by a noun phrase that morphologically has the appearance of and syntactically mimics the behavior of a constituent (subject or object) in the matrix without being able to establish a semantic-logical connection with the governing verb (see under 2. ↑). In other words, the subject of the infinitive is always referentially clear. The only difference is that in infinitive constructions with an overt subject (the *nci*-, *aci*- and *dci*-constructions) both elements participating in the predicative unity (subject and subject property) are explicitly encoded, as the subject of the infinitive can be placed in a foreign subject position and agree with the governing verb, or else imitate an object phrase (direct/indirect object) in the matrix sentence. In hidden or PRO-subject cases, the subject of the predication (realized as a subject in a finite structure) is implicitly present due to coreference with a nominal phrase (subject or direct/indirect object) which is an organic part of the matrix.

REFERENCES / LITERATURVERZEICHNIS

Ambrazas, Vytautas. 1987. *Die indogermanische Grundlage des Dativus und Nominativus cum infinitivo im Baltischen*. In: *Indogermanische Forschungen* 92, 203 – 218.

Apelt, Otto. 1874. *Über den Accusativus cum Infinitivo im Gothischen*. In: *Germania. Viertelsjahresschrift für deutsche Altertumskunde*. Hrsg. von Karl Bartsch. Jg. 19, Wien, 280 – 297.

Axel, Katrin. 2001. *Althochdeutsche Modalverben als Anhebungsverben*. In: *Modalität und Modalverben im Deutschen*. Hrsg. von Reimar Müller/Reis, Marga. [Linguistische Berichte, Sonderheft 9.] Hamburg: Helmut Buske Verlag.

Bonchev, Atanas. 1952. *Tsărkovnoslavyanska gramatika sās sbornik ot obrazci za prevod; Rečnik na tsărkovnoslavyanskiya ezik*. Sofia. [Бончев, Атанас. 1952. *Църковнославянска граматика със сборник от образци за превод; Речник на църковнославянския език*. София.]

Boyadžiev, Todor/Kucarov, Ivan/Penčev, Yordan. 1999. *Săvremenen bălgarski ezik. Fonetika, leksikologiya, slovoobrazuvane, morfologiya, sintaksis*. Sofia: Izdatelska kăšta “Petăr Beron”. [Бояджиев, Тодор/Куцаров, Иван/Пенчев, Йордан. 1999. *Съвременен български език. Фонетика, лексикология, словообразуване, морфология, синтаксис*. София: Издателска къща “Петър Берон”.]

Chomsky, Noam. 1983. *Lectures on Government and Binding. The Pisa Lectures*. 3. revised edition. Foris Publikations, Dordrecht. (= Studies in generative Grammar 9)

Denschewa, Emilia. 1984. *Zum Infinitivgebrauch in der althochdeutschen Tatian-Übersetzung. Versuch einer Darstellung der Finalität des Infinitiv-Komplements*. Diss. Leipzig.

Denschewa, Emilia. 2003. *Das Phänomen des sog. Accusativus cum infinitivo und seine Reflexe im Deutschen. Ein Versuch, Diachronie und Synchronie interagieren zu lassen*. In: *Germanistische Linguistik 171 – 172: Wort und Grammatik. Festschrift für Prof. P. Petkov*. Hrsg. von Ana Dimova/Wiegand, Herbert Ernst. Marburg/Lahn: Verlag Olms. (= abgekürzte Fassung der Habilitationsschrift)

Denschewa, Emilia. 2007. *Infinitivische Sätze mit explizitem Subjekt in der Bibelübersetzung (Neues Testament) von Wulfila. Ein Versuch gotisches Idiom vor dem Hintergrund übersetzungstechnischer Entscheidungen abzugrenzen und zu charakterisieren*. Sofia: Universitätsverlag „St. Kliment Ochriski“.

Dreyer, Hilke/Schmitt, Richard. 2000. *Lehr- und Übungsbuch der deutschen Grammatik. Neubearbeitung*. Ismaning: Max Hueber Verlag.

Götze, Lutz/Hess-Lüttich, Ernest W. B. 1999. *Grammatik der deutschen Sprache. Sprachsystem und Sprachgebrauch*. München: Carl Bertelsmann Lexikon Verlag.

Grimm, Jakob. 1898. *Deutsche Grammatik*. Bd. 4. 3. Ausgabe, neuer vermehrter Abdruck, besorgt durch Gustav Roethe und Edward Schroeder. Gütersloh: Verlag Carl Bertelsmann.

Haderka, Karel. 1964. *Sočetanija subъekta, svjazannogo s infinitivom, v staroslavjanskih i cerkovnoslavjanskih pamjatnikah*. V: *Slavia* 33, 4. Praha, 505 – 533.

Haudry, Jean. 1994. *Der Ursprung des gemeingermanischen Infinitivs und des westgermanischen Gerundiums*. In: *Philologische Forschungen. Festschrift für Philippe Marcq*. Hrsg. von Yvon Desportes, 1 – 17.

Jolly, Julius. 1873. *Geschichte des Infinitivs im Indogermanischen*. München.

Kiss, Tibor. 1995. *Infinitive Komplementation. Neue Studien zum deutschen Verbum infinitum*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Köhler, Karl. 1886. *Der syntaktische Gebrauch des Infinitivs und Partizips im „Beowulf“*. Diss. Münster.

Miklosich, Franz. 1869. *Über den accusativus cum infinitivo*. In: Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philologisch-historische Klasse, Bd. 60, Jahrgang 1868. Wien, 483 – 508.

Paul, Hermann. 1968. *Deutsche Grammatik*. Bd. 4, Teil 4: Syntax, 2. Hälfte. 6. Auflage, unveränd. Nachdruck der 1. Auflage von 1920. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Reis, Marga. 1976. *Reflexivierung in deutschen A.c.i.-Konstruktionen. Ein transformationsgrammatisches Dilemma*. In: Papiere zur Linguistik 9. Darmstadt.

Dies. 2001. *Bilden Modalverben im Deutschen eine syntaktische Klasse?* In: Modalität und Modalverben im Deutschen. Hrsg. von Reimar Müller/Reis, Marga. [Linguistische Berichte, Sonderheft 9.] Hamburg: Helmut Buske Verlag.

Schömann, Georg Friedrich. 1869. *Zur Lehre vom Infinitiv*. In: Jahrbücher für class. Philologie, Jg. 15. Leipzig, 209 – 239. (= Jahn's Jahrbücher für Philologie und Paedagogik Bd. 99)

Schwyzler, Eduard/Debrunner, Albert. 1975: *Griechische Grammatik auf der Grundlage von Karl Brugmanns griechischer Grammatik*. Bd. 2: Syntax und syntaktische Stilistik. 4. Auflage, vervollständigt und bearbeitet von Albert Debrunner. München.

Streitberg, Wilhelm. 1910. *Gotisches Elementarbuch*. 3. und 4. verbesserte Auflage, Heidelberg.

Vaišnoras, Vitautas. 1990. *Ableitung von Infinitivkomplementen in Frühneuhochdeutschen Texten*. In: Neuere Forschungen zur historischen Syntax des Deutschen. Referate der internationalen Fachkonferenz Eichstätt 1989. Hrsg. von Anne Betten unter Mitarbeit von Claudia Riehl. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 71 – 81.

Vondrák, Václav. 1908. *Vergleichende Slavische Grammatik*. Bd. 2: Formenlehre und Syntax. Göttingen: Verlag Vandenhoeck und Ruprecht.

✉ **Prof. Emilia Dentschewa, Dr. habil**

ORCID iD: 0009-0006-4866-8984

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: edencheva@uni-sofia.bg

ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ



LITERARY STUDIES

**JUDITH HERMANN'S FRÜHE ERZÄHLUNGEN – SCHILDERUNG
SUBJEKTIVER BEFINDLICHKEITEN ODER EINE KRITISCHE
ZEITDIAGNOSE?**

Svetlana Arnaudova

Sofioter Universität „St. Kliment Ohridski“ (Bulgarien)

**JUDITH HERMANN'S EARLY STORIES – DESCRIPTION OF
SUBJECTIVE SENSITIVITIES OR A CRITICAL DIAGNOSIS OF THE
TIME?**

Svetlana Arnaudova

Sofia University St. Kliment Ohridski (Bulgaria)

<https://doi.org/10.60055/GerSk.2024.4.92-107>

Abstract: Nach der Veröffentlichung des ersten Erzählbandes von Judith Hermann *Sommerhaus, später* bescheinigte die Literaturkritik Hermanns Figuren Distanziertheit und Mangel an Ehrgeiz und Initiative und situierte sie in eine Berliner Künstlerszene, die ohne große Ziele und Projekte lebt und kaum von der Außenwelt berührt wird. Der Beitrag stellt die These auf, dass sich diese Rezeption von Hermanns Frühtexten im Laufe der Zeit geändert hat und dass man heute ihre Erzählungen in einen breiteren politischen und historischen Kontext stellen kann. Vor dem Hintergrund einer fortschreitenden Globalisierung erweisen sich Hermanns Texte als eine subtile Zeitdiagnose und als Kritik negativer Globalisierungsfolgen.

Schlüsselwörter: Distanziertheit, Künstlerszene, Globalisierung, Kulturindustrie

Abstract: After the publication of Judith Hermann's first volume of short stories, *Summerhouse Later*, literary criticism attested to Hermann's characters' aloofness and lack of ambition and initiative and placed them in a Berlin artistic scene that lives without major goals or projects and is hardly touched by the outside world. The article puts forward the thesis that this reception of Hermann's early texts has changed over time and that today one can place her stories in a broader political and historical context. Against the background of advancing globalization, Hermann's texts prove to be a subtle diagnosis of the times and a criticism of the negative consequences of globalization.

Keywords: aloofness, artistic scene, globalization, cultural industry

Als 1998 Judith Hermanns Debut-Erzählband *Sommerhaus, später* erschien, wurde er begeistert von der Literaturkritik und dem Lesepublikum aufgenommen. Marcel Reich-Ranicki meinte im Literarischen Quartett: „Wir haben eine neue Autorin bekommen, eine

hervorragende Autorin. Ihr Erfolg wird groß sein.“ Und Helmut Karasek glaubte in der gleichen Sendung den „Sound einer neuen Generation“ vernommen zu haben.¹ Im Feuilleton und in der Literaturwissenschaft bescheinigte man Hermanns Erzählungen einen Rückzug ins Persönliche und eine Abkehr von Politik und Geschichte. Auch nach dem Erscheinen des zweiten Erzählbandes der Autorin, *Nichts als Gespenster*, meinte die Kritik, es gehe nur um Privates.² Helmut Böttiger sprach sogar von einem „Dekadenzbewusstsein“ von Hermanns Protagonisten:

„Es steht immer etwas zur Verfügung. Das Leben ist ausgefüllt mit allerlei Möglichkeiten des Hedonismus und Eskapismus, mit Bohèmeattitüden. Doch eines läßt sich im Leben dieser Um-die-Dreißigjährigen im Berlin am Ende des Jahrtausends nicht verkennen: So opulent die Rahmenbedingungen zu sein scheinen, so leer ist es im Inneren.“ (Böttiger 2004, 286).

Und tatsächlich schildert Hermann in *Sommerhaus*, später vor allem die Lebensweise einer Künstlerszene, einer Berliner Bohème der ausgehenden Neunziger, die nicht auf eine große Künstlerkarriere bedacht ist, sich mit Kleinaufträgen und Kleinprojekten zufrieden gibt und daher von heute auf morgen ein unsicheres und ungebundenes Leben führt. Die Protagonisten bewegen sich in kleinen Cliques, meiden oder fürchten feste Beziehungen, verfallen oft dem Drogen- und Alkoholkonsum. Unbehagen, Tristesse und Unbeteiligtsein breiten sich aus und beherrschen Alltag und Privatleben. Das kurze Motto des Bandes, Teil eines Songs von Tom Waits, betont den eigenartigen Grundton dieser Prosa: „The doctor says, I’ll be alright/ but I’m feelin blue“.

Mehr als zwei Jahrzehnte nach dem schriftstellerischen Debut von Hermann kann man feststellen, dass sich in ihren frühen Prosawerken Themen und Probleme angekündigt haben, die heute die Literatur der Gegenwart prägen, die aber früher von der Literaturwissenschaft und Literaturkritik zum Teil übersehen worden sind. Der vorliegende Beitrag geht der Frage nach, ob sich die frühe Rezeption dieser Erzählungen aus der Distanz der Zeit bestätigen lässt oder ob sie eher zu widerlegen ist, wenn man die Erzählungen in einen umfangreicheren historischen und kulturellen Kontext stellt und gegenwärtige Tendenzen berücksichtigt, die ihren Anfang schon Ende des vorigen Jahrhunderts genommen haben. Die Interpretation von Hermanns Texten sollte nachweisen, dass Judith Hermann mit einer großen erzählerischen und stilistischen Meisterschaft aus dem kleinen Detail des Alltagslebens, aus dem Unscheinbaren und Banalen eine genaue Zeitdiagnose erstellt, die einen weiten topografischen Raum erfasst und die Grenzen der Berliner Künstlerszene überschreitet, in der ihre Figuren oft situiert werden.

¹ Sendung Literarisches Quartett vom 30. Oktober 1998. <http://www.youtube.com/watch?v=VliFXQmZono>.

² Pontzen, Alexandra: *Spät erst erfahren sie sich. Judith Hermann findet „Nichts als Gespenster“*. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5716

Traurigkeit und Langeweile

In der titelgebenden Erzählung versucht eine kleine Künstler-Clique, in Berlin und in den Dörfern um Berlin die Zeit totzuschlagen, indem man von Zeit zu Zeit die Musik für einen Song schreibt, ein Bild malt, ins Theater oder ins Konzert geht oder gar nichts macht. Man nimmt oft Drogen, verliebt sich kurzfristig oder wechselt den Partner, ohne dabei große Leidenschaft zu empfinden oder unter Verlusten zu leiden: „Falk küsste Anna, und Anna küsste mich, und ich küsste Christiane.“ (Hermann 2003, 153). Der einzige in der Gruppe, der nur am Rande dazugehört, ist der Taxifahrer Stein, der als einziger einen festen Lebensunterhalt hat, dafür aber keine eigene Wohnung. Daher schläft er mal bei der einen, mal bei der anderen der Protagonistinnen und wenn er keine provisorische Unterkunft findet, übernachtet er in seinem Taxi. Stein bietet der Ich-Erzählerin etwas unentschlossen ein gemeinsames Leben in einem Sommerhaus im Berliner Umland an. Weil er immer „Wenn du kommst“ sagt und die Erzählerin auf ein eindeutiges „Komm“ wartet, geht sie auf das Angebot nicht ein. Es bleibt am Ende der Erzählung jedoch unklar, ob sie das überhaupt will und ob sie bereit ist, eine feste Beziehung einzugehen. In der Erzählung *Hurricane (Something Farewell)* spielt sich die Handlung auf einer Karibik-Insel in der Nähe von Costa Rica ab: Nora und Christine besuchen Noras Ex-Freund Kaspar, der schon länger auf der Insel wohnt. Das genaue Ziel des Besuchs bleibt unklar. Nora hat ein bißchen Mitleid mit dem Ex-Freund, möchte erfahren, wie er jetzt lebt und bildet sich ein, er liebe sie noch. Christine hat ein Auge auf den Inselbewohner Cat geworfen, der verheiratet ist und ein Kind hat. Nachdem Cat dem Interesse von Christine erwidert, zieht sie sich zurück und meint, eine Beziehung mit Cat wäre sinnlos. Die Langeweile versuchen beide Freundinnen durch die Erwartung eines lebensbedrohenden Hurricans zu schlagen. In *Bali-Frau* geht es um eine Party-Nacht, in der die junge Ich-Erzählerin mit Christiane und Markus feiert und über oberflächliche menschliche Beziehungen erzählt: sie lernt die „Bali-Frau“ eines Regisseurs kennen, den ihre Freundin Christiane verführen will. Die ganze Clique bleibt sprachlos, wenn man erfährt, dass der Regisseur und die Bali-Frau „vier oder fünf“ Kinder haben. Kinder passen überhaupt nicht ins Lebensbild der von Judith Hermann dargestellten Protagonisten und deren Lebensansichten.

Im zweiten Erzählband von Hermann – *Nichts als Gespenster*, erschienen 2003, verwandelt sich das Reisen in eine Metapher dieser Ungebundenheit, des Fehlens einer sicheren Arbeit, der unbeständigen Beziehungen in der Liebe und in der Familie. Die Protagonisten fahren in die Karibik, nach Amerika, Norwegen, Island, Karlovy Vary und Prag. Diese globale Mobilität ist nicht mit einem Interesse an den Ländern und deren Bewohnern verbunden, sondern mit einer totalen Indifferenz und Gleichgültigkeit in Bezug auf Orte und Menschen. In

den Erzählungen wird oft erwähnt, dass die Helden irgendwohin reisen. Diese Gleichgültigkeit demonstriert sich eindeutig in der kurzen Bemerkung, die eine der Protagonistinnen macht: „Es spielte keine Rolle, daß wir in Prag waren. Wir hätten auch in Moskau oder Zagreb oder Kairo sein können.“ (Hermann 2004, 252)

Man reist, weil viele Menschen reisen, weil man das einfach so macht, weil das modisch ist. Im Reisen sehen die Protagonisten jedoch keinen Sinn und Zweck wie in den meisten Dingen, die sie tun.³ Vielsagend und beunruhigend sind die Worte von Ellen, die mit ihrem Mann von der Ost- an die Westküste Amerikas reist und sich an die Reise nicht mehr richtig erinnern kann. Auch wenn sie das macht, weiß sie: „es gibt darüber nichts zu sagen“ (ebd.). Die Reiseorte sind immer die Kulisse für das Erleben oder das Nicht-Erleben anderer Lebenswelten. Sie bewegen die Figuren nicht dazu, Konsequenzen aus ihrem bisherigen Leben zu ziehen und es zu verändern.

Vagabunden und Touristen

Wenn man die Mehrschichtigkeit und die Ambivalenz der Texte von Hermann genauer in den Blick nimmt, wird man feststellen, dass die Autorin viele Probleme anspricht, die die deutschsprachige Literatur des 21. Jahrhunderts dominieren: In der titelgebenden Erzählung *Nichts als Gespenster* geht es nicht nur darum, dass Reisen die Protagonisten nicht verändert und zu keiner Bereicherung ihrer Erfahrungen beiträgt. Die Möglichkeit oder Unmöglichkeit von Mobilität wird nicht pointiert, doch deutlich genug als soziales Problem angesprochen:

„Es ist nicht ungewöhnlich“, sagte Ellen. „Viele Leute leben so. Sie reisen und sehen sich die Welt an, und dann kommen sie zurück und arbeiten, und wenn sie genug Geld verdient haben, fahren sie wieder los, woanders hin. Die meisten. Die meisten Leute leben so.“ Sie erzählte von Berlin und von dem Leben in Berlin, sie versuchte, es zu beschreiben, die Tage und die Nächte, ihr kam alles etwas verwirrend vor, durcheinander und ziellos, „Wir machen dies, wir machen jenes.“ (Hermann 2004, 221)

In Ellens Worten sieht man nicht nur die schwebende Unbekümmertheit eines Lebens ohne große Ziele, sondern auch die Möglichkeit, sorglos und ohne existentielle Probleme vom einen Tag auf den anderen zu leben. Dieses Berliner Lebensgefühl spiegelt jedoch in einer kleinen Welt des Privaten brisante Fragen der Gegenwart wieder, die als soziale und psychologische Folgen der Globalisierung zu betrachten sind und die Zygmunt Bauman in seiner soziologischen Studie *Globalization. The Human Consequences* in den Blick nimmt. Die Möglichkeit einer weltweiten Mobilität und die Einschränkung dieser Möglichkeit sind für

³ Anke S. Biendarra meint zu dieser Lebenseinstellung, die Protagonisten „scarcely engage with the surrounding world and experience little that is worthy of narration“.

Bauman ein Zeichen für eine beunruhigende gesellschaftliche Stratifizierung: die Wohlhabenden können sich aussuchen, wohin und wie lange sie reisen. Ärmere bleiben ewig in ihrer Mobilität eingegrenzt oder sind gezwungen, aus Wirtschaftsgründen ihre Heimat und Familie zu verlassen und in ein fremdes Land auszuwandern. Daher teilt Bauman diese Gruppen treffend in Vagabunden und Touristen, wobei die ProtagonistInnen von Hermann eindeutig zu der Gruppe der Touristen gehören. Die Figuren scheinen verloren im Unterwegssein, unternehmen aber nichts, um diesem Schwebezustand und der Ziellosigkeit zu entkommen. Programmatisch hört sich das Lied der Band in der Erzählung *Die Liebe zu Ari Oskarsson* an: „Ich fahr nach Paris und ich fahr nach Tokio, nach Lissabon, Bern, Antwerpen und Rom, ich fahr um die Welt.“ (Hermann 2004, 274) Dieses Fehlen jeglicher Verbindlichkeit und Einbindung wird von Ellen in *Nichts als Gespenster* nicht mit Traurigkeit, sondern mit Erleichterung festgestellt. Umso stärker beeindruckt sie die Seßhaftigkeit und das Verantwortungsgefühl von Buddy, der nie Austin verlassen hat, seine Frau nicht mehr liebt, ihr aber treu und ergeben bleibt, weil das für seinen kleinen Sohn besser ist. Der Verzicht auf das eigene Ich, der Gedanke, die eigenen Wünsche und Pläne für andere aufzuopfern, sind für Hermanns Figuren fremd. Oft scheinen sie ratlos und unentschieden zu sein, diese Ratlosigkeit ist jedoch ein Mittel, unbequeme Entscheidungen zu meiden, wobei die Figuren sich oft mit der eigenen Ratlosigkeit zufriedengeben, um in keine heiklen Situationen zu geraten, die ihre Sorglosigkeit stören könnten. Hier kündigt sich die neue Oberflächlichkeit an, von der John Berger spricht und in der er eine Gefahr der heutigen Zeit sieht.⁴ In Tromsø macht die Musikerin gar nichts, sie schlendert durch die Straßen und bespiegelt sich in den Schaufenstern der Geschäfte, was sie folgendermaßen beschreibt: „Ich ging manchmal die kurze Hauptstraße von Tromsø hinauf und hinunter und betrachtete meine Gestalt in den Spiegelscheiben der Schaufenster“ (Hermann 2004, 284). Die Selbstbespiegelung und die Selbstreflexion führen nicht zum Verstehen der Gründe für die Einsamkeit und die Entfremdung oder zum besseren Verstehen der umgebenden Welt, sondern endet mit der Schlussfolgerung: „Ich war nur ratlos mir selbst gegenüber und in dieser Ratlosigkeit auf eine unbekannte Art zufrieden.“ (ebd., 289)

Uniformierung durch Bilder der Massenkultur

Diese Ratlosigkeit und Desorientierung ist nicht nur mit der subjektiven Ablehnung jeglichen Widerstands und mit dem mangelnden Wunsch der Figuren verbunden, die Initiative zu ergreifen und ihr eigenes Leben in die Hand zu nehmen. Das subjektive Gefühl des

⁴ Berger, John: *Das Sichtbare und das Verborgene*. Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch, 1999.

Verlorenenseins resultiert auch aus dem Zusammenstoß mit einer Welt, die von der fortschreitenden Globalisierung gezeichnet ist: diese Welt scheint vertraut und doch fremd zu sein und die Figuren fühlen sich einer seltsam uniformierten, urbanisierten und bedrohlich homogenisierten westlichen Welt ausgesetzt. Das Hotel in der Nevada-Wüste heißt *International*; im nördlichen Teil Norwegens gibt es große Handelsketten und Hot-Dog-Buden, die der Erzählerin bekannt vorkommen, und das norwegische Hotel sieht wie die billigen Hotels in New York aus. Die Welt der Figuren wird von Abbildern und Wiederholungen geprägt, nichts scheint ursprünglich oder authentisch zu sein. Die Orte, die die Protagonisten besuchen, scheinen schon längst bekannt und verloren in einem Strom von vorgefertigten Bildern zu sein. Viele Figuren haben das Gefühl, nicht in einer authentischen Realität zu leben. Schuld daran sind auch die medialen Bilder der Massenkultur infolge der Globalisierung, die „sinistre Kulturindustrie“, in der Arjun Appaduray eine große Gefahr sieht.⁵ Mediale und reale Bilder vermischen sich so, dass die Protagonisten den Sinn für die Realität verlieren und das Gefühl haben, dass sie die unbekannteren Orte aus einer anderen Wirklichkeit schon kennen. Das ist sicher einer der Gründe, aus dem diese Orte ihr Interesse nicht auf die Dauer wecken.

Auf ihrer Reise nach Austin, Nevada, stellt Ellen fest, dass ihr Amerika-Bild nicht durch die eigene Erfahrung, sondern durch mediale Entwürfe geprägt ist: „Amerika war ein Amerika der Kinofilme, der Psychopathen und Serienkiller, der grauenhaftesten Bruchstücke aus Stephen-King-Romanen, Amerika existierte nicht, nicht wirklich.“ (Hermann 2004, 205) Wenn Nora und Christine in die Karibik reisen, versuchen sie nicht, etwas mehr von der Lebensweise der Inselbewohner zu erfahren oder von der Natur zu sehen, sondern pflegen ihre alten Gewohnheiten und ihr unbesorgtes Leben im Schwebestand: sie bleiben im Haus sitzen, trinken Alkohol, nehmen Drogen, versuchen, oberflächlich zu flirten und wenn eine nähere Beziehung in Sicht ist, ziehen sie sich zurück. Eine realistische Wahrnehmung ist genauso wie bei Ellen durch das Eindringen medialer Bilder, vor allem von Versatzstücken der Werbung durchdrungen. Die beiden denken an das Werbebild „Glas Rum mit Cola“ und vor allem an Harry Belafontes Schlager „Jamaica Farewell“. Auch Liebesgeständnisse sind klischeehaft und sinnentleert, sie kommen aus dem Nichts und bewirken nichts. In Norwegen sagt Owen zu einer unbekannteren Frau „I love you“, ohne es ernst zu meinen, „nur so aus Spaß“ (Hermann 204, 316). Und in *Wohin des Wegs* folgt nach den Erklärungen der Protagonisten, zusammen zu leben und miteinander alt werden zu wollen, die nüchterne Bemerkung: „Dann dreht er sich um und geht, es ist das Beste, was er tun kann.“ (ebd., 251) Diese fehlende Einbindung im Bereich

⁵ S. dazu Appaduray Arjun: *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

des Privaten korrespondiert mit einer sozialen Bezugslosigkeit, die sich im Filmprojekt von Markus aus *Bali-Frau* widerspiegelt: „Ein Film darüber, daß gar nichts ist, daß es nichts mehr gibt, nichts zwischen uns und nichts um uns herum, nur so eine Nacht mit dir und mir und Christiane.“ (Hermann 2003, 104). Wie Markus sein Projekt bewertet, bleibt in dieser Erzählung unklar. Es fällt jedoch auf, dass viele Protagonisten, die aus der Künstlerszene kommen, die Produkte ihrer schöpferischen Tätigkeit meistens aus einer ironischen Distanz betrachten: eine der Figuren hat eine CD mit Liebesliedern, die sie selber als „albern“ (ebd., 275) bezeichnet, Künstler malen Bilder und haben vor, bald damit aufzuhören, den Protagonistin aus *Die Liebe zu Ari Oskarsson* macht es Spaß, „miteinander an eigentlich unnützen Dingen zu arbeiten“ (Hermann 2004, 274).

Arbeit und soziale Stratifizierung

Wenn man diese soziale Bezugslosigkeit genauer unter die Lupe nimmt, wird man feststellen, dass sie nicht nur aus der subjektiven Lebenseinstellung und aus dem mangelnden Ehrgeiz der Figuren resultiert, sondern mit einem globalen Lebenswandel infolge der fortschreitenden Globalisierung zu erklären ist. Es fällt auf, dass die Figuren nicht psychologisiert sind, sie werden nur durch bestimmte Handlungen oder kurze Aussagen charakterisiert, die eine Denk- oder Lebensweise, keinesfalls aber die Figur selbst ausreichend genug schildern. Diese Konturlosigkeit der Figuren hängt eng mit dem Fehlen eines klaren Lebensentwurfs zusammen, was zum größten Teil auf das Fehlen eines dauerhaften Arbeitsverhältnisses und einer gewissen Voraussichtbarkeit der Zukunft verbunden ist. Die Protagonisten in *Sommerhaus, später* haben keine feste Arbeit (bis auf den Taxifahrer Stein), die Schauspielerin aus *Ruth (Freundinnen)* hat einen befristeten Arbeitsvertrag mit dem Theater, an dem sie gerade spielt und zieht in eine andere Stadt um, was ein indirekter, jedoch beachtlicher Grund für die Unsicherheit von Freundschafts- und Liebesbeziehungen ist. Die gleiche Unsicherheit in Bezug auf die Arbeitsverhältnisse gilt für Raoul, das ein Objekt des Begehrens der beiden jungen Frauen ist. Eine schwelende Arbeitslosigkeit und finanzielle Unsicherheit bedroht die meisten Figuren Hermanns. Im Sinne von Richard Sennett führt dies zu einer „Charakterzersetzung“, die Protagonisten sind „mal hier, mal da“, ihnen fehlt eine durchschaubare Karriere, die eine Erzählung gegen den „Drift“ wäre (Sennet 1998, 10)⁶:

Owen [...] machte mal dieses und mal jenes, er hatte nicht vor, sich für irgend etwas zu entscheiden, und er konnte eine ganze Menge Dinge, singen und tanzen und mittelmäßig

⁶ Laut Sennett sei eine durchschaubare Karriere auch die Bedingung für die „Ganzheit“ eines Menschen, im heutigen Globalisierungsdiskurs und in der beschleunigten Wirtschaft sei jedoch eine derartige Erzählung nicht möglich.

schauspielern und Fußböden verlegen, Wasserrohre installieren, Trucks fahren, Kinder beaufsichtigen. (Hermann 2004, 274)

Vor dem Hintergrund der Entfremdung und Distanz, die das Leben von Hermanns Figuren dominieren, kann man auch andere brisante Probleme feststellen, die bis jetzt kaum im Fokus der Aufmerksamkeit standen und die eine viel stärkere sozialkritische Relevanz haben, als man bis jetzt angenommen hat. Lakonisch, jedoch von besonderer Wichtigkeit, sind die vielsagenden Einschübe, die auf Armut und auf die immer noch bestehende Kluft zwischen Ost- und Westeuropa aufmerksam machen. Neben dem Leitmotiv des Desinteresses und der Passivität, die den Alltag der Berliner Touristen in Prag beherrschen, scheint das Thema der sozialen Stratifizierung und des „Abdriftens“ im Sinne Sennetts besonders klar an Kontur zu gewinnen: Trotz der Distanz und des Unbeteiligtseins bemerkt die Ich-Erzählerin auf ihrer Fahrt nach Karlovy Vary den langen Straßenstrich, der sie zuerst verwirrt und den sie schnell zu vergessen versucht: „Ich fuhr geradeaus und geradeaus, noch einmal ein letztes, großes Mädchen in einem seidenen Nachthemd und mit roten hochgesteckten Haaren am Straßenrand und bis zu den Knöcheln im Schlamm stehend und dann nichts mehr. Nur Ebenen und sanfte Hügel und Lichter in der Ferne.“ (Hermann 2004, 157)⁷ In Prag besuchen die ProtagonistInnen einen Vietnamesenmarkt auf einem „schlammigen Platz“, wo nur Hunde, kein Licht und „riesige Pfützen“ (ebd., 257) zu sehen sind. Hermanns Protagonisten versuchen, soziale Probleme der Gegenwart auszublenden oder sich aggressiv von „Abgedrifteten“ abzugrenzen, doch dies verstärkt umso mehr das Gefühl der Verwirrung und des Unbehagens, das ihre Verhaltensweisen bei den Lesenden hervorrufen. Beim Anblick des Vietnamesenmarktes empfinden die Angehörigen der Berliner Clique kein Mitleid oder Solidarität, ziehen keine Bilanz über soziale Ungerechtigkeit, sondern amüsieren sich dumm und aggressiv mit der Angst der armen Vietnamesen: Micha zündet Silvesterknaller und schreit, die Vietnamesen ducken sich und laufen um die Ecken und die Berliner Touristen verlassen unbekümmert den Platz der Armut. Hermann vertraut der Urteilskraft der LeserInnen, diese Textstelle bleibt kommentarlos, doch gerade in der Verschwiegenheit und Mehrdeutigkeit, im offenen Schluss liegt das kritische Potenzial der Erzählung. Der Verweis auf die koloniale Vergangenheit Frankreichs, mit der sich Ruths Freundin nicht identifiziert, die ihr jedoch vollkommen bewusst ist, vertreibt sie aus Paris, nachdem sie ein Schwarzafrikaner mit „würdevoll[em] und verächtlich[em]“ Blick um Geld gebeten hat. Dazu sagt die Protagonistin, sie fühle sich so, als müsse sie „für etwas ganz anderes bezahlen“ (Hermann 2004, 35). Das Thema der

⁷ S. dazu Julia Catherine Sander: *Zuschauer des Lebens*. Bielefeld. Transcript Verlag, 2015.

Rassenvorurteile und der kolonialen Vergangenheit der Karibik klingt auch in der Erzählung *Hurrikan* an, obwohl dort das zentrale Motiv das ereignis- und emotionslose Leben der Ich-Erzählerin ist, die auf eine Naturkatastrophe wartet, um aus der Langweile gerissen zu werden. Kaspar sagt zu Christiane, die mit dem Inselbewohner Cat flirtet: „Du bist das, was sie hier eine white lady nennen. Es geht nicht um dich, es geht um deine Hautfarbe. Du solltest dich da raushalten.“ (Hermann 2003, 43). Genauso wie Ruths Freundin meint Christiane: „Vielleicht fühle ich mich ihm verpflichtet, wegen dem, was mal war?“ (Hermann 2003, 45) Historische Schuld und Verwicklungen in einem globalen und neokolonialen Kontext werden nur angedeutet, was jedoch die Texte Hermanns nicht weniger politisch oder engagiert macht.⁸ In einer typisch postmodernen Art wird die Zeitdiagnose in diesen Erzählungen durch Klein-Narrative erstellt, die sich an die historischen Großnarrative anschließen. So bildet die unverwirklichte Liebesgeschichte zwischen der Ich-Erzählerin und Stein in *Sommerhaus, später* die Kulisse für das Ansprechen relevanter politischer und sozialer Probleme in Berlin nach der Wendezeit: die Entmietungen und die Verarmung ehemaliger DDR-Bürger, die ihre Mietwohnungen nach der Wende verlieren. Die Kluft zwischen Ost und West, „die Mauer im Kopf“ spielen in der Erzählung eine genauso große Rolle wie das Leben in Ungebundenheit und Indifferenz. Im Umland von Berlin, wo die Vertreter der Bohème Bürger der ehemaligen DDR treffen, verwandelt sich der Wunsch der Künstlerclique, sich abzukapseln und die Außenwelt zu ignorieren, in Arroganz und Aggression. Die Ich-Erzählerin schildert mit Verachtung die Nachbarschaft, in deren Umgebung Stein das Sommerhaus gekauft hat:

Wir saßen mit ihm da rum, in den Gärten und Häusern von Leuten, mit denen wir nichts zu tun hatten. Arbeiter hatten da gelebt, Kleinbauern, Hobbygärtner, die uns haßten und die wir haßten. Den Einheimischen gingen wir aus dem Weg, schon an sie zu denken machte kaputt. Es paßte nicht. Wir kauften ihnen das „Unter-uns-Sein“, entstellten die Dörfer, Felder und noch den Himmel, das kriegten sie mit, an der Art und Weise, wie wir da umhergingen im Easy-Rider-Schritt, die abgebrannten Jointstummel in die Blumenrabatten ihrer Vorgärten schnippten, uns anstießen, echauffiert. (Hermann 2003, 143).

Der Einzige, der Mitleid mit den früheren Mietern zeigt, ist der Taxifahrer Stein. Auf seine Überlegungen, der Eigentümer aus Dortmund habe die früheren Mieter „rausgesetzt“, er könnte sie jedoch im Haus wohnen lassen, antwortet die Ich-Erzählerin verständnislos: „Die sind doch ekelhaft.“ (ebd., 147) Im ganzen Text ist diesbezüglich eine latente Spannung zu spüren: Die Erzählerin bezeichnet das Kind der Mieter als bleich und

⁸ S. dazu Stuhr, Uta: *Kult der Sinnlosigkeit oder die Paradoxien der modernen Sinnsuche*. Frankfurt a. Main, 2005. Stuhr zufolge seien die Erzählungen Hermanns apolitisch und „die soziale, politische und gesellschaftliche Wirklichkeit“ sei in ihnen „kosequent ausgeschlossen“. Der vorliegende Beitrag versucht, diese Meinung zu widerlegen.

schlecht aussehend, es kommt ihr lästig vor. Doch Stein sieht es ständig, wenn er das Haus renoviert, das Kind ist überall präsent, Stein schreibt von ihm in allen Briefen an die Ich-Erzählerin. Dies könnte man als ein Zeichen einer zukünftigen Annäherung der beiden Welten auslegen, oder auch als eine Warnung, dass die Realität, die die Protagonisten so pointiert meiden, eines Tages wie dieses Kind unerwartet in ihre abgekapselte Welt einbrechen wird.

Der Zusammenstoß zwischen den distanzierten Vertretern der Bohème und anderen Lebenswelten und alternativen Lebensweisen ist besonders krass in der Erzählung *Bali-Frau*. Die Frau des Regisseurs aus der Berliner Clique, die aus Bali kommt, kann die Drogen- und Alkoholexzesse der Freunde ihres Mannes nicht verstehen, diese Lebensweise ist für sie befremdend und erschreckend, sie vertritt traditionelle Werte, die mit Arbeit, Familie und Kindern verbunden sind. Sie versucht, sich in die Gruppe zu integrieren, indem sie ununterbrochen und immer schneller Witze über Blondinen erzählt, über die niemand lacht. Dieser mißlungene Versuch zeigt auf eine groteske Art die Sinnlosigkeit dieser Bemühungen: die zwei Welten treffen aufeinander, ohne etwas Gemeinsames aufweisen zu können. Bei diesem Kontrast in den Lebensansichten der Helden geht es nicht nur um Figuren, die aus verschiedenen Ländern oder Kulturkreisen kommen. Eine Auseinandersetzung über Weltanschauung und Erfahrung kann sich auch unter Freunden ergeben. So reagiert Kaspar aus *Hurrican* enttäuscht und verärgert auf die Leichtsinnigkeit und die Ungeduld Christines, auf der Karibik-Insel eine Naturkatastrophe zu erleben, um der Langeweile und dem Alltag zu entkommen: „Du wirst flennen und kreischen. Ein Hurrican ist keine Sensation. Ein Hurrican ist fürchterlich, du willst, daß er dir alle deine Entscheidungen abnimmt, aber nicht auf Kosten der Insel, nicht auf meine Kosten.“ (Hermann 2003, 51)

Schein-Alternativen

Auf Reisen und auf Partys treffen Hermanns Protagonisten manchmal Menschen, deren Lebensweisen sie auf das eigene Leben projizieren und als alternative Lebensentwürfe für sich selbst imaginieren. Die Erzählungen führen jedoch die Unmöglichkeit dieser Alternativen vor und desavouieren schon im Ansatz den Wunsch der Figuren, der Kälte und der Beziehungslosigkeit zu entkommen. Die Touristin Christine bewundert den verheirateten Inselbewohner Cat, der einem exotischen Männlichkeitsbild entspricht – stark und ursprünglich – und der unvermittelt sie am Handgelenk packt und sagt: „Ich mag dich“ (Hermann 2003, 42). Kurz danach ist sie zutiefst enttäuscht, weil sie

erfährt, dass Cat und seine Ehefrau Lovy sich schlagen. In Noras Imagination würde Christine ein einfaches und konventionelles Leben auf der Insel führen: sie würde in einer Hütte leben, wäre verheiratet mit Cat, hätte ein Kind. Beide würden auf dem Feld arbeiten. Christine erträumt für Nora ein Leben mit dem Insel-Barkeeper Brenton, mit dem sie Geld für einen Kühlschrank oder einen kleinen Fernseher sparen würde. Diese Vorstellungen lösen sich so schnell auf wie sie entstanden sind: beide Touristinnen wissen, dass so ein Leben für sie nicht in Frage käme. Ähnlich geht es Ellen und Felix, wenn sie Buddy in Austin kennenlernen. Sie sind beeindruckt, wie fest er in seiner Heimatstadt und in seiner Familie verwurzelt ist – etwas, was den Protagonisten von Hermann generell fehlt. Er überwacht und verbessert im Auftrag der Regierung den Highway, hat nie Austin verlassen, wohnt in der Nähe seiner Mutter, hat sich in seine Frau mit 16 verliebt und kümmert sich liebevoll um sein Kind. Er teilt aber Ellen mit, dass er seine Frau jetzt unattraktiv findet und nur wegen seinem Sohn mit ihr zusammenbleibt. Buddy macht auf Ellen und Felix den Eindruck eines zuverlässigen und bodenständigen Menschen, gleichzeitig erscheint er jedoch „schwerfällig“ und einfältig und hat vermutlich trotz seiner Treuebekundungen eine Affäre mit Annie. Auch deutsche Freunde stellen Gegenentwürfe zu den erstarrten bezugslosen Figuren in Hermanns Erzählungen. Diese aus dem Rahmen fallende Helden sind kaum in den Blick der Forschung geraten, weil sie sich eher auf die Orientierungslosigkeit und Distanziertheit der dominierenden Figuren konzentriert hat. Umso interessanter sind diese Nebenfiguren heute, weil man sie aus der Perspektive der postmodernen Ästhetik betrachten kann. In einem globalen Kontext demonstrieren diese Figuren die Pluralität der Lebensentwürfe der postmodernen Zeit. So eine Gegenfigur ist z.B. Caroline, die energisch und interessiert wirkt, sich mit ihrem Studium engagiert und in einem afrikanischen Heim für Behinderte in Ghana mitgewirkt hat. Caroline hat eine optimistische Zukunftsvision, ist für Andere da und ist kein typisches Mitglied der westlichen Konsum- und Wohlstandsgesellschaft. Die Ich-Erzählerin und ihr Freund sehen Carolines positive Eigenschaften, die auf sie eine beruhigende Wirkung haben, trotzdem glauben sie, dass sie einen Realitätsschwund hat und bezeichnen sie als blöd und schwachsinnig. Die Mehrheit von Hermanns Protagonisten sehen oft solche Nebenfiguren, die ein Gegenbild zu ihrem Leben darstellen, die sie kurz bewundern, die aber auf keine Auswege aus der eigenen passiven Position hinweisen können. Bei einer genaueren Analyse stellt man fest, dass auch diese Figuren eigentlich keine Alternativen bieten, weil sie selbst viele Defizite in ihren Biografien aufweisen: Buddy und Cat haben ein problematisches Eheleben und Cat kann gewalttätig werden. Die Bali-Frau, die aus der

Konsum-Gesellschaft ihrer Gäste ausgeschlossen wird, wirkt verloren in ihrer Ehe mit dem Regisseur und kann sich in Deutschland nicht integrieren. Sogar Caroline aus der Erzählung *Die Liebe zu Ari Oskarsson*, die sich durch ihre Tüchtigkeit und Zielstrebigkeit von Hermanns Figuren am stärksten unterscheidet, wird vom Partyleben hingerissen und lässt sich, ohne es genau zu merken, widerstandslos in Situationen und Kontakte hineinziehen, die ihrem Charakter absolut fremd sind. So beobachtet sie am Anfang mißtrauisch die oberflächlichen Liebesabenteuer von Owen und der Erzählerin und versucht, sich aus peinlichen Situationen herauszuziehen. Wenn jedoch alles vorbei ist und die Protagonisten über ihre kleinen Seitensprünge erzählen, fühlt sich Caroline „mitgenommen“ und „aufgeregt wie ein Schulmädchen“ (Hermann 2004, 312). Diese kleinen Details, die auf andere Lebenswelten und Lebenseinstellungen hinweisen sollten, unterstreichen umso mehr das Verbleiben in der Routine und in dem Schwebestand aller Figuren, auch derjenigen, die eine Kontrastfolie zu der Gleichgültigkeit und Bezugs- und Beziehungslosigkeit der HauptprotagonistInnen darstellen sollten. Wenn man die Erzählungen Hermanns aus der Distanz der Zeit liest, stellt man fest, dass sich in beiden Erzählbänden nicht nur der „Sound“ einer neuen Generation und einer spezifischen Berliner Künstlerszene, sondern eine tiefgreifende Zeitdiagnose ablesen lässt: die Figuren und deren Biografien sind brüchig und austauschbar, alle scheinen unfähig, eine kontinuierliche und dauerhafte Karriere zu machen, alle scheinen im Zuge der Globalisierung und der Beschleunigung der Zeit⁹ in einer Art Vagabunden- oder Touristenleben gefangen zu sein, in dem Mobilität nur eine Scheinperspektive zur Selbstbestimmung bietet. Unsichere Arbeits- und Wohnverhältnisse bedingen auch den Mangel an Lebensmut und die kurzfristigen und oberflächlichen Beziehungen der Figuren, die sich oft nach etwas mehr sehnen, jedoch schnell bei diesen Sehnsüchten enttäuscht und entmutigt werden oder selber darauf verzichten. Die postmodernen pluralen Lebensalternativen erweisen sich als ein Trugbild.

Gewalt und Aggression

Die literarischen Figuren sind nicht nur von Traurigkeit und Passivität gezeichnet, die ihnen die Forschung oft bescheinigt hat. Die Ausweglosigkeit führt zu einer latenten Gewalt, die sich direkt oder in der Imagination von Gewaltbildern manifestiert. Die medialen

⁹ S. dazu Rosa, Hartmut. 2005. Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. Suhrkamp Verlag: Frankfurt a. Main. An der Lebensführung und am Gefühl der Mattigkeit und Erstarrung von Hermanns Figuren kann man das Gegenteil der erhofften Vorwärtsbewegung feststellen. Die Möglichkeiten des schnellen Transports und der technisch erleichterten Kommunikation führen zur Bewegungslosigkeit und Stagnation.

Darstellungen bilden wiederum den Hintergrund für den Ausbruch der latenten Gewalt und demonstrieren anschaulich den Zusammenhang zwischen Indifferenz und Brutalität. In *Hunter-Tompson-Musik* wird der Zusammenhang zwischen Aggressivität und Gleichgültigkeit, Mangel an Teilnahme und Engagement und Gewalttätigkeit besonders anschaulich demonstriert:

Der Nachrichtensprecher auf CNN erzählt mit teilnahmsloser Stimme, daß in Brooklyn-East New York ein Junge in einem McDonald's drei Angestellte erschossen habe. Der Junge erscheint auf dem Bildschirm [...] eine Stimme aus dem Nichts fragt nach der Tatmotivation. Der Junge schaut direkt in die Kamera, er sieht völlig normal aus, er erklärt, daß er einen Big Mac ohne Gurke bestellt hätte. Ausdrücklich ohne Gurke. Er habe aber einen Big Mac mit Gurke bekommen.“ (Hermann 2003, 119)

Oberflächlichkeit und Gewalt werden in einen Kontext gestellt. Die Protagonistin in *Zuhälter* fährt in der Seilbahn und stellt sich vor, wie die Bremsen versagen und wie sie und ihr Freund in das Tal rasen. Sie fragt sich, ob sie sie sich „an den Händen greifen würden“, wenn sie „dazu überhaupt noch kämen“ (Hermann 2004, 169). Dieser imaginierte Absturz steht in direktem Zusammenhang mit dem Mangel an Kommunikation zwischen der Erzählerin und Johannes, mit dem sie „in einem ungeklärten Verhältnis“, in einer „ungenauen Distanz“ steht. (ebd.) Der intertextuelle Verweis auf das Märchen vom Ritter Blaubart und auf den Serienmörder Jürgen Bartsch verstärkt das Gefühl einer latenten Gewalt, die die Erzählerin in Johannes vermutet. Sie bezeichnet sein Arbeitszimmer als „das siebte Zimmer des Ritters Blaubart“ (ebd., 182). Dem Märchen zufolge verbietet der Ritter seiner neuen Ehefrau den Zutritt zu diesem Zimmer, weil er dort die Leichen seiner getöteten Frauen versteckt. Gewalt bricht auch real unter den Protagonisten aus: Jonina aus *Kaltblau* beobachtet erschrocken wie Irene eine Flasche in der Hand hält und damit Jonas zweimal und „entschlossen“ (Hermann 2004, 115) an den Kopf schlägt. „Er fällt in den Schnee und regt sich nicht mehr, und Irene steht einfach so da, und dann geht sie los, stapft den Hügel hoch zu ihrem Haus.“ (ebd.) Jonina schaut zu, greift nicht ein und kann nur erschrocken flüstern: „Warum macht sie das?“ (ebd.) Die Frage bleibt unbeantwortet, es wird keine psychologische Studie angestellt und kein moralisches Urteil gefällt. Hermanns Anliegen ist es, eine Zeitdiagnose zu erstellen, indem Teilnahmslosigkeit, Desorientierung und mangelnde Kommunikation als bedrohlich und verheerend für eine relativ junge Generation von Menschen erkannt werden. Distanz und mangelnde Kommunikation bilden auch die Grundlage für die Gewalttat von Stein in *Sommerhaus, später*. Er möchte ein gemeinsames Leben mit der Erzählerin anfangen. Die Protagonistin hat jedoch auf ein klares „Komm“ statt auf das unklare „Wenn du kommst“ gewartet. Sehnsüchte und

Gefühle werden nicht geklärt und nicht angesprochen. Nach dem vergeblichen Warten setzt Stein das renovierte Haus in Brand und verschwindet.

Fazit

Wenn man die Erzählungen Hermanns aus der Perspektive der Gegenwart liest, kann man feststellen, dass die Autorin sehr früh die Themen aufgegriffen hat, die die deutschsprachige Literatur im 21. Jahrhundert dominieren: die negativen Folgen der Globalisierung im Bereich der Arbeit, der internationalen Arbeitsteilung und in der Privatsphäre, das nachlassende Interesse an Politik und politischen Entwicklungen, die Entfremdung großer Gruppen von Menschen, der Mangel an Solidarität und das Leben in Isolation, das Fehlen einer vertrauten Gemeinschaft, in der Familie, Kollegen, Freundschaft und Nachbarschaft eine Rolle spielen. Die Poetik von Judith Hermann wird den Themen, die ihr Prosawerk beherrschen, vollkommen gerecht: es ist eine Poetik der Reduktion, der sehr sparsamen Sprache, der Unausgesprochenheit und des Verschweigens, des offenen Endes, der Möglichkeit der Fragmentierung und der Austauschbarkeit der Gestalten im Geiste der postmodernen Ästhetik.

Es stellt sich die Frage, warum die Forschung so lange nur bestimmte Aspekte in der Prosa Hermanns in den Blick genommen hat, z. B. die Desorientierung, die Bezugs- und Beziehungslosigkeit und die fehlende Initiative von Hermanns Protagonisten. Eine Antwort wäre vielleicht im spezifischen Kontext der Zeit um die Jahrhundertwende 20.-21. Jahrhundert zu suchen. In den 1990er Jahren ist die deutschsprachige Literatur trotz der großen Autoren und Werke viel zu spekulativ, sie beschäftigt sich intensiv mit den Ängsten und Problemen des deutschen Mittelstandes. Daher auch die Begeisterung für Hermanns ersten Erzählband, der nicht nur den Nerv einer jüngeren Generation trifft, sondern auf eine ganz andere Art die Perspektivlosigkeit in einer Konsumgesellschaft widerspiegelt. Ein anderer Grund ist das starke Interesse an den Themen der Wendeliteratur nach 1989, die immer noch präsent und aufregend sind, obwohl sich der Fokus des Interesses von den deutsch-deutschen Themen im ersten Jahrzehnt nach der Wende auf ihre Einbettung in transnationale Kontexte verschoben hat.¹⁰ Eng damit zusammen hängen auch das

¹⁰ Auch diese Tendenz wird von Hermann vor dem Hintergrund der Grundstimmung in ihren Erzählungen festgehalten: Emblematisch fängt der Erzählband *Sommerhaus, später* mit der Erzählung *Rote Korallen* an. Die Erzählerin in diesem mehrschichtigen Text fühlt sich gebunden an die Familiengeschichte und an die Geschichte ihrer Großmutter, die 1905 vor der russischen Revolution nach Deutschland geflohen ist und dort einen jüdischen Freund geheiratet hat. Im Unterschied zu der „Enkelgeneration“ in der deutschen Literatur, die sich auf Recherchen nach unerkundeten Familiengeschichten begibt, fühlt sich die Protagonistin in Hermanns *Rote Korallen* von der Familiengeschichte bedrückt, sie hindert sie daran, ihr eigenes Leben zu führen. Deswegen zerreißt die Protagonistin das Korallenarmband, das sie von der Großmutter geerbt hat, und wirft die Korallen in

wachsende Interesse an der Literatur von AutorInnen mit Migrationshintergrund und die großen literarischen Erfolge, die dieser Literatur gelingen. Außerdem beherrschen Probleme des Klimawandels, der Biopolitik und der Wiederkehr der Religion intensiv die literarische Landschaft, Fragen der „Risikogesellschaft“ (Beck) erobern von neuem das Interesse der Lesenden. Weil Judith Hermann Probleme von globaler Bedeutung nicht pointiert, sondern mit einer besonderen Lakonie, vermeintlich nebenbei und mit Gespür für das kleine Detail schildert, wurde ihr ein Mangel an klarer Position und das Verfallen in Klischees bescheinigt.¹¹ Es stimmt, dass sich Hermanns Figuren kaum gegen den Sog des Alltags und gegen die bedrückende Routine eines Lebens ohne große Ziele auflehnen, die Lesenden sollten jedoch Hermanns Sicht auf die Welt mit der Sicht ihrer Figuren nicht gleichsetzen. Das Wichtige, was nach der Lektüre dieser Texte nachhaltig wirkt, ist das Unbehagen, ja oft das Erschrecken bei den LeserInnen, die sich die Frage stellen, inwiefern ihr eigenes Leben an das Leben von Hermanns Figuren erinnert und ob man dagegen Widerstand leisten könnte. Wenn diese Fragen nachklingen, wäre die Brücke zwischen Realität und Fiktion geschlagen und eine große Aufgabe der Literatur erfüllt – die Lesenden zu bewegen und zum kritischen Nachdenken zu bringen.

LITERATURVERZEICHNIS / REFERENCES

Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bauman, Zygmunt. 1998. *Globalization. The Human Consequences*. New York: Columbia University Press.

Berger, John. 1999. *Das Sichtbare und das Verborgene*. Fischer Taschenbuch: Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch.

Biendarra, Anke S.. 2006. “Globalization, Travel, and Identity: Judith Hermann and Gregor Hens”. In Lützel, Paul M. / Schindler, Stephan K. (Hrsg.): *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch*. Stauffenburg 5, S. 233–251.

Böttiger, Helmut. 2004. *Nach den Utopien. Eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Wien: Zsolnay Verlag.

Hermann, Judith. 2003. *Sommerhaus, später*. Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlag GmbH.

Hermann, Judith. 2004. *Nichts als Gespenster*. Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlag GmbH

einer symbolischen Geste der Befreiung von der Vergangenheit auf ihren Therapeuten. Die Erzählung könnte man auch als einen diskreten Verweis auf den Holocaust lesen, bei dem Hermann provokativ auf eine Vertiefung in die Geschichte des 20. Jahrhunderts verzichtet.

¹¹ S. dazu Stühr, Uta (Anm. 8).

Pontzen, Alexandra. *Spät erst erfahren sie sich. Judith Hermann findet „Nichts als Gespenster“*. URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5716 (letzter Zugriff 10.06.2024)

Rosa, Hartmut. 2005. *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag.

Sennett, Richard. 1998. *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*. Berlin: Berlin Verlag.

Sander, Julia Caterine. 2015. *Zuschauer des Lebens. Subjektivitätswürfe in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: Transcript Verlag.

Stuhr, Uta. 2005. „Kult der Sinnlosigkeit oder die Paradoxien der modernen Sinnsuche. Judith Hermanns Erzählungen *Nichts als Gespenster*“. In Caemmerer, Christiane/ Delabar, Walter/Meise, Helga (Hrsg.): *Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, S. 37–51.

✉ **Assoc. Prof. Svetlana Arnaudova, PhD**

ORCID iD: 0000-0001-8325-6703

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: s.arnaudova@uni-sofia.bg

WIEN ALS EINES DER ERSTEN PUBLIKATIONSORTE

VON PAUL CELAN¹

Tymofiy Havryliv

Nationale Akademie der Wissenschaften der Ukraine (Ukraine)

VIENNA AS ONE OF PAUL CELAN'S FIRST PUBLICATION PLACES

Tymofiy Havryliv

National Academy of Sciences of Ukraine (Ukraine)

<https://doi.org/10.60055/GerSk.2024.4.108-116>

Abstract: Im Mittelpunkt des Beitrags stehen die während des Wien-Aufenthalts zustande gekommenen Publikationen des aus Czernowitz in der Bukowina stammenden deutschsprachigen Lyrikers Paul Celan. „Wiener“ Publikationen werden im Kontext des Wien-Aufenthaltes des Lyrikers sowie im Kontext seines Œuvre behandelt. Da die Zeit vor dem Wien-Aufenthalt in das Frühwerk Celans Eingang gefunden hat, wird sie ebenfalls mitberücksichtigt. Obwohl die Wien-Zeit am Schluss der ersten Lebensperiode Celans steht, wird sie von den ihr vorausgehenden Ereignissen sowie von der kulturellen bzw. historischen Sachlage vorweggenommen und beeinflusst. Mit der Ankunft in Wien war das Dilemma der deutschen Muttersprache versus Mördersprache ein und für allemal besiegelt. Die Themen der während des Wien-Aufenthalts veröffentlichten vor allem lyrischen Texte wurden von Celan weiterentwickelt. Die Shoah-Erfahrung, die bereits im lyrischen Frühwerk thematisiert wird, erwirkt das radikale Umdenken der Rolle der Poesie sowie ihre formale Ausgestaltung.

Schlüsselwörter: Shoah, Periodisierung, Fakt, Interpretation, Verdichtung des lyrischen Sprechens

Abstract: This article is focused on the publications of the German-speaking poet Paul Celan, who comes from Černivci in Bukovina, during his stay in Vienna. “Viennese” publications are treated in the context of the poet’s stay in Vienna and in the context of his oeuvre. Inasmuch as the period before Celan’s stay in Vienna found its way into his early work, it is also taken into account. Although the Vienna period marks the end of the first period of Celan's life, it is anticipated and influenced by the events that preceded it as well as by the cultural and historical situation. With the arrival in Vienna, the dilemma of the German mother language versus the murderer's language was sealed once and for all. The themes of the mainly lyrical texts published during the stay in Vienna will then be further developed. The Shoah experience, which was already discussed in early lyrical work, brought about a radical rethinking of the role of poetry and its formal parameters.

Keywords: Shoah, periodization, fact, interpretation, compression of lyrical speaking

¹ Die Forschungsarbeit zum betreffenden Thema sowie das Verfassen dieses Beitrags wurden gefördert von der Stadt Wien Kultur.

Wien gehört zu der ersten Lebens- und Schaffensperiode von Paul Celan. Es handelt sich dabei um die Periode der persönlichen und der literarischen Werdung, in der all das zu verorten ist, was das weitere Leben und das Œuvre des wohl signifikantesten deutschsprachigen Lyrikers des 20. Jh. in einer bis dahin kaum vorstellbaren Art und Weise prägen sollte. „All das“ meint 1) Kindheit und frühe Jugend in Czernowitz der Zwischenkriegszeit mit den ersten gravierenden politischen Restriktionen, 2) Shoah (nach Angaben von Marieluise Beck vom Zentrum für Liberale Moderne (Beck 2019) wurden alleine am 5. und 6. Juli 1941 etwa 20.000 jüdische Bürger von deutschen und rumänischen Truppen ermordet), 3) die ersten Jahre nach der Shoah mit den Stationen in Czernowitz (1944 – 1945), Bukarest (1945 – 1947) und Wien (1947 – 1948). Somit umfasst die erste Lebens- bzw. Schaffensperiode von Paul Celan insgesamt einen Zeitraum von 1920 bis 1948 (May 2008, 16 – 17).

Wenngleich die Wien-Zeit am Schluss dieser Periode steht, wird sie von den ihr vorausgehenden Ereignissen sowie von der kulturellen bzw. historischen Sachlage regelrecht vorweggenommen. Die Entscheidung für Wien als den ersten deutschsprachigen Aufenthaltsort ist keineswegs durch die geographische Nähe, aktuelle politische Lage und die vorhandenen illegalen Flüchtlingsrouten alleine, sondern vielmehr durch die kulturelle Vorgeschichte der Bukowina prädestiniert:

Wie nachhaltig der Einfluss der österreichischen Kultur auf die Juden der Bukowina war, geht vor allem aus der erstaunlichen Tatsache hervor, dass zwischen den beiden Weltkriegen, also bereits unter rumänischer Herrschaft, eine so reiche, vielfältige deutschsprachige, hauptsächlich von Juden geschaffene Literatur entstand, die leider im Westen erst ziemlich spät zur Kenntnis genommen wurde (Silbermann 2002, 40).

Edith Silbermann, der das obige Zitat entstammt, war eine der bekanntesten Übersetzerinnen der rumänischen Literatur ins Deutsche. Darüber hinaus war sie Publizistin und Schauspielerin. Edith Horowitz-Silbermann war mehr als „nur“ eine Freundin des Czernowitzer Dichters. Sie war jedoch auch mehr als seine Jugendliebe, für die Paul Verse verfasste und der er diese auch schenkte: Celan versteckte sich in Ediths Haus und entging so der Deportation durch die Nazis (Colin 2010). Als Randbemerkung zum Deutsch in Czernowitz sei hinzugefügt, dass sich auch die Vertreter der anderen Ethnien der Bukowina in ihrem literarischen Schaffen zumindest partiell der deutschen Sprache bedienten, so die Pionierin der Frauenbewegung in der Bukowina, die renommierte ukrainische Autorin Olha Kobyljanska, allerdings in ihrer ersten Schaffensperiode Ende des 19. Jh., wobei sie sich jedoch auch später als Übersetzerin der ukrainischen Literatur ins Deutsche engagierte.

Wiens Rolle im Leben und Schaffen von Paul Celan schöpft sich keineswegs mit seiner Schlusslichtrolle in Celans erster Lebensperiode aus, zumal die Periodisierungen immer schon spekulative Konstrukte zur Überschaubarkeit und daher zur leichteren Handhabung innerhalb einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung sind. Je weiter sich die Celan-Forschung entwickelt, umso mehr gewinnt Wien an Dimension und Signifikanz. Dabei gehen Hoffnungen und Enttäuschungen einher, reger Verkehr in der kulturellen Stadtszene und kurzfristiges Einleben bzw. der Versuch solch eines werden von der unmittelbaren Vergangenheitspräsenz konterkariert: „Celans Debüt im deutschsprachigen Raum erfolgte in einem Umfeld, das eine ganze Reihe politischer Bedenklichkeiten aufwies, was die Verstrickung der Akteurinnen in das NS-Regime betrifft“ (Polt-Heinzl 2020, 152).

Ein Meilenstein zur Erforschung des Themas „Paul Celan und Wien“ war das Displaced-Projekt, das Celans Wien-Zeit aus unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet und durch eine breitere, durch die Fakten bzw. das solide Bildmaterial untermauerte und somit leicht verifizierbare Kontextualisierung legitimen Anspruch auf Objektivität erhebt (Goßens 2001). Es gilt nicht, Wien in diesem Zusammenhang in irgendeiner Weise auf- bzw. abzuwerten, sondern die Rolle der Stadt im Leben und Werk von Paul Celan durch die dazugewonnenen Erkenntnisse zu präzisieren bzw. ins neue Licht zu rücken. Diese Erkenntnisse werden sowohl aus den vervollständigen biographischen bzw. publizistischen Angaben, als auch aus der Textlektüre bzw. aus vielfacher Kontextualisierung gewonnen.

Bei Displaced-Projekt handelt es sich um ein durch die Fakten und Interpretationen vervollständigtes Bild, das einen Hauch von Zeitpanorama vermittelt. Dies sei der Intermedialität des Projekts zu verdanken, die aus einer Ausstellung im Jüdischen Museum Wien zwischen 14. November 2001 und 24. Februar 2002 stattgefunden hat, und dem 2001 im Suhrkamp Verlag anlässlich der Ausstellung erschienenen Band, der die Ausstellung begleitet. Zeitgeschichtliche, soziologische, urbanwissenschaftliche, kunst- und literaturgeschichtliche Implikationen erlauben nun eine subtile Synthese.

Die erste Periode im Leben und Schaffen von Paul Celan abschließend, steht Wien an der Schwelle zur zweiten Lebens- und Schaffensperiode des deutschsprachigen Lyrikers, einer Periode, in der sich Celan eben von einem Lyriker zu einem Dichter im buchstäblichen Sinn der maximalen sprachlichen und inhaltlichen Verdichtung des lyrischen Sprechens zunehmend entfaltet, was sich sowohl in der Vers-, als auch in der Sprachstruktur (syntaktisch, semantisch, morphematisch und phonemisch) zeigt. Diese zweite Periode beherbergt keinerlei räumlich-geographische Abfolge, wie sie für die erste Periode kennzeichnend war; sie ist, abgesehen von zahlreichen Abstechern vor allem nach Deutschland, alles in allem auf Paris beschränkt.

Wien als Drehscheibe im Leben und Werk von Paul Celan zu bezeichnen, wäre einerseits berechtigt, andererseits würde das Wort „Drehscheibe“ als ein gängiges Klischee an der Materie vorbeiführen. Der Stadt Wien kommt im Leben und Werk Celans insofern die Schlüsselrolle zu, als hier die ersten Kontakte geknüpft sowie die ersten deutschsprachigen Publikationen des jungen Dichters auf die Beine gebracht wurden: „[...] die in Wien geknüpften Kontakte wurden zum Ausgangspunkt seiner dichterischen Laufbahn“ (Goßens 2001, 20). Vor Wien hat Paul Celan, der bereits Verfasser von Dutzenden von Gedichten war, noch nie in Deutsch veröffentlicht, wenngleich er bereits ein gutes Dezennium Gedichte in dieser Sprache schrieb.

Paul Celan hätte sehr leicht und sehr wohl ein russischer oder rumänischer Schriftsteller jüdischer Herkunft werden können. Er entschied sich jedoch für Deutsch. Es war eine Wahl, die ihm zur Qual wurde. Seine Entscheidung war gleichermaßen verhängnisvoll wie produktiv: Celan reformierte den deutschen Versbau, und er änderte grundlegend die Vorstellung von der Poesie sowie dem Verhältnis zwischen Poetik und Ethik bzw. zwischen Literatur und Geschichte: die letztere fand sowohl thematischen, als auch strukturellen Eingang in sein Schaffen. Celans Œvre gibt eine überzeugende, wenn auch verzweifelte Antwort auf die Frage des literarischen Schreibens nach der Shoah. Die frühesten Gedichte, in denen sich Celan mit der Shoah auseinandersetzt, werden erstmals in Deutsch in Wien veröffentlicht. Entstanden sind sie bereits in Czernowitz und in Bukarest.

Mit Ankunft in Wien war das Dilemma der deutschen Muttersprache versus Mördersprache ein und für allemal besiegelt. Bereits in einem Brief an Max Rychner am 3. November 1946, also noch in der Bukarester Zeit, bringt es Celan wie folgt auf den Punkt: „Aber mein Schicksal ist dieses: deutsche Gedichte schreiben zu müssen“ (Celan 2019, 27). In dieser Formulierung schwingt das Schicksalhaft-Verhängnisvolle mit, wodurch das Unabwendbar-Ultimative der menschlichen und dichterischen Haltung zum Ausdruck gebracht wird.

Es gab weder ein Zurück noch eine Möglichkeit zum Sprachwechsel, was sich dann in Paris in aller Evidenz zeigen sollte: ein deutschsprachiger Dichter in einer frankophonen Umgebung. Von den Rändern kommend, zog es Celan vor, außerhalb des deutschsprachigen Raums, und zwar an dessen diametral entgegengesetztem Rand zu verweilen. Mehr noch: Mit seiner Entscheidung für Paris begab sich Celan quasi in die sprachliche Emigration bzw. Isolation, ohne den Kontakt zur deutschen Sprache und zu Deutsch Sprechenden gänzlich aufgeben zu wollen.

In Wien fand Celan lyrisches Deutsch „allgemeine Anerkennung“ (Goßens 2001, 20), die von der missglückten Lesung beim Treffen der Gruppe 47 im deutschen Niendorf im Nachhinein überschattet werden sollte, was Celans Aufstieg allerdings unmöglich verhindern konnte und diesen ganz im Gegenteil fördern bzw. beschleunigen sollte, wobei die Skandale, allen voran die Claire-Goll-Affäre Celans Aufstieg zusätzlich dramatisieren sollte (Wiedemann 2000). Während Celan, abgesehen von der Tätigkeit als Übersetzer der sowjetischen Propagandaliteratur für den speziell dafür eingerichteten Bukarester Verlag „Cartea Rusă“, mit einer einzigen lyrischen Publikation, dazu noch in einer nicht eigens angefertigten Übersetzung ins Rumänische in Erscheinung getreten war, weist seine Wien-Zeit eine beachtliche Publikationsliste auf.

In Wien schaffte der ganz unbekannt und auf Empfehlungsschreiben angewiesene junge Lyriker prompten Einstieg in die Wiener Künstler-, Literaten- und Medienszene, die an die deutsche allerdings nicht gekoppelt war und einen weitgehend autonomen, ja autarken Charakter aufwies. Celans Situation kann man als die eines Fremdlings zu Hause, zumindest im sprachlichen Zuhause bezeichnen, denn: „Österreich war in erster Linie Transitland und Wien dessen erste Station“ (Oertel 2001, 37). Die Ankopplungsbemühungen der Wiener Intellektuellen richteten sich im Zuge eines Nachholbedarfs vielmehr an die eigene Zwischenkriegszeit und an die durch die Nazidiktatur vorzeitig und zwangsmäßig abgebrochene Wiener Moderne.

Der Periode der intensiven kritischen Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Vergangenheit (lese und schreibe – mit den Erfahrungen der ersten Lebensperiode), ging in Österreich eine lange Periode des Schweigens und Verschweigens voraus. Der als prioritär proklamierte Wiederaufbau legte die Aufarbeitung der unmittelbaren Geschichte vorerst fast komplett auf Eis. Der durchaus verständliche Wunsch, die architektonischen und infrastrukturellen Kriegsfolgen aus dem öffentlich-urbanen Raum möglichst rasch wegzuräumen, ging mit der Bemühung um eine Kontinuität einher, die mehr als bedenklich war. Im Gegensatz zu den meisten seiner österreichischen Literatur- und Kunstbekannten fand Paul Celan an solch einem Umgang einen mehr als verständlichen Anstoß. Dies sorgte für eine Verfremdung und für den Wunsch, weiter reisen zu wollen. Celans existenzielle Situation war die eines Überlebenden der Shoah und eines Außenseiters, eines aus dem Nirgendwo und dem Nichts Kommenden, der die Prozesse durchschaute, die die Debatten um die Vergangenheit hemmten und eine erst stark verspätete Auseinandersetzung mit dieser ermöglichten.

Der knapp ausfallende Zeitrahmen des Wien-Aufenthalts, der nicht einmal ein Kalenderjahr umfasst, ist mit dem Zeitrahmen von Wien als einem Publikationsort nicht

deckungsgleich. So kam eine Reihe der Wiener bzw. österreichischen Publikationen erst zustande, nachdem Celan die Stadt verlassen hatte, wenngleich sie während seines Wien-Aufenthalts bzw. infolge dessen eingeleitet wurden, angefangen mit dem Gedichtband „Der Sand aus den Urnen, der erst nachdem Celan Wien bereits verlassen hatte (Polt-Heinzl 2020, 148), herausgebracht wurde, bis inklusive die Publikation einer Gedichtauswahl in der österreichischen Anthologie „Stimmen der Gegenwart“. Publizistischer Aspekt ist einer der wichtigsten Aspekte des Wien-Aufenthalts von Paul Celan. Ein weiterer wichtiger Aspekt waren öffentliche Auftritte im Zusammenhang mit künstlerischen Aktionen bzw. Lesungen. Der exakte Zeitrahmen des Wien-Aufenthalts ist Dezember 1947 – Juni 1948.

Die allererste deutschsprachige Publikation Celans sowie gleichzeitig seine ebenfalls allererste Publikation im deutschsprachigen Raum überhaupt waren siebzehn Gedichte, die auf Betreiben von Alfred Margul-Sperber am 11. Februar 1948 in der von Otto Basil im Erwin Müller Verlag herausgegebenen Wiener Avantgarde-Zeitschrift „Plan“ das Licht der Welt erblickten. Bereits am 28. Dezember 1947 berichtet Celan an Alfred Margul-Sperber aus Wien: „Wie Sie ja wissen, erscheint eine größere (darf ich sagen: zu große?) Auswahl meiner Gedichte im Jännerheft des „Plan“. Herr Basil ist sehr nett zu mir, aber mit Literatur, besonders mit Poesie, lässt sich hier in Wien nicht viel anfangen“ (Celan 2019, 29). Dementsprechend waren die allgemeinen Schwierigkeiten mit dem Wiener Literaturbetrieb der Nachkriegszeit ein weiterer triftiger Grund für die Kürze des Wien-Aufenthalts Celans.

In Wien erschien 1948 auch der allererste Gedichtband des Dichters „Der Sand aus den Urnen“, den Celan allerdings wegen gravierender Druck- und Satzfehler sowie der unpassenden Illustrationen von Edgar Jené zurückziehen und makulieren ließ. Die in den Band aufgenommenen rund 48 Gedichte sind „frühestens 1940 und spätestens im Juli 1948 entstanden“ (Celan 2018, 655). Viele der ins Gedichtband aufgenommenen Texte waren bereits vor dem Wien-Aufenthalt geschrieben, so auch Celans berühmtestes Gedicht „Todesfuge“, das erstmals in rumänischer Übersetzung von Petre Solomon, einem Dichterfreund von Paul Celan, in der Zeitschrift „Contemporanul“ in Bukarest erschienen war. Einen großen Teil der Gedichte von „Der Sand aus den Urnen“ hat Celan in seinen zweiten Gedichtband „Mohn und Gedächtnis“ übernommen.

Die in den Gedichtband „Der Sand aus den Urnen“ aufgenommenen Gedichte handeln von einer Welt, die erst „jenseits der Kastanien ist“ (Celan 2018, 13). Es ist eine Welt aus Pflanzen und Insekten, in der die Anwesenheit des lyrischen Ich sehr diskret skizziert wird. Es besteht noch ein enger Kontakt zwischen dem lyrischen Ich und der ihn umgebenden Natur. Es bekennt sich akustisch zu der Natur, was refrainartig apostrophiert wird: „Dann zirp ich leise,

wie es Heimchen tun“ (Celan 2018, 13). Alles, worüber das lyrische Ich verfügt, ist ein „Traumbesitz“. Plötzlich wird diese noch weitgehende Idylle gleich einem Erdbenen wellenartig erschüttert, die Idylle erweist sich als trügerisch, die Eintracht des lyrischen Ich und der ihn umgebenden Natur wird gebrochen, sie wird zum Gewaltinstrument, was stellvertretend für die von der menschlichen Hand begangenen Gräueltaten steht:

Kennt noch das Wasser des südlichen Bug,
Mutter, die Welle, die Wunden dir schlug (Celan 2018, 17).

Die Frage nach der Sprache wird erstmals drastisch bzw. direkt formuliert und in die ethische Antinomie von Schuld und Sühne hineingezogen. Die Sprache fügt nun Schmerz zu und wird ab nun als eine schmerzliche Erfahrung durch die Lyrik des Dichters wandern. Der Reim bewirkt sein Gegenteil, den Schmerz. Es handelt sich nicht um irgendeine Sprache bzw. um die Sprache schlechthin, sondern um die deutsche Sprache und den deutschen Reim, mit dem die Natur als Gewaltinstrument („die Welle, die Wunden dir schlug“) auf Grund des gemeinsamen den Schmerz zufügenden Tertium Comparationis korreliert:

Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim,
den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim? (Celan 2018, 17).

Wien ist auch und vor allem der Ort, wo Celans „Todesfuge“ erstmals in deutscher Originalallautung zur Veröffentlichung gelangte. Die Doppelführung von „dein goldenes Haar Margarete“ und „dein aschenes Haar Sulamith“ wird zu einem ethischen Dilemma und der Herausforderung, die den Dichter zwingt, ein neues poetisches Sprechen zu entwickeln, das dem Geschehenen seinen sprachlichen Ausdruck wird verleihen können. Unter den in Wien geschriebenen Gedichten befinden sich „Nachtstrahl“, „Die Jahre von dir zu mir“, „Lob der Ferne“, „Spät und Tief“ sowie „Corona“. Entgegen der Behauptung von Evelin Polt-Heinz (Polt-Heinzl 2020, 148) ist bis dato nicht eindeutig nachgewiesen, ob auch das Gedicht „Auf Reisen“, mit dem sich der Lyriker von Wien verabschiedet, ebenfalls in Wien oder eventuell in Innsbruck bzw. auf dem Weg von Wien nach Innsbruck, also eben auf Reisen, entstanden ist.

Wien war ein Publikationsort nicht nur für Celans lyrische Texte, sondern auch für seine Prosa- bzw. kunsttheoretische Skizzen. So ist bereits 1948 Celans kunsttheoretischer Essay „Edgar Jené. Der Traum vom Traume“ mit zahlreichen Abbildungen und einer Vorbemerkung von Otto Basil im Wiener Agathon Verlag erschienen. Kontakt mit Edgar Jené bestand über die Wien-Zeit hinaus bis in die 50er Jahre hinein (Badiou 2023, 77). „Aber da hat mich ein Mann in sein Herz, oder doch zumindest in einen Vorhof seines Herzens eingeschlossen, ein Maler, Edgar Jené, er wurde mein hiesiger Sperber – oh, gewiss ein kleinerer als Sie! –, lud Leute zu sich ein, ich las meine Gedichte vor und vernahm viel Lob“, so Celan in seinem soeben zitierten

Brief an Alfred Margul-Sperber (Celan 2019, 30) über den Beginn einer schöpferischen Freundschaft, die sich als durchaus schwierig erweisen sollte:

Aus den entferntesten Bezirken des Geistes mögen Worte und Gestalten kommen, Bilder und Gebärden, traumhaft verschleiert und traumhaft entschleiert, und wenn sie einander begegnen in ihrem rasenden Lauf und der Funken des Wunderbaren geboren wird, da Fremdes Fremdesten vermählt wird, blicke ich der neuen Heiligkeit ins Auge (Celan 2000, 157–158).

Obwohl der Aufenthalt in der Stadt Wien für Celan keinen Durchbruch bedeutete, wurden während des Wien-Aufenthalts die Voraussetzungen für den anschließenden Durchbruch geschaffen. Diese Voraussetzungen sind komplexer Natur, und die publizistische ist ihre expliziteste Seite. In Wien wurde der repräsentativste Teil des lyrischen Frühwerks des aus dem bukowinischen Czernowitz stammenden deutschsprachigen Dichters veröffentlicht, darunter auch „Todesfuge“, Celans bekanntestes Gedicht. Die Themen und Motive, die diese Veröffentlichungen enthalten, werden weitergeführt bzw. variiert.

LITERATURVERZEICHNIS / REFERENCES

Badiou, Bertrand. 2023. *Paul Celan. Bildbiographie. In Zusammenarbeit mit Nicolas Geibel. Mit einem Essay von Michael Kardamitsis*. Berlin: Suhrkamp.

Beck, Marieluise. 2019. *Veranstaltungsbericht: Gedenken in Czernowitz*. Zugriff am 08. 05. 2024. <https://libmod.de/czernowitz/>

Colin, Amy-Diana; Silbermann, Edith. 2010. *Paul Celan – Edith Silbermann: Zeugnisse einer Freundschaft. Gedichte, Briefwechsel, Erinnerungen*. München: Fink.

Goßens, Peter; Patka, Marcus G. (Hrsg.). 2001. *“Displaced”. Paul Celan und Wien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Goßens, Peter; Patka, Marcus G. 2001. *Internationale Zone – Wien 1947 und die Ankunft Paul Celans*. In: Goßens, Peter; Patka, Marcus G. (Hrsg.). 2001. *“Displaced”. Paul Celan und Wien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 9 – 20.

May, Markus; Goßens, Peter; Lehmann, Jürgen (Hrsg.). 2008. *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart und Weimar: Verlag J. B. Metzler.

Oertel, Christine. 2001. *Flucht über Österreich. Jüdische Displaced Persons aus Osteuropa 1945 – 1949*. In: Goßens, Peter; Patka, Marcus G. (Hrsg.). 2001. *“Displaced”. Paul Celan und Wien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 36–45.

Polt-Heinzl, Evelin. „Die Pest ist vorbei, doch die Wiederansteckungsgefahr ist groß!“ (Otto Basil). *Der Resonanzraum für Celans Lyrik in Wien 1948*. In: Johann Georg Lughofer

(Hrsg.). Paul Celan. Interpretationen. Kommentare. Didaktisierungen. Internationale Lyrikstage der Germanistik Ljubljana. Band 9. Wien: Praesens, 147–163.

Silbermann, Edith. 2002. *Deutsch – die Muttersprache der meisten Bukowiner Juden*. In: Cecil Cordon und Helmut Kusdat (Hrsg.). *An der Zeiten Ränder: Czernowitz und die Bukowina. Geschichte, Literatur, Verfolgung, Exil*, 39–44. Wien: Theodor Kramer Gesellschaft.

Wiedemann, Barbara (Hrsg.). 2000. *Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer „Infamie“*. Zusammengestellt, herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

QUELLEN FÜR DIE BEISPIELE / SOURCES OF EXAMPLES

Celan, Paul. 2000. *Gesammelte Werke in sieben Bänden. Dritter Band. Gedichte III. Prosa. Reden*. Hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Celan, Paul. 2018. *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Mit den zugehörigen Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange*. Hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann. Berlin: Suhrkamp.

Celan, Paul. 2019. *Etwas ganz und gar Persönliches. Briefe 1934 – 1970*. Ausgewählt, herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann. Berlin: Suhrkamp.

✉ **Prof. Tymofiy Havryliv, PhD**

ORCID iD: 0000-0002-0277-2448

Department of Literature

Ivan Krypnyakevyč Institute of Ukrainian Studies

National Academy of Sciences of Ukraine

4, Kozelnycka Str.

79026 Lviv, UKRAINE

E-mail: havryliv9@gmail.com

WILHELM DILTHEYS HERMENEUTIK: IDENTITÄT UND BIOGRAFIE ALS KONSTRUKTION

Andreas Chetkowski

Sofioter Universität „St. Kliment Ohridski“ (Bulgarien)

WILHELM DILTHEY'S HERMENEUTICS: IDENTITY AND BIOGRAPHY AS CONSTRUCTION

Andreas Chetkowski

Sofia University St. Kliment Ohridski (Bulgaria)

<https://doi.org/10.60055/GerSk.2024.4.117-129>

Abstract: Seine eigene Lebensgeschichte auf Basis seiner Erinnerungen zu verfassen birgt die Gefahr der Verfälschung aufgrund des unzuverlässigen Gedächtnisses. Beim hermeneutischen Konzept von Wilhelm Dilthey und seiner lebensgeschichtlichen Ganzheitsvorstellung spielt die Erinnerung eine entscheidende Rolle. Für Wilhelm Dilthey ist die Gattung Autobiographie am besten geeignet, um seine geisteswissenschaftliche Methode des Verstehens anzuwenden. Im Kontext des Subjektivitätsdiskurses der siebziger Jahre und der psychoanalytischen Erkenntnisse riefen vielen Schriftstellern Zweifel in Bezug auf den Wahrheitsgehalt einer hermeneutischen Darstellung des erinnerten Lebens hervor. Am Beispiel von Elias Canettis autobiographischen Schrift wird gezeigt, dass er psychoanalytischen Theorien zum Trotz dem hermeneutischen Ansatz folgt, indem er an Diltheys lebensgeschichtlich-biographischen Ganzheitsvorstellung festhält. Seine Überzeugung von einer ungebrochenen Erinnerung ermöglicht es ihm, seine Identität als Autor in der Autobiographie zum Ausdruck zu bringen.

Schlüsselwörter: Hermeneutik, Autobiographie, Geisteswissenschaften, Lebenszusammenhang, Erinnerungen

Abstract: Writing one's own life story on the basis of one's memories has the risk of falsification due to unreliable memory. Memory plays a decisive role in Wilhelm Dilthey's hermeneutic concept and his idea of life history as a whole. For Wilhelm Dilthey, the autobiographical genre is best suited to applying his method of understanding in the humanities. In the context of the subjectivity discourse of the 1970s and psychoanalytical findings, many writers had doubts about the truthfulness of a hermeneutic representation of remembered life. Using the example of Elias Canetti's autobiographical writing, it is shown that, despite psychoanalytic theories, he follows the hermeneutic approach by adhering to Dilthey's life-historical-biographical concept of wholeness. His conviction of an unbroken memory enables him to express his identity as an author in his autobiography.

Keywords: Hermeneutic, Autobiography, Humanities, Coherence of life, Memories

Identität und die eigene Biographie sind in vielfältiger Weise miteinander verbunden. Ihre Relation lässt sich im Ausgang von beiden Seiten beschreiben. Der eigene Lebensverlauf macht den Menschen zu dem, was er ist. Es gibt die Geschichte des Einzelnen, aber auch einer Gesellschaft oder einer Kultur, die ihre spezifische Identität besitzt. Die Rekonstruktion der Geschichte, ist ein Methode der Bestimmung eigener und fremder Identität. Auf der anderen Seite weist die Frage nach der Identität, daraufhin, was jemanden in seiner Besonderheit ausmacht. Wir erlangen ein besseres Verständnis gegenüber jemand anderen, indem wir nicht nur etwas über seine Eigenschaften und Tätigkeiten, sondern etwas aus seiner Biografie erfahren.

In Wilhelm Diltheys hermeneutischer Methode des Verstehens wird die Identität durch einen Bedeutungszusammenhang von selektiven Erlebnissen dargestellt. Um einen informativen Zugang zur eigenen Individualität zu ermöglichen, stellt der sprachliche Ausdruck einer Autobiographie eine Fixierung des geistigen Sinnzusammenhangs dar. Dilthey zufolge ist die Autobiographie der Ausdruck einer konkret erlebten Wirklichkeit. Dementsprechend basiert Diltheys hermeneutische Methode auf der inneren Erfahrung, die sprachlich ausgedrückt wird. Jedoch impliziert die Beschreibung des eigenen Lebens eines Einzelnen durch sich selbst, dass Identität zwischen Autor, Erzähler und dem Protagonisten bestehen muss. Diese dreifache Identität ist ein konstitutives Merkmal der Autobiographie. In diesem Zusammenhang zeigt sich ein grundlegendes Problem: Der Autobiograph befindet sich in der seltsamen Lage, sowohl Subjekt als auch Objekt seiner Lebensgeschichte zu sein, da der Akt des autobiographischen Schreibens ein Teil des zu Beschreibenden ist. (vgl. Neumann 2013, 9). Einerseits ist der Autor das Subjekt, das die Autobiographie verfasst, andererseits ist er das Objekt dieser Darstellung. Demzufolge haben die Ereignisse, die in der Autobiographie berichtet werden, eine doppelte Relevanz: eine für das vergangene Leben des Autors und eine für sein gegenwärtiges Ich (vgl. Pascal 1965, 90). Wenn jedoch Subjekt und Objekt identisch sind, kann nicht die Schlussfolgerung gezogen werden, dass Objektivität oder Neutralität vorherrschen, da Aspekte des Vergessens, Verdrängens und auch Verfälschungen der Erinnerungen eine Rolle spielen. Im Kontext des Subjektivitätsdiskurses der siebziger Jahre rief in Folge der psychoanalytischen Erkenntnisse bei vielen Schriftstellern Zweifel in Bezug auf den Wahrheitsgehalt der Darstellung des erinnerten Lebens hervor. Trotz der Zweifel verlor Diltheys lebensgeschichtlich-biographischen Ganzheitsvorstellung nie an Relevanz. Am Beispiel von Elias Canettis autobiographischen Schriften soll gezeigt werden, dass er Einspruch gegen die psychoanalytische Methode erhebt. Seine Überzeugung von einer ungebrochenen Erinnerung ermöglicht es ihm, seine Identität als Autor in der Autobiographie zum Ausdruck zu bringen.

Mit seinem spezifischen Verständnis von Erinnerung hebt sich Canetti bewusst vom Kanon der modernen Autobiographie ab.

Der folgende Artikel ist in zwei Teile gefasst. Der erste Teil widmet sich der Untersuchung Wilhelm Diltheys hermeneutischen Methode des Verstehens, die die Grundlage einer individuellen Identitätskonstitution bildet. Der zweite Teil behandelt den Wandel der autobiographischen Entwicklung von Diltheys individual-geschichtlichen Perspektive des Sich-Verstehens zu einer psychoanalytischen Betrachtungsweise. Als Kontrast zum modernen Subjektivitätsproblem werden Elias Canettis autobiographische Schriften behandelt, deren Aufbau Diltheys hermeneutisches Konzept als Ausgangslage dient. In beiden Teilen wird spezifisch auf das Problem der Erinnerung eingegangen.

Teil 1

Auf Grundlage der Unterscheidung zwischen Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften entwickelte Wilhelm Dilthey seine hermeneutische Methode des Verstehens, die er vornehmlich den Geisteswissenschaften zuschrieb. Deren Methode erfasst Dilthey als Verstehen in Abgrenzung zu den Naturwissenschaften, die kausale Zusammenhänge der Natur erfassen. (vgl. Dilthey 1968, 153)

Für Dilthey bilden die Naturwissenschaften das Fundament, aus denen der mentale Zustand entspringt. Dessen Interpretation beschreibt die Hermeneutik. Bei Diltheys hermeneutischer Methode ist der Kern das ‘Verstehen’ geistiger Zusammenhänge. Da der Verstehensprozess ein psychischer Akt des Sich-Hineinversetzens, Nachfühlers und Nachbildens meint und damit subjektiv bleibt, ist es ein mentales Konstrukt, das die Geisteswissenschaften als Untersuchungsgegenstand haben. Im Unterschied zu den Naturwissenschaften, die Dilthey über den Begriff des Erklärens fixiert und einen positivistischen Ansatz haben. Die Naturwissenschaften beschreiben das gesicherte Wissen und die Fakten objektiv. „Die Natur erklären wir, das Seelenleben verstehen wir.“ (Dilthey 1990, 143).

Diltheys hermeneutischer Denkansatz beruht auf einem Modell der erlebenden Subjektivität, das die Geschichte des menschlichen Bewusstseins erfasst. Nach Dilthey entsteht die geistige Welt im verstehenden Subjekt, aber der Geist ist auf der Suche nach objektivem Wissen. Das paradoxe Problem kann nur gelöst werden, wenn die Bedeutung der einzelnen Elemente gesondert betrachtet wird, die im Zusammenhang das Ganze bilden. Sinnverstehen wird wahrgenommen im Kontext der individualgeschichtlichen Perspektive des Sich-Verstehens. Das Subjekt wird mit seinem Gegenstand eins (vgl. Dilthey 1968, 191).

Da die geistige Welt vom Leben des einzelnen Individuums hervorgeht, benötigt die geistige Welt einen Zusammenhang, um das Ganze zu verstehen. Dafür müssen Kategorien gebildet werden, die systematische Zusammenhänge beschreiben (vgl. Dilthey 1968, 196). Als Grundlage der kategorialen Bestimmung des Lebens nennt Dilthey die Zeitlichkeit. In einem Lebensverlauf gelten die Verhältnisse von Gleichzeitigkeit, Aufeinanderfolge, Zeitabstand, Dauer und Veränderung. (vgl. Dilthey 1968, 192–193)

Dilthey kennzeichnet die Gegenwart als die Erfüllung eines Zeitmoments mit Realität, die im Gegensatz zur Erinnerung oder zu den Vorstellungen von Zukünftigem, auftreten (vgl. ebd., 193–194). Das zukünftige Moment wird zur Gegenwart und im selben Moment wird das Gegenwärtige zur Vergangenheit. Aus diesen Teilen von Momenten, die Erlebnisse darstellen, besteht der Lebensverlauf. Entscheidend für das Verständnis der Zeitlichkeit ist das komplizierte Gefüge der Gegenwart, die im nächsten Moment vergangen ist, der Zukunft, die schließlich Gegenwart wird und der Vergangenheit, die nicht als Gegenwart wiederkehrt und doch objektiv in gegenwärtigen Fakten und subjektiv in Erinnerung oder Erfahrung aufbewahrt wird. Dieses komplizierte Gefüge wird als Zeit verstanden. Die umschriebene Zeitstruktur von Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit muss von der physikalischen Zeit unterschieden werden. Das Problem mit der physikalischen Zeit ist, dass man aus den Gleichungen der Physik nicht erkennen kann, welcher Zeitpunkt als Gegenwart gemeint ist. Die Gleichungen spiegeln nicht den qualitativen Unterschied zwischen unumstößlichen Fakten der Vergangenheit und offenen Möglichkeiten der Zukunft wider (vgl. Weizsäcker 1986, 49). Aus diesem Grund sind viele Physiker dazu geneigt, die Begriffe Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit aus der objektiven Beschreibung der Natur als rein „subjektiv“ auszuschließen. (vgl. ebd.)

Auf der Grundlage der Zeitlichkeit werden die einzelnen Kategorien des Lebens bestimmt. In den „Entwürfen zur Kritik der historischen Vernunft“ fasst Dilthey den Begriff ‚Zusammenhang‘ als Kategorie, die die erlebten Ereignisse strukturiert. Die Einheit des Bewusstseins wird durch alle einzelnen Erlebnisse dargestellt, diese werden mit anderen Teilen zu einem Zusammenhang verbunden. Durch das Verstehen des Zusammenhangs bekommt das Leben einen eigenen Sinn (vgl. Dilthey 1998, 197). Aus dem fließenden Lebensstrom müssen einzelne Erlebniseinheiten herausgenommen und zur Sinneinheit des gelebten Lebens zusammengeschmolzen werden. Es handelt sich hierbei um einen Selektionsprozess, der einem psychologischen Prozess unterworfen ist. Das führt uns zur nächsten Kategorie, nämlich der „Bedeutung“.

Bei Dilthey bekommen Erlebnisse nur in der Erinnerung eine Bedeutung, die in einem Bedeutungszusammenhang im Subjekt aufgehen. (ebd., 191). In Bezug auf die Erinnerung ist

der Zeitpunkt entscheidend, an dem wir uns an ein Erlebnis zurückerinnern. Die verschieden langen Zeitspannen zwischen dem Moment des Erlebens und dem des Sich-Erinnerns führen zu Bedeutungsverschiebungen und sind ein grundlegendes Merkmal, das die Autobiographie vom Tagebuch unterscheidet. Eine längere Zeitspanne zwischen Erlebtem und dem Sich-Erinnern führt schlussfolgernd zu einer subjektiven Realitätsveränderung. Allerdings geht es Dilthey nicht um ein Abbild der Außenwelt, das im Gehirn gespeichert wird, sondern um den Zusammenhang der Erlebnisse, die in unsere Erinnerung eine Sinnhaftigkeit und folglich eine Identität entstehen lässt.

„Der Zusammenhang des Erlebens in seiner konkreten Wirklichkeit liegt in der Kategorie der Bedeutung. Diese ist eine Einheit, welche den Verlauf des Erlebten oder Nacherlebten in der Erinnerung zusammennimmt, und zwar besteht die Bedeutung desselben nicht in einem Einheitspunkte, der jenseits des Erlebnisses läge, sondern diese Bedeutung ist in diesen Erlebnissen als deren Zusammenhang konstituierend enthalten“ (Dilthey 1979, 237).

Diltheys struktureller Ansatz ermöglicht es, Erinnerungen ausschließlich über ihre relationalen Eigenschaften zu definieren, ohne auf ihre individuellen Merkmale einzugehen. Dies stellt eine Abstraktion dar, die darauf abzielt, den Bedeutungszusammenhang zu verstehen, der von den spezifischen Eigenschaften der einzelnen Erlebnisse unabhängig ist. In diesem Sinne ist es nicht entscheidend, ob eine Erinnerung verfälscht ist, da erst im Bedeutungszusammenhang die Sinnhaftigkeit konstituiert wird. Folglich konstituiert Sinnhaftigkeit eine emergente Sphäre von Erinnerungen. Anders ausgedrückt: Durch die Reflexion von Erinnerungen erhalten die einzelnen Ereignisse im Lebenslauf einen Sinn. Im Prozess der Reflexion werden die Erinnerungen ständig bearbeitet oder verändert. Dadurch sind die erinnerten Ereignisse und ihre Bedeutung strukturellen Effekten ausgesetzt und werden in der Folge ständig neu konstituiert. Erinnerungen sind verzerrt und können Bedeutungsverschiebungen erfahren. Doch hier ist Diltheys Strukturgedanke entscheidend. Indem er von einer Struktur der Seele ausgeht, die sich aus selektiven Erinnerungen und Erfahrungen zusammensetzt, bildet Identität eine emergente Eigenschaft der Seelenstruktur. In seinem Buch *Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie* (1894) verwendet Dilthey anstatt des Strukturbegriffs die griechischen Worte *hylē* und *eidōs* als Grundlage der Individualität und Identität (vgl. Dilthey 1894, 69).

Die Begriffe ‚Zusammenhang‘, ‚Erlebnis‘, ‚Verstehen‘ und ‚Bedeutung‘ stellen die zentralen Elemente des hermeneutischen Bewusstseins dar. Der ‚Geist‘ stellt diesen ‚Zusammenhang‘ her und ruht im verstehenden ‚Subjekt‘. Das ‚Verstehen‘ des vergangenen Lebens produziert ‚Bedeutung‘ im Erlebnis des ‚Zusammenhangs‘ (Vgl. Wagner-Egelhaaf, 2005, 20–21).

Das hermeneutische Modell des Verstehens bringt Dilthey in einen systematischen Zusammenhang mit der Autobiographie:

Die Selbstbiographie ist die höchste und am meisten instruktive Form, in welcher uns das Verstehen des Lebens entgegentritt. Hier ist ein Lebenslauf das Äußere, sinnlich Erscheinende, von welchem aus das Verstehen zu dem vorandringt, was diesen Lebenslauf innerhalb eines bestimmten Milieu hervorgebracht hat. Und zwar ist der, welcher diesen Lebenslauf versteht, identisch mit dem, der ihn hervorgebracht hat. Hieraus ergibt sich eine besondere Intimität des Verstehens. (...) Die Einheiten sind in den Konzeptionen von Erlebnissen gebildet, in denen Gegenwärtiges und Vergangenes durch eine gemeinsame Bedeutung zusammengehalten ist. Unter diesen Erlebnissen sind diejenigen, die für sich und den Zusammenhang des Lebens eine besondere Dignität haben, in der Erinnerung bewahrt und aus dem endlosen Fluß des Geschehenen und Vergessenen herausgehoben; und ein Zusammenhang ist im Leben selber gebildet worden, von verschiedenen Standorten desselben aus, in beständigen Verschiebungen. Da ist also das Geschäft historischer Darstellung schon durch das Leben selber halb getan. (Dilthey 1998, 28–29)

Dieses längere Zitat betont die Auffassung Diltheys, das Leben selbst bilde den Zusammenhang des Lebens. In der Autobiographie werden die wesentlichen Erinnerungen im Gedächtnis bewahrt und zur Sinn-Einheit zusammengeführt.

Dilthey verweist auf Aurelius Augustinus Jean-Jacques Rousseau und Johann Wolfgang von Goethe, die jeweils die einzelnen Teile ihres Lebensverlaufs in einen verstehenden Zusammenhang bringen (vgl. Dilthey 1968, 198). Dabei unterscheiden sich die Autoren in ihrer geschichtlichen Form. Augustinus fokussiert in seinen *Confessiones* auf den Zusammenhang zwischen seinem Dasein und Gott. Seine Schrift beschreibt Dilthey als religiöse Meditation, Gebet und Erzählung, die das Ziel verfolgt, den Weg seiner Bekehrung darzulegen (ebd.). Rousseaus Verhältnis zu seinem Leben ordnet Dilthey in denselben Kategorien von Bedeutung und Zusammenhang ein. Er sieht in dessen Konfessionen die Selbstdeutung Rousseaus Lebensverlaufs, der vor allem das „Recht seiner geistigen Existenz“ zur Geltung bringen wollte (ebd.). Goethe ist es als historisch denkendem Menschen gelungen, sich im universalhistorischen Kontext zu sehen. Die „Bedeutung der Lebensmomente“ ist „zugleich erlebter Eigenwert des Momentes und dessen wirkende Kraft“ (ebd.). In der Analyse der drei Lebensgeschichten gibt Dilthey einen Überblick über die Geschichte des menschlichen Geistes. Für Dilthey war die Gattung der Autobiographie am besten geeignet, um seine historische Methode des Verstehens anzuwenden.

Teil 2

Im Zuge der autobiographischen Entwicklung wandelte sich die individualgeschichtliche Perspektive des Sich-Verstehens zu einer psychoanalytischen und

sozialgeschichtlichen Betrachtungsweise. Am sozialgeschichtlichen Gattungskonzept Bernd Neumanns wird im Folgenden verdeutlicht, dass die Bedingungen für die Entstehung und Ausbildung von Identität und Subjektivität im Vergleich mit den Vertretern der geisteswissenschaftlich-hermeneutischen Richtung zunehmend von sozialen und psychoanalytischen Faktoren geprägt sind (vgl. Wagner-Egelhaaf 2005, 29–29).

Der Sozialpsychologie bediente sich Neumann, um „die Beschreibung des eigenen Lebens durch sich selbst“ als psychologische und soziologische Strukturen verständlich zu machen (Neumann 2012, 37). Auf der Grundlage des Freud'schen Modells rückt Neumann den Begriff der Identität in den Mittelpunkt seiner Autobiographie-Analyse. (vgl. ebd., 17). Dieses Zurückgreifen auf Freud hat weit reichende Konsequenzen für die Art und Weise, wie ‚Identität‘ in Neumanns Theorie Verwendung findet. Freuds Individualitätsverständnis erschüttert den Glauben an die Autonomie der Persönlichkeit. Statt das Individuum als selbstständig und unabhängig zu betrachten, sieht er es beeinflusst durch Triebe und kollektive soziale Normen. Freuds Verständnis der menschlichen Psyche überträgt Neumann auf das Verhältnis des Autobiographen zu seiner Umgebung. (ebd., 38)

Die Grundspannung zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen individuellem Anspruch auf Triebbefriedigung und gesellschaftlicher Forderung nach Triebverzicht, die unterschiedliche Intensität, mit der das Individuum ‚vergesellschaftet‘ wird, all dies prägt die verschiedenen Typen der eigenen Lebensbeschreibung in Form und Inhalt. (ebd., 24)

Das optimale und konfliktfreie Zusammenspiel der drei psychischen Instanzen Ich, Es und Über-Ich verleiht dem Individuum Subjektivität und Identität. Letztere definiert Neumann als die „Übereinstimmung des Einzelwesens mit sich und der Gesellschaft.“ (ebd.). Neumann zufolge ist der Autobiograph beim Abfassen seiner Lebensgeschichte das Subjekt, jedoch war er in seinem Leben auch Objekt sozialer und psychischer Zwänge. Nach Neumann stellt das Abfassen einer eigenen Lebensbeschreibung für viele Autobiographen eine Tröstung über die Versagungen dar, die sie im Leben erfuhren. Deshalb behandeln Autobiographien die Kinder- und Jugendzeit ausführlich und intensiv (ebd., 80). In Bezug auf Erinnerungen schreibt Neumann:

„Dem Zwiespalt von Glücksverlangen und versagender Realität, von utopisch träumender Erinnerung und realistisch berechnender Darstellung des Vergangenen entspricht der Dualismus von Lust- und Realitätsprinzip, der beiden ‚Prinzipien des psychischen Geschehens‘“ (ebd.).

In diesem Zitat geht Neumann auf die Unterscheidung des Freud'schen Lust- und Realitätsprinzips ein. Um die verlorene Zeit in der Erinnerung wiederzufinden, folgt der Autobiograph dem Lustprinzip. Neumann geht davon aus, dass die Erinnerung nur die glücklich verbrachten Tage zurückbringt (ebd., 80).

Die psychoanalytischen Argumente unterstreichen den Zweifel, die eine Rekonstruktion des Lebens durch Erinnerungen ermöglicht. Im Folgenden wird am Beispiel von Thomas Bernhard und Christa Wolf die konträre Stellung zu Dilthey verdeutlicht. Thomas Bernhard betrachtet die Zuverlässigkeit der Erinnerung äußerst kritisch. Im zweiten Band seiner fünfbandigen Autobiographie, *Der Keller* (1976), bezieht Bernhard Stellung zur Ununterscheidbarkeit von Wahrheit und Fiktion.

Das Gedächtnis hält sich genau an die Vorkommnisse und hält sich an die Chronologie, aber was herauskommt, ist etwas anderes, als es tatsächlich gewesen ist. Das Beschriebene macht etwas deutlich, das zwar dem ‚Wahrheitswillen‘ des Beschreibenden, aber nicht der Wahrheit entspricht, denn die Wahrheit ist überhaupt nicht mitteilbar. Wir beschreiben einen Gegenstand und glauben, wir haben ihn ‚wahrheitsgemäß‘ und ‚wahrheitsgetreu‘ beschrieben, und müssen feststellen, es ist nicht die Wahrheit. (...) In dieser Erkenntnis hätten wir längst aufgeben müssen, die Wahrheit schreiben zu wollen, und also hätten wir das Schreiben überhaupt aufgeben müssen. Da die Wahrheit mitzuteilen und also zu zeigen, nicht möglich ist, haben wir uns damit zufriedengestellt, die Wahrheit schreiben und beschreiben zu wollen, wie die Wahrheit zu sagen, auch wenn wir wissen, daß die Wahrheit niemals gesagt werden kann. Die Wahrheit, die wir kennen, ist logisch die Lüge, die, indem wir um sie nicht herumkommen, die Wahrheit ist. (Bernhard 1976, 43–44)

Bernhard reflektiert über den Wahrheitsgehalt des Beschriebenen und zweifelt an der Möglichkeit, seine Kindheits- und Jugendgeschichte aufzuschreiben. Er könne nur „Möglichkeitsfetzen von Erinnerung“ aufzeigen (ebd.). Dadurch grenzt er sich explizit von der traditionellen Autobiographie ab, in der dem Leser eine Ganzheit präsentiert wird. Von den Autoren der siebziger Jahre stellt auch Christa Wolf (1929–2011) die Glaubwürdigkeit der Erinnerungen in Frage. Sie tut dies in ihrer Autobiographie *Kindheitsmuster* (1976):

Gedächtnis. Im heutigen Sinn: ‚Bewahren des früher Erfahrenen und die Fähigkeit dazu‘ (...) Zu entwickeln wäre also die Fähigkeit des Bewahrens, des Sich-Erinnerns. Vor deinem inneren Auge erscheinen Geisterarme, die in einem trüben Nebel herumtasten, zufällig. Du besitzt die Methode nicht, systematisch durch alle Schichten durchzudringen bis zum Grund. Energie wird verpulvert, ohne einen anderen Erfolg als den, daß du müde wirst und dich am hellerlichten Vormittag schlafen legst. (Wolf 2000, 23)

Christa Wolf betont die Schwierigkeiten, das Erlebte zu rekonstruieren. Sie äußert die kritische Frage, wo die Erinnerung aufhört und die Fälschung beginnt. Die Erzählerin spricht von der „Unzuverlässigkeit“ des Gedächtnisses, „das nach dem Inselprinzip arbeitet und dessen Auftrag lautet: Vergessen! Verfälschen!“ (ebd., 18–19)

Thomas Bernhard und Christa Wolf verstehen den Akt der Erinnerung als Verfälschung der Wahrheit. Sie betrachten den Versuch, die Erinnerungen aufzuschreiben, als ein notwendiges Scheitern. Als Gegenstimme des Subjektivitätsdiskurses der siebziger Jahre und der psychoanalytischen Erkenntnisse können Elias Canettis autobiographische Schriften

gesehen werden. Indem Canetti Einspruch gegen die psychoanalytische Methode erhebt, kann er an seiner lebensgeschichtlich-biographischen Ganzheitsvorstellung festhalten. Seine Überzeugung von einer ungebrochenen Erinnerung ermöglicht es ihm, seine Identität als Autor in der Autobiographie zum Ausdruck zu bringen. Mit seinem spezifischen Verständnis von Erinnerung hebt sich Canetti bewusst vom Kanon der modernen Autobiographie ab.

Innerhalb des ersten autobiographischen Bands *Die gerettete Zunge* appelliert Canetti mehrmals an die Glaubwürdigkeit seiner Erinnerungen. Das signifikante Erlebnis wird von dem Funktionsmechanismus des Gedächtnisses bewahrt und ist für Canetti abrufbar, obwohl seine früheste Erinnerung knapp siebzig Jahre zurückliegt. Canetti bemüht sich innerhalb des Textes, die Authentizität seiner Erinnerung zu untermauern:

Ich kann nur eines mit Sicherheit sagen: die Ereignisse jener Jahre sind mir in aller Kraft und Frische gegenwärtig –, aber sie sind zum allergrößten Teil an Worte gebunden, die ich damals nicht kannte. Es scheint mir natürlich, sie jetzt niederzuschreiben, ich habe nicht das Gefühl, dass ich dabei etwas verändere oder entstelle. (Canetti 2004, 18)

Die Ereignisse sind, wie das autobiographische Ich sagt, klar präsent, aber nicht in der deutschen Sprache, die er zu der Zeit, als er sie erlebte, noch nicht sprach. Alle Erinnerungen, an das, was er auf Bulgarisch oder Spanisch erlebt hat, übersetzten sich in seinem Unterbewusstsein ins Deutsche:

Wie das genau vor sich ging, kann ich nicht sagen. Ich weiß nicht, zu welchem Zeitpunkt, bei welcher Gelegenheit dies oder jenes sich übersetzt hat. Ich bin der Sache nie nachgegangen, vielleicht hatte ich eine Scheu davor, das Kostbarste, was ich an Erinnerung trage, durch eine methodisch und nach strengen Prinzipien geführte Durchsuchung zu zerstören. (ebd.)

In dieser Passage problematisiert Canetti die Form seiner Erinnerung. Anstatt sein autobiographisches Gedächtnis psychologisch zu reflektieren, verweist er den Erinnerungsprozess ins Geheimnisvolle. Die Schärfe seiner Erinnerung wird in der *Geretteten Zunge* des Öfteren in Frage gestellt. Wenn Canetti sich an das Erscheinen des Kometen erinnert, gesteht er: „Vielleicht hat er sich in meiner Erinnerung verlängert, vielleicht nahm er nicht den halben, sondern einen kleineren Teil des Himmels ein.“ (Canetti 2004, 18). Eine andere Szene spielt in Manchester in der Schule, wo die Lehrerin Miss Lancashire über die tragische Expedition zum Nordpol berichtet: „Manche Einzelheiten davon sind mir geblieben, aber da ich es später alles auf das Genaueste las, traue ich mir nicht zu, das damals Gehörte vom Gelesenen zu unterscheiden.“ (ebd.) Es folgen weitere Unsicherheiten seines Gedächtnisses, etwa die Darstellung der Judenfeindlichkeit in der Schule: „Auf Farbers Schild standen ähnliche Dinge, die Verschmierungen waren nicht identisch und es ist möglich, daß ich in der Erinnerung einige seiner Beschimpfungen unter meine mische.“ (ebd.) Aufgrund der Tatsache, dass er den

Erinnerungsprozess innerhalb der autobiographischen Schrift wiederholt problematisiert, scheint Canetti sich eine Authentizität beim Leser zu erarbeiten. Allerdings sind die erwähnten Beispiele Zugeständnisse von unbedeutender Tragkraft, im Gegensatz zu den bedeutsamen Erinnerungen – wie die an „der geretteten Zunge“ und die an den Tod des Vaters – bei denen er auf die Verlässlichkeit seiner Erinnerung verweist.

Canettis Gesamtwerk ist durch einen hohen Anteil an autobiographisch orientierten Schriften gekennzeichnet, in denen er zum Erinnerungsproblem Stellung bezieht. Innerhalb der drei autobiographischen Bände ist Canetti ebenfalls darum bemüht, einen übergreifenden Zusammenhang seiner poetischen Reflexionen hervorzuheben. In der *Fackel im Ohr* ist das Gemälde des Malers Rembrandt van Rijn *Die Blendung Simons* (1636) für das autobiographische Ich von signifikanter Bedeutung:

An diesem Bild (...) habe ich gelernt, was Haß ist. Ich hatte ihn früh empfunden, viel zu früh, mit Fünf, als ich meine Spielgefährtin mit dem Beil erschlagen wollte. Aber ein Wissen um das Empfundene hat man damit noch nicht, es muß einem erst vor Augen treten, an anderen, damit man es erkennt. Wirklich wird erst das Erkannte, das man zuvor erlebt hat. Ohne dass man es nennen könnte, ruht es erst in einem, dann steht es plötzlich da als Bild, und was anderen geschieht, erschafft sich in einem selbst als Erinnerung: jetzt ist es wirklich. (Canetti 1993, 114)

Canettis Ansicht nach kann Erlebtes erst wirklich werden, indem das vorherige Empfinden „an anderen“ wiedererkannt wird. An dieser Stelle wird das Spannungsfeld von Subjekt und Objekt deutlich. Das erkennende Subjekt muss mit seinem Gegenstand eins werden, um die Erinnerung aus sich herauszuheben. Im Subjekt sind alle Erinnerungen verankert, die für den Zusammenhang des Lebens von Bedeutung sind. In diesem Zusammenhang unterstreicht das Zitat Canettis hermeneutische Vorstellung und erinnert an Wilhelm Diltheys Aussage: „Das Verstehen ist ein Wiederfinden des Ich im Du“ (Dilthey 1968, 191). Canetti besteht ausdrücklich auf die geheimnisvolle Macht der Erinnerung, auf diese geht er in der *Fackel im Ohr* näher ein:

Ich bin im Gegensatz zu vielen, besonders solchen, die einer redseligen Psychologie erlegen sind, nicht der Überzeugung, dass man die Erinnerung drangsaliert, kujoniert und erpressen oder der Wirkung wohlberechneter Lockmittel aussetzen soll, ich verneige mich vor der Erinnerung, vor jeder Menschen Erinnerung. Ich will sie so intakt belassen, wie sie dem Menschen, der für seine Freiheit besteht, zugehört, und verhehle nicht meinen Abscheu vor denen, die sich herausnehmen, sie chirurgischen Eingriffen so lange auszusetzen, bis sie der Erinnerung aller übrigen gleicht. Mögen sie an Nasen, Lippen, Ohren, Haut und Haaren herumoperieren, soviel sie wollen, mögen sie ihnen, wenn es denn sein muß, andersfarbige Augen einsetzen, auch fremde Herzen, die ein Jährchen länger schlagen, mögen sie alles betasten, stutzen, glätten gleichen, aber die Erinnerung sie sollen lassen *stân*. (Canetti 1993, 288 – 289)

Mit diesem Bekenntnis zur Erinnerung benennt Canetti die poetologische Ausgangslage seiner Autobiographie. Die Passage betont den Stellenwert seiner Erinnerungen, die für ihn als unangreifbar gelten. Unterstrichen wird Canettis Aussage durch den letzten Ausruf „die Erinnerung sie sollen lassen *stân*.“ Dieser verweist auf die vierte Strophe des Psalms *Deus noster refugium et virtus* (1529) von Martin Luther.¹ Die Strophe beginnt mit dem Vers „Das Wort sie sollen lassen stahn“, in der eine tiefe Glaubensüberzeugung im Wort zum Ausdruck bringt. Während Canetti sich für die Gewissheit der Erinnerung ausspricht, distanziert er sich von allen analytischen Untersuchungen des Erinnerungsprozesses. Canetti wendet sich gegen eine Zergliederung der Erinnerung, er plädiert stattdessen für deren Vollkommenheit. Sein Beharren auf einer nicht zerlegbaren Subjektivität ist als Einspruch gegen die Verwissenschaftlichung des Individuums zu betrachten (vgl. Bollacher 2000, 20). Demzufolge ähnelt Canettis Aussage der hermeneutischen Unterscheidung zwischen Natur- und Geisteswissenschaft. Im Dilthey'schen Sinne unterscheidet er zwischen der Einheit des Bewusstseins, die den Geisteswissenschaften zuzuordnen ist, und der naturwissenschaftlichen Zergliederung. In seiner Schrift *Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie* ähneln sich Diltheys Auffassungen über die Erinnerung Canettis im Wortlaut:

Die erklärende Psychologie entstand aus der Zergliederung der Wahrnehmung und der Erinnerung (...) So hat sie gar nicht die ganze volle Menschennatur und deren inhaltlichen Zusammenhang zum Gegenstand.(...) Es bedarf einer psychologischen Systematik, in welcher die ganze Inhaltlichkeit des Seelenlebens Raum findet. So reicht denn auch die mächtige Wirklichkeit des Lebens, wie die großen Schriftsteller und Dichter sie aufzufassen bestrebt waren und sind, über die Grenzen unserer Schulpsychologie hinaus. (Dilthey 1990, 156)

Dilthey plädiert für eine Psychologie, die eine Ganzheit des Seelenlebens erfasst, also etwas wofür die erklärende Psychologie seines Erachtens nicht geeignet sei. Da sie auf Hypothesen beruht und ausschließlich Kausalzusammenhänge erfasst, ist ein Verstehen des inneren Zusammenhangs des Menschen ihr nicht ermöglicht. Weitere intertextuelle Bezüge unterstreichen Canettis Haltung zur Erinnerung. So beschreibt er in der *Provinz des Menschen* (1973): „Nie haben die Menschen weniger von sich gewusst als in diesem ‚Zeitalter der Psychologie‘“ (Canetti 1993, 21) In der psychoanalytischen Schlussfolgerung, dass autobiographisches Erinnern der Selbsttäuschung unterliege, sah Canetti eine Zerstörung der Individualität:

Was ist das für ein Versuch heutzutage, die Erinnerung zu zerstören? Selbst wenn sie ganz falsch wäre, wenn nichts darin stimmte, wäre sie wertvoller als das Zerstückelte, das jenen Schneidern und Zerrern in Händen bleibt. Die Person nicht mehr vorhanden? Aber das Wort ‚ich‘ ist nicht

¹ Bekannt als das Kirchenlied *Eine feste Burg ist unser Gott*, das ein kollektives Vertrauenslied ist, das später zum Bekenntnislied wurde. (vgl. LUTHER 1964, XVII)

abgeschafft. Immer noch setzen sich Kristalle um dieses Wort an. Was sich auf diese Weise bildet, verzweigt sich, blüht. Das Pflanzenhafte der Erinnerung – ihr Sinn und ihr Geheimnis. (Canetti 1996, 45)

Die zitierte Passage weist auf das autonome Individuum des autobiographischen Erzählers hin. Das „Pflanzenhafte“ entspricht hier dem Entelchiegedanken, dem geistigen Zusammenhang eines Lebens, dessen Sinn und Geheimnis letztlich gewahrt werden soll.

LITERATURVERZEICHNIS / REFERENCES

- Bernhard, Thomas. 1976. *Der Keller. Eine Entziehung*. Salzburg. Residenz Verlag.
- Bollacher, Martin. 2000. „Die Gegenwärtigkeit des Vergangenen. Elias Canettis autobiographische Erzählung *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*.“ In: Das erinnerte Ich: Kindheit und Jugend in der deutschsprachigen Autobiographie der Gegenwart. hrsg. von Gruber, Bettina. Paderborn. Bonifatius. Paderborn S. 15–36.
- Canetti, Elias. 1996. *Aufzeichnungen 1992–1993*. München/Wien. Carl Hanser Verlag.
- Canetti, Elias. 1996. *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931*. München/Wien. Carl Hanser Verlag.
- Canetti, Elias. 2004. „Die Gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend.“ Frankfurt a. M. Fischer Taschenbuch Verlag.
- Canetti, Elias. 1993. „Die Provinz des Menschen: Aufzeichnungen 1942–1972“. In: *Aufzeichnungen 1942–1985*. München Carl Hanser Verlag. S. 11–360.
- Dilthey, Wilhelm. 1968. „Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften.“ In: *Gesammelte Schriften*, Bd. VII, hrsg. von Bernhard Groethuysen. 79–188. Stuttgart: B.G. Teubner Verlagsgesellschaft.
- Dilthey, Wilhelm. 1985. „Die Einheit des Weltzusammenhangs in den einzelnen philosophischen Disziplinen“. In: *Gesammelte Schriften*, Band XIV, hrsg. von Karlfried Gründer, 63–64. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Dilthey, Wilhelm. 1990. „Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie“. In: *Gesammelte Schriften*, Band V, hrsg. von Karlfried Gründer, 139–190. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Dilthey, Wilhelm. 1990. „Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie.“ In *Gesammelte Schriften*. Vol. 5, hrsg. von Karlfried Gründer, 28–190. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Dilthey, Wilhelm. 1997. „Grundlegung der Wissenschaften vom Menschen, der Gesellschaft und der Geschichte.“ In: *Gesammelte Schriften*. Vol. 19, hrsg. von Helmut Johach und Frithjof Rodi, 19–123. Stuttgart: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Dilthey, Wilhelm. 1998. *Das Erleben und die Selbstbiographie*. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Neumann, Bernd. 2013. *Von Augustinus zu Facebook. Zur Geschichte und Theorie der Autobiographie*. Würzburg. Königshausen & Neumann.

Luther, Martin. 1967. „Die deutschen geistlichen Lieder.“ hrsg. von Gerhard Hahn. Max Niemeyer Verlag. Tübingen.

Pascal, Roy. 1965. „Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt.“ Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag.

Wagner-Egelhaaf, Martina. 2005. „Autobiographie“. Stuttgart: Metzler Verlag.

Wagner-Egelhaaf, Martina 2006. „Autofiktion- Theorie und Praxis des autobiographischen Schreibens“. In: *Schreiben im Kontext von Schule*, Universität, Beruf und Lebensalltag, von Nicola Kessler / und Helmut Koch. 80 –101. Berlin: LIT Verlag.

Weizsäcker, von Carl Friedrich. 1996. *Aufbau der Physik*. München. Carl Hanser Verlag.

Wolf, Christa. 2000. *Kindheitsmuster*. München. Luchterhand.

✉ **Andreas Chetkowski, MA, PhD student**

ORCID iD: 0009-0003-9267-7288

Faculty of Philosophy

Sofia University St. Kliment Ohridski

15, Tsar Osvoboditel Blvd.

1504 Sofia, BULGARIA

E-mail: andreas.chetkowski@gmail.com

**ПРИКАЗКИТЕ НА Х. К. АНДЕРСЕН КАТО ЕДИН ОТ
ВЪЗМОЖНИТЕ ИЗВОРИ В ГЕНЕЗИСА НА „СЪННИТЕ ПИЕСИ“
НА О. СТРИНДБЕРГ**

Елизария Рускова

Театрален колеж „Любен Гройс“ (България)

**H. C. ANDERSEN'S FAIRY TALES AS A POSSIBLE SOURCE FOR
THE GENESIS OF "A DREAM PLAY" BY A. STRINDBERG**

Elizaria Ruskova

“Lyuben Grois” Theatre College (Bulgaria)

<https://doi.org/10.60055/GerSk.2024.4.130-144>

Резюме: Статията сравнява пиесата на Стриндберг „Игра-сън“ с две приказки на Андерсен, „Галошите на Щастието“ и „Нощната шапка на стария ерген“ по отношение на времепространството и функцията на сценичния/нарративния предмет. Основна база за съпоставка е категорията „странното“, дефинирано от Цветан Тодоров като „преживяване на границите“. Поставянето на акцента върху пространствения мотив и неговата динамика поражда ефекта на „странното“, което се превръща в естетическа категория, свързваща Романтизма на Андерсен с Модернизма на Стриндберг.

Ключови думи: „странното“, Андерсен, Стриндберг, функциите на нарративен/сценичен предмет

Abstract: The article compares Strindberg's “A Dream Play” with two tales by H. C. Andersen – “The Galoshes of Fortune” and “The Nightcap of the Pebersvend” – focusing on the concepts of space-time and the function of the stage or narrative object. Central to the analysis is the category of the “uncanny”, defined by Tsvetan Todorov as “experience of the borders”. The emphasis on spatial motifs and their dynamics creates the effect of “the uncanny”, which becomes an aesthetic category connecting Andersen's Romanticism with Strindberg's Modernism.

Keywords: the “uncanny”, Andersen, Strindberg, the functions of a narrative/stage object

В български издания рядко се среща съпоставка между двамата гениални скандинавци в областта на литературата – датският писател Х. К. Андерсен и шведският автор О. Стриндберг. През последните две десетилетия подобна идея развива Карл

Понтус Линдгрен в статията си „Андерсен и Стриндберг – двама самотници от Севера“ (Lindgren 2008, 101–104), в която, опирайки се на фундаменталната студия на Вера Ганчева „Самотата като възглед и мотив у писателите на Скандинавия, осъществили „пробива на модерното“ (1870–1890)“ (Gancheva 2004, 251–258), търси приликите и различията между романа „Сам“ на Стриндберг и приказките на Андерсен на ниво персонажи, съпоставени като психологически характеристики и философски светоглед.

В тази статия ще продължим тази компаративистична линия, като изложим хипотезата за индиректно взаимодействие и среща между двамата творци в един особено радикален момент от творчеството на Стриндберг, в периода след издаване на романа му „Ад“ (1896), когато той разработва модела на „сънната пиеса“, многофасетен театрален модернизъм, в който преливат елементи от течения, които тепърва ще се оформят като експресионизъм, сюрреализъм, абсурдизъм. Стриндберг никога не е крил пристрастието си към Андерсен. В прочутата анкета от 1899 г., точно във времето, когато Стриндберг започва да твори т. нар. „сънна пиеса“ – „Към Дамаск“ (1898–1902), „Игра-сън“ (1901) и „Сонатата на призраците“ (1906) – той нарежда „Приказките“ на Андерсен сред любимите си книги. Впрочем заедно със Сведенборг това е единственият му избор от скандинавски писатели. Връзката между Стриндберг и Андерсен обикновено се споменава по повод на пиесата на шведския писател „Пътешествието на Пер Щастливеца“ (1882), която Едвард Брандес естетически оценява като „прекалено андерсеновска, разбира се, поръсена с автентичен стриндберговски нихилизъм“ (Meуег 1985, 100). Тук ще направим опит за сравнение в един по-нетрадиционен план, като съпоставим най-емблематичната „сънна пиеса“ на Стриндберг, а именно „Игра-сън“, с две приказки на Андерсен, „Галошите на Щастието“ (1838, 1850) и „Нощната шапка на стария ерген“ (1858). Ще ни интересува един от трите ключови за драмата аспекта, времепространственият. Основна база за съпоставка ще бъде категорията „странното“, приносно разработена от Надежда Михайлова (Mihaylova 2007, 155–221) като свързващ мост между творчеството на Андерсен и на датската писателка Карен Бликсен. Използваща като теоретична основа трудовете на Цветан Тодоров „Въведение във фантастичната литература“ от 1976 и психоаналитичния прочит на Роузмари Джаксън „*Fantasy, the Literature of Subversion*“ („Фентъзи. Литературата на субверсията“) от 1981 г., авторката дефинира „странното“ като създаване на „ареалии, алтернативни на реалността“, и допълва, че двамата писатели „използват ирационален, свръхестествен и фантастичен персонаж, образността е необичайна, понякога дори мистична и готическа, което ги е улеснило да релативизират времето. В така създаденото пространство на

произведенията им реално и нереално се преплитат в симбиоза“ (Mihaylova 2007, 157). Когато се използва категорията „странното“, релативизираното време сякаш разцепва хронотопа, създава усещането за неспокойствие поради отнетата сигурност на привичното, обичайното, познатото.

И още един извод в цитираната студия на Н. Михайлова, който е важен за нас: „Така фантастичните и странните образи в произведенията им представляват в концентриран вид важните и съществени идеи, предлагат нов тип светоусещане, близък до този на романтиците, а добре познатите жанрове на приказката и разказа при тях са модифицирани, силно индивидуализирани, придобиват нов облик и качествени характеристики, превръщат се в типично датски епически вид“ (Mihaylova 2007, 157–158). Изправени сме пред трудността да сравняваме два различни литературни рода, приказка или разказ, с драматично произведение, прилагащи различни техники на повествование. Затова се концентрираме върху една по-обща и видимо по-неутрална за тях област като пространството, с цел да избегнем клопката на авторската стратегия, чиито различия най-силно изпъкват при сравняването на техниките през фокуса на разказвача и/или на персонажа. Втората ни хипотеза, е, че употребата на странното, граничеща с фантастичното, е особена територия, в която се открояват специфични особености на скандинавските литератури. Те са видими при големите им, европейски представителни автори, може би и поради дългото пребиваване в романтизма, който уверено се разгръща в отделните жанрове, радвайки се на популярност сред възприемателите. Затова значимите им автори поставят началото на нови направления – Ибсен на модерния реализъм в драмата, Стриндберг на модернизма в театъра, Хамсун на несъзнаваното в психологическата разработка на персонажите си. В произведенията на всички споменати дотук скандинавски творци се крие странното, необичайното, фантастичното като част от незаглъхваща традиция, идваща още от староскандинавската литература, а дали не и от архетипите на общото древногерманско минало и неговите митове?

Цветан Тодоров дефинира територията на „странното“ със събития, „които много лесно могат да се обяснят със законите на разума, но които по един или друг начин са невероятни, необичайни, шокиращи, особени, тревожни, странни...“ (Todorov 2009, 44). Сред елементите, които създават впечатление за странност, той посочва „така нареченото „преживяване на границите“, „изключителните ситуации от живота на човека и природата“ (Todorov 2009, 45), както Бодлер характеризира творчеството на Едгар По. В книгата си прочутият литературовед посочва, че странното, фантастичното

и вълшебното функционира в тясна връзка едно с друго, като странното се докосва до фантастичното и авторът обяснява как „събития, които в цялата фабула са изглеждали свръхестествени, в края получават рационално обяснение“ (Todorov 2009, 42). Според него сънят като предложено решение от твореца е възможно рационално обяснение за приемането на свръхестественото като реалност. Ето защо изборът ни се спира върху пиесата „Игра-сън“, наподобяваща съновидение, сън наяве или дори мечтание, ориентира към трансгресията между познато и непознато, тайно и явно, сигурно и несигурно.

Често пъти „странното“ се свързва с прочутото есе на Зигмунд Фройд „*Das Unheimliche*“ (1919), което предоставя психоаналитичната основа за литературоведските размишления на американската теоретичка Роузмари Джаксън. Трудността около превеждането на този термин бе повдигната наскоро и в българската специализирана периодика. За широката територия на „странното“ свидетелства филологическата бележка от Камелия Спасова и Мария Калинова (Spasova i Kalinova 2013, 2–3), където са изброени варианти като „обезпокоително странното“, което прикрива „ужасяващото или ужасното, злокобното, плашещото, обезродняващо страшното“, към което се включва и „неуютно и страшновато“. В съвременно постмодернистично разбиране двете авторки предлагат варианта „изродното и из-родното“, което „запазва връзката с родното“, но и „насочва към неговата чудовищна изроденост“. Дългият обяснителен екскурс около това понятие спомага то да бъде дефинирано по-скоро като похват, отколкото като общовалиден литературоведски термин, свързан с конкретна поетика, а стоящата в центъра му трансгресивност определя двойствеността като отличителна негова черта, която може да се движи в най-широките граници от неуютното и чудноватото до страшното и зловещото в зависимост от естетическите пристрастия на авторите, които си служат с този метод.

За обяснение на „странното“ в „Игра-сън“ може да бъде привлечено и друго есе на Зигмунд Фройд „Поетът и фантазирането“ (1908) (Freud 2017, 25–34). Самото заглавие съдържа два компонента – игра, което на шведски означава както игра с правила, така и пиеса (Strindberg 2002, 205). Фройд отбелязва запазването на „родството между детската игра и поетическото творчество“ (Freud 2017, 26) в назоваването на драматургичните творби на немски език със съставката „игра“ – игри (*Spiele*), комедия (*Lustspiel*), трагедия (*Trauerspiel*), дори актьор (*Schauspieler*). Ако светът на детето с неговото подражание на реални обекти и отношения от действителността се обобщава в идеята за игра и представлява първа степен във въображаемото усвояване на света, втората степен е

„фантазирането“ по думите на Фройд, провокирано според психиатъра от неудовлетворените желания, като този „сън наяве“ е породен от повод в настоящето, носи следи от минал спомен и се пренася в бъдещето, където се осъществява желанието. Същият механизъм се разгръща и в творческия процес при човека на изкуството, даден с обобщаващия термин „поет“, като в центъра на измислените от него истории стои неговият Аз. Пиесата на Стриндберг е написана през 1902 г., шест години преди есето на Фройд, но тя оголва този механизъм на поетическото творчество, където „сънищата наяве“ съдържат фантастичен елемент, не отговарящ на правдоподобие, който се онагледява основно в пространството във всяка сцена от текста като например гора от ружи с техните върхари, растящ замък, наторяван с оборска тор, цветна пъпка, увенчаваща замъка като корона и много други елементи, чиято непривичност за реалния свят създава подходяща среда за фантазиите на персонажите, породени от авторския субект, драматурга Стриндберг. Не е случаен фактът, че доста страници след началото на модернистичната пиеса се появява персонажът на Поета. Протичащото действие дотогава е било „игра“, при която нещата от живота – семейство, брак, кариера, търсенето на смисъл в мирозданието – са представени едновременно като наподобени в кратки фрагменти, необходими дотолкова, доколкото зрителят може да ги разпознае. После идва ред на „странното“, което размества реалистичното правдоподобие и видоизменя отношенията. Пример за това е синът, който се завръща в семейството си като Офицер. Той е придобил зрялост, но е третиран като дете, и както се разбира от диалога, действието се е върнало 10 години назад, тъкмо преди Майката да почине, за да чуе синът ѝ да осмисли последните ѝ наставления относно живота. Тази „игра“ има две основания. От една страна, тя представлява първия етап в израстването на индивида и е начален стадий във възприемането на света от него, от друга страна в тази „игра“ се появява отстранен чужд наблюдател, митологичен персонаж в лицето на Дъщерята на бог Индра, която трябва да разбере проблема на човешкия род и затова започва изучаването му тъкмо в хронологичната посока на съществуването. В условно наречената втора част спътник на божеството става Поетът от една страна като знак за втората фаза в развитието на индивида, който фантазирайки, се опитва да направи живота си по-пълноценен, търсейки начин да превърне желанията си в действителност, а от друга страна в качеството му на поет, чието призвание е чрез естетическа наслада да предаде своя зрял и обобщен опит на читателите/зрителите. Затова и не след дълго посоката на движението за водач и спътник се променя, а двамата персонажи се завръщат по местата, откъдето Дъщерята вече е минала като наблюдател и участник в събитията,

а този път преминава само като наблюдател. Заглавието буквално илюстрира това движение от игра към фантазиране, чиито синоними са сън наяве, съновидение, дори мечтание. Принципът на двойствеността, характерен за „странното“, е спазен изцяло, в случая двамата персонажи принадлежат към различни сфери, човешката и митологичната.

Какъв е Андерсеновият опит и принос в съграждането на модернистичната пиеса „Игра-сън“ на Стриндберг? За сравнение ще ни послужи мотивът на нощната шапка на стария ерген от едноименната приказка на Андерсен и шала на Портиерката от Стриндберговата пиеса, като съпоставката се съсредоточава върху функцията и семантиката на предмета при разгръщането на сюжета на произведението.

Двойствеността като принцип на изграждане на „странното“ се настанява още в самото начало на историята. Андерсеновата приказка започва като езикова игра, в която се обяснява как „пиперджия“, думата за продавач на черен пипер, най-важната чуждестранна подправка в някогашен Копенхаген, се превръща в нарицателното „стар ерген“ на датски език. Богатите търговци от Ханзата, които са работодатели на младите продавачи на черен пипер, им забраняват да се женят, докато работят в града. Веднага след това се появява нощната шапка като задължителен атрибут на стария ерген, спомената в популярните песнички като знак за студената самота, в която само тя топли самотниците. Следва въвеждането на основния персонаж, стария Антон, и първата характеристика е качулката, под която е плетената му шапка, определена като истинска нощна шапчица, която не слиза от главата му. Темата завършва със споменаването, че Антон притежава две такива шапчици, но втората за дълго изчезва от полезрението на читателя. Разработването на мотива за нощната шапка започва като въвеждане на една вещ, обозначена е материята и формата ѝ, изтъква се утилитарността на предмета, определя се не като специфична индивидуална вещ, а знак, характерен за всеки член от общата група на старите ергени. Дотук функцията на предмета е декоративно-описателна като знак, отнасящ се до групата и свидетелстващ за техния социален статус в обществото, за тяхната ценностна система, която са приели да следват.

Вторият етап в изграждането на образа на нощната шапка въвежда неразривната връзка между персонажа и предмета. Читателят не узнава нито един друг детайл от облеклото на героя освен този за нощната шапка. Тя се превръща в единствената лична вещ, част от костюма, с която героят взаимодейства – сваля, нахлузва я, нахлупва я ниско над очите и бърше с нея сълзите, когато болезнените стари спомени нахлуват през нощта в душата му и я нанаяват. Предметният свят и светът на човешките мисли и чувства

стават неделими. Вещта се превръща в емоционален приятел на човека, докоснала се до неговата памет и свързаните с това асоциации. Сълзите, които тази нощна шапка попива, са сълзи, идващи от спомените за личната биография на героя. Предметът започва да функционира като знак, отнасящ се до персонажа, означаващ едновременно и настоящето, и миналото му, и генерира значение на субективно ниво, отразяващо вътрешния живот на индивида.

Третият етап е свалянето на нощната шапчица в нощта на смъртта пред сиянието на видението на Света Елизабет, светицата от родния му край, което изпълва малката му къщичка с рози и блясък. Нощната шапчица е създава силно емоционално поле и е постигнала концентрация на пространството като единствената лична вещ, достойна за описание. После тя е включена в друг механизъм чрез жеста на свалянето ѝ и отдаването на почит на светицата, озарила последните мигове на самотния, изтъкан от дълбоко вътрешно неудовлетворение мъж, който е преувеличил загубата на първата си любов и се е подчинил някога на социалната забрана на търговското съсловие да създаде семейство. В мига преди смъртта си той получава така желаната нежност, милост и одобрение не от заобикалящия го човешки свят, а от метафизичната трансцендентност като Божие милосърдие. Подобен финал представлява съществен елемент от задължителната за творчеството на Андерсен нравствена система, която предлага моралното поучение от разказаната история. Това е етапът на възвисяването, сливането с Божественото и откъсването от конкретното, личното, индивидуалното. Едва сега се появява втората, вече определена и като цвят нощна шапка, „чиста и бяла“. Тя не е натоварена с история, безличен предмет, недокосвал персонажа, по християнски образец избран с една единствена функция да съпроводи починалия във вечния му път. Едва сега разбираме защо не е назован цветът на нощната шапка, с която Антон си ляга да спи. Опитът показва, че в нашата юдеохристиянска култура цветът на нощната шапчица е бял. В рамките на съществуващия в нея визуален код белият цвят конотира положителните ценности като радост от живота, щастие, топлина и би създал оптимистично настроение у възприемателя, което трудно би било обърнато от автора в желаната от него посока на интерпретация като меланхолна тъга и състрадание.

Четвъртият етап е придобиването на самостоятелност на предмета. Ако дотук той е изпълнявал характеротворна функция, свързана с персонажа, етапите на живота му и тяхното повторно преживяване и осмисляне, оттук до края на разказа предметът излиза от статичността и придобива динамичност, започва да работи като подвижен действен мотив. От знак за конкретен човешки живот нощната шапчица, съдържаща човешките

сълзи, скрити и забравени в нея, се превръща във визуален израз на човешката съдба, независимо от преживения личен житейски път. Всеки, който спи с нея, сънува „кошмари за нещастна любов, разруха и нищета“ (Andersen 2005, 345), има „видения и странни сънища“ (Andersen 2005, 346). Предметът започва да функционира на интересубективно ниво, да се прехвърля от герой на герой и така краят на разказа завършва третия етап от движението на предмета, първо като знак за отделния конкретен индивид, второ като знак за колективната фигура на стария ерген, обемащ определен слой от обществото, и най-накрая след възнесението за персонажа предметът придобива правото да означава цялото човешко общество и целия човешки род. Така ношната шапка, включена в заглавието на Андерсеновата приказка, доминира в повествованието и го извежда до поучителния край.

Пиесата „Игра-сън“ на Стриндберг показва сходен начин на разработване на мотива за предмета, но постига същия обобщаващ смисъл, като пропуска или размества етапите на неговото смислово функциониране в действието. Обект на анализ е шалът на Портиерката, едно от действащите лица с по-голяма тежест в драматичния сюжет и с привилегировано положение в него поради двойната му природа едновременно на участник в действието и на наблюдател и дори на епичен разказвач на случващото се. Въвеждането на персонажа на Портиерката е чрез описанието „заметнала с шал главата и раменете си“ (Strindberg 2002, 214). Отново както при Андерсен първото появяване на предмета е отбелязано като форма и големина, без да се характеризира цветът или материята на тази вещ, само приложната ѝ функция, като въздействието ѝ върху възприемателя е емоционално неутрално. Функцията е единствено декоративно-описателна.

Веднага след това сценичното действие осведомява сбито, но конкретно относно личната биография на Портиерката, сходна с тази на героя от Андерсеновия разказ. Преди тридесет години е била примабалерина в „Операта“. Следва рязък обрат в битието ѝ, който се отразява както на емоционалния, така и на социалния ѝ статус. Годеникът я напуска и сякаш отнася дарбата ѝ със себе си. Примабалерината се превръща в безлична Портиерка, чиято портиерска будка днес е пред същото здание, където някога е танцувала. Персонажът се озовава в емоционален вакуум и самота, за който не вини партньора в двойката. Остава стара мома, както Антон е стар ерген. Шалът е в състояние да поеме функцията на другия, на приятеля, да обозначи вътрешния живот на индивида и да започне да функционира на субективно ниво. Персонажът на Портиерката се раздвоява в две функции, веднъж като пазителка на входа към Операта, втори път като

изповедничка, на която артистичното съсловие, наето в този храм на изкуството, споделя мъките, страданията и жалбите си.

Третият етап е превръщането на предмета в подвижен знак, в движението му от един към друг носител, в случая от Порттиерката към Дъщерята на бога Индра, или наблюдава се действието му на интересубектно ниво. Тук сценичният предмет придобива обхвата на подробната си характеристика като събирателен образ, който поема страданията на хората, нещастията, както личните на Порттиерката, така и на всеки, който избира да ѝ довери мъката си. Това му придава и друга метафорична характеристика – той е тежък и пари като коприва. Заиграването с мотива на плетените ризи от коприва от „Дивите лебеди“ на Андерсен е налице, но не в приказния контекст на вълшебното, а в този на странното, в който шалът се метафоризира до предмет, придобиващ както неопишуема тежест, така и невидимите бодли на копривата.

Сходно с Андерсеновия метод на разработването на мотива за шапката, и Стриндберг, преди да прибегне до кулминацията в разгръщането на разказа за шала, въвежда втори шал, който е бял и принадлежи на Адвоката, а мястото, което заема будката на Порттиерката, сега се е превърнало в писарската стаичка от адвокатската кантора. Шведският писател въвежда семиология на пространството.. Докато в стаята на Порттиерката се концентрират предимно страданията на артистичното съсловие – лични и професионални, свързани с развитието в кариерата, в адвокатската кантора те придобиват много по-широк социален обхват, включващи грехове, несправедливост, злоба, завист, злодеяния, престъпления, убийства, разводи в диапазона на целия социален свят, в който се регулират междучовешките отношения. Вторият шал е част от костюма, оцветен в бяло, неутрален спрямо действието, чиято функция е да наблегне върху съществуването на единствения символичен шал, квинтесенция на познанието за естеството на човешкия живот.

В духа на Стриндберговия манифест, озаглавен „Напомняне“, предхождащ текста на пиесата „Игра-сън“ и според който „образите се разделят, удвояват, дублират, изпаряват, сгъстяват, разливат, събират“ (Strindberg 2002, 205), можем да изкажем предположението, че фигурата на Адвоката дублира фигурата на Порттиерката като две паралелни фигури, споделящи еднакви функции, които са подложени на раздвояване. Персонажът на Порттиерката описва движението живот в двойка – раздяла – самота, а този на Адвоката самота – живот в двойка – раздяла. Те са паралелни образи и в сценичните си маски. Физическото описание на лицето на Порттиерката издава „в браздите по лицето ми руните, издълбани от мъката, което приканва към откровения“

(Strindberg 2002, 219), това на Адвоката е обрисувано още по-експресионистично: „Лицето му свидетелства за нечувани страдания: то е бяло като вар, сбръчкано, а сенките по него са виолетови като цвета на труп; грозен е и по лицето му се четат всички престъпления и пороци, с които професията му го е принудила да се занимава. От двамата му писари единият е еднорък, а другият – едноок.“ (Strindberg 2002, 224). Адвокатът е хиперболизиран образ на Портиерката. Докато тя е пасивен свидетел и възприемател на човешките страдания, той е социално активен, призван според професионалната си принадлежност да защитава и да участва във въздаването на справедливост. Тъкмо затова неговият шал е неутрален, докато лицето му като сценична маска се отъждествява със средата, превръща се в означаемо за света като мъка, затвор, от който няма излаз.

Шалът-страдание също подлежи на механизма на видоизменение на целта и за разлика от Андерсеновата подредба при Стриндберг тъкмо това е кулминацията, но шведският драматург разиграва този модел в три хода. Започва с мнима цел, при която адвокатът желае да изгори шала и да освободи Дъщерята на Индра от тежестта му. Но мисията му да се превърне във вместилище на всички страдания на обществото, не само на артистичното съсловие, не е изпълнена и шалът не е „готов“ за това видоизменение. Следва втори неудачен опит за пречистване. Дъщерята на Индра от състрадание към Адвоката желае да облекчи неволите на хората и изпира шала, който възвръща лекотата си и се превръща във воал, оцветен в бяло, нюанса на чистотата, невинността и щастието във визуалния код на християнството. Опитът ѝ да започне наново и на чисто брачен живот с представител на човечеството се оказва неуспешен, изпълнен с повторение на всички мъчителни стъпки, през които преминава една брачна двойка. Истинското преобръщане на целта се постига във финала на пиесата, когато персонажите се разделят с характеризиращите ги земни притежания и ги изгарят в огъня, основен символ в алхимията за откъсване от материалното и достигане до духовното¹. Докато при Андерсен наблюдаваме докосване до божественото чрез неочакваната поява на

¹ Изтъкнатият шведски стриндберговед Егил Тьорнквист тълкува изгарянето на шала в посока на мисълта, че освобождаването от греховете и мъката не може да се случи в този живот, а само тогава, когато смъртта ни освободи от плътта. (Törnqvist, Egil. 1982. *Strindbergian Drama. Themes and structure*. Stockholm, Sweden: Almqvist & Wiksell International, Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 153). Нашето тълкуване се опира по-скоро на допълнението към въведението към пиесата, наречено „Напомняне“ и публикувано за първи път през 1965, в което Стриндберг тълкува финалната сцена на пиесата като жертвоприношение, в която миналото преминава като шествие, мотивите биват обобщени още веднъж, както се твърди, че животът с отделни негови детайли преминава през вътрешния поглед на човека, пристъпващ към смъртта. Виж същата книга, с. 148.

светицата от родния край на персонажа Антон, чрез която праведният и тъжен живот на Антон получава висше одобрение и примиряване с действителността², при Стриндберг мотивът за божественото е разгърнат посредством фигурата на Дъщерята на бог Индра, която се развива като паралелна фигура на спасителя Иисус Христос: слизване на земята, опознаване на човешките страдания и завръщане в трансцендентното, за да свидетелства за тях. При Андерсен това е естествената за подхода му на градирането на събитията кулминация, при Стриндберг финалната поява на шала функционира едновременно като кулминация и развръзка в развитието на мотива. Земното и божественото за последен път се докосват и разделят като знак за неизбежната ситуация на човека в света.

Наблюдаваме сходство с разработката и употребата на функциите на сценичния/наративния предмет при двамата големи скандинавски писатели. Освен това то се откроява още в композицията на техните сюжети. Така спомага за преминаването от едно събитие в друго, посредством което времето се релативизира и хронологичният му поток започва да прескача през своеобразни елипси, като поддържа ефекта на „странното“. „Галошите на Щастието“ е разказ, който присъства в колекцията на Андерсеновите произведения, отключващи ефекта на „странното“ (Mihaylova 2007, 182), най-вече заради подчертаното си качество на ефект на „колебание“ при читателя според формулировката на Цветан Тодоров, което е следствие от колебанието на фигурите на разказвача и персонажа, докато интерпретират времепространството на събитието.

Разказът на Андерсен „Галошите на Щастието“ издава тематични и структурни сходства с пиесата на Стриндберг „Игра-сън“. Ако основата на Стриндберговата пиеса е основополагащото човешко състояние да желаеш това, което не притежаваш в момента (Törnqvist 1982, 148), така и датският изследовател на Андерсен Иб Йохансен тълкува разказа в посока, че „човешкото щастие е възможно само върху основата на много несигурни (метафизични) предпоставки, например въз основата на „грешка“!“ (Johansen 1999, 546). Грешката се състои в това, че персонажите непрекъснато сменят идентичността си. Съдебният съветник се прехвърля с помощта на вълшебните галоши в Средновековието, нощният пазач става лейтенант, полицейският писар става поет, а после чучулига, и така нататък, докато се уверят, че настоящето им битие е най-доброто

² Образът на Света Елизабет (1207–1237), канонизирана през 1235 г., играе немаловажна роля в пиесата на Стриндберг „Към Дамаск“, първа част. Така се нарича малката църква, разположена до пощата и кафенето, три ключови топоси от началната и заключителната сцена на драматичния текст. В самия финал протагонистът, който преминава от състояние на бунт срещу действителността и нещастие да живееш, към преобразяване, влиза в църквата с обещанието да получи след дългото си и мъчително страдание благодатта на светица във вид на „нови песни“, аналогично на розите на Св. Елизабет и блясъка, в който завършва жизнения си път Антон, протагонистът на Андерсен от „Нощната шапка на стария ерген“.

за тях. Темата е идентична – в какво се състои човешкото щастие, а средството за разгръщането ѝ е релативизирането на времето и пространството, при Андерсен това се получава благодарение на магическата сила на един вълшебен предмет, който олицетворява движението, а именно „галошите“, при Стриндберг, тъй като формата е театрална, това се получава не чрез един магически предмет, а чрез преобразяването на неподвижните предмети от декора, например дървото липа пред задния вход на Операта се превръща в закачалка в кабинета на адвоката, а после става стоящ канделабър в църква. Преобразяването на един същ елемент от декора участва в създаването на съноподобна атмосфера чрез наподобяването на флуидността на съзнанието, което не следва рационалната логичност на причинно-следствените връзки, а изгражда текстура чрез съответствия, аналогии.

Композиционна рамка на датския разказ е съставена от присъствието на две антиподни алегорични фигури, на Щастието и на Скръбта. Първоначално в актантния модел субектът има желание, което феята на Щастието, притежаваща галошите, във функцията ѝ на адресат удовлетворява. Желанието на хората се оказва повлияно от общата ценностна система на обществото, от една страна да търсят алтернативни пътища за собственото си движение, лично и социално, а от друга да изпитват човешка завист, виждайки другия в по-благоприятна светлина от себе си. Галошите като помощник за осъществяването на мечтаното щастие отвеждат хората не само в по-неблагоприятна ситуация за тях, но разминаването между мечта и действителност дори заплашва живота им. Така желанието се оказва вредител на човека, а във финала на разказа галошите преминават при истинския си собственик, феята на Скръбта, която се оказва реалния адресат, подменил Щастието. Стриндберг по-скоро се концентрира не върху невинността на желанието, а върху формирания негативен крах на отношенията, които и при добрата воля на субектите не могат да преодолеят неудовлетвореността на човешката природа, заложена иманентно в нея. И тук драматургичният наратив е обрामчен със свръхестествен персонаж, Дъщерята на бога Индра, пред която се разказва обобщената история на човека – личната история като детство, любов, семейство и социално-институционалната история като брак, съд и всякакъв род междучовешки отношения в обществото. Целта в актантния модел е друга – да се убеди субектът, странстващ из човешкия свят, в невъзможността да се промени човешката ситуация.

Известни прилики се съдържат и в избора на персонажите. Портиерката при Стриндберг е подобен образ на нощния пазач на улицата при Андерсен. Влюбеният лейтенант от приказката напомня Офицера от пиесата, особено ако обърнем внимание

на забележката на Андерсен, че „офицер, любов, бедност – това е триъгълникът на Щастието или по-скоро материалът, от който е направено чупливото зарче на късмета“ (Andersen 2005, 98–99). Полицейският писар изпълнява сходна професия с тази на Адвоката при Стриндберг. Превъплъщението на писаря в поет при Андерсен отправя към значимия персонаж на Поета в пиесата. Всички герои на Андерсен се питат дали сънуват, което е самият ефект на колебание, важен за функционирането на странното, и така се докосват до Стриндберговата мисъл, кодирана и в заглавието на пиесата и в самото разгръщане на сюжета, че животът е сън. Отстранено звучат и отделни лайтмотивни реплики в двата текста като повторенията на папагала и писаря от приказката „Нека най-сетне бъдем хора“, съпоставено с откровението на Дъщерята на Индра от пиесата „Жалко е за хората“.

Наслагването на „Игра-сън“ върху „Галошите на Щастието“ показва, че в известен смисъл се е осъществил демонтаж на отделни елементи, спояващи творбата, за да се направи нов монтаж, разположен далеч по-откровено в миметичния пласт на съня. По този начин Стриндберг разрушава съдържанието на понятието сцена и театралност, характерни за Европа в края на XIX век. Внимателно разчел и вдъхновен и от „Приказките“ на Андерсен, Стриндберг прави естетическа преоценка на ролята на предмета, като я разширява извън обичайните характеротворни и действени мотиви, които той изпълнява в даден наратив, а му придава психоаналитична дълбочина, която изважда вещта от неутралното ѝ поле спрямо човека. Предпочитайки да оперира с предмет, който принадлежи към сценичния костюм на персонажа, драматургът се съсредоточава върху вътрешния свят на човека, превръщайки предмета в осезаемата граница между вътре и вън, между душа и материя, между човек и общество. Сценичната вещ отразява пейзажа на душата на съответния персонаж и спомага в качеството си на тематичен мотив историята да се разказва не в линейната си последователност, а скокообразно напред или назад във времето. Акцентът върху пространствения мотив анихилира времето, кара го да отстъпи на заден план и така дава възможност действителността да се преживява като неопределена цялост, като непрекъсвано от нормите на ежедневието съществуване или като сън, отражение на външна реалност, където персонажите често пъти са зрители. Това озоваване в съня, който не се опира на обикновената човешка сигурност на регулярните дейности, създава усещането за тревожност, в което ни убягва времето. Динамиката на тази тревожност, която кръжи около потиснатото време, създава ефекта на странното, което двамата скандинавски автори прилагат в своите произведения. Така ефектът на странното се превръща в

естетическата категория, свързваща романтизма на Андерсен с модернизма на Стриндберг, при която мимезисът на съня е основата на действието, а самото остранностяване свързва творба и възприемател.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

Andersen, Hans Kristian. 2005. *Prikazki*. Translated by: Vladimir Stariradev. Sofia: Trud. [Андерсен, Ханс Кристиан. 2005. *Приказки*. Превод: Владимир Старирадев. София: Труд.]

Gancheva, Vera. 2004. „Samotata kato vazgled i motiv u pisatelite na Skandinavia, osashtestvili „probiv na modernoto“ (1870–1890)“. V *Snori Sturluson i korenite na nordskata knizhovnost*, redaktor Vladimir Stariradev. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“. [Ганчева, Вера. 2004. „Самотата като възглед и мотив у писателите на Скандинавия, осъществили „пробива на модерното“ (1870–1890)“. В *Снори Стурлусон и корените на нордската книжовност*, редактор Владимир Старирадев. София: УИ „Св. Климент Охридски“.]

Johansen, Ib. 1999. “The Demons of the Text.” In *Hans Christian Andersen. A Poet in Time. Papers from the Second International Hans Christian Andersen Conference 29 July to 2 August 1996*, edited by Johan de Mylius, Aage Jørgensen and Viggo Hjørnager Pedersen. Odense: The Hans Christian Andersen Center, Odense University, Odense University Press.

Lindgren, Karl Pontus. 2008. „Andersen i Strindberg – dvama samotnitsi ot Severa“. V *Nepoznatiyat Andersen*, redaktor Nadezhda Mihaylova. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“. [Линдгрен, Карл Понтус. 2008. „Андерсен и Стриндберг – двама самотници от Севера“. В *Непознатият Андерсен*, ред. Надежда Михайлова. София: УИ „Св. Климент Охридски“.]

Meyer, Michael. 1985. *Strindberg. A Biography*. Oxford: Oxford University Press.

Mihaylova, Nadezhda. 2007. „Strannoto“ v tvorchestvoto na Hans Kristian Andersen i Karenbliksen – sravnitelno izsledvane“. V *Godishnik na Sofiyskia universitet „Sv. Kliment Ohridski“*. Sofia: Fakultet poklasicheski i novi filologii. [Михайлова, Надежда. 2007. „Странното“ в творчеството на Ханс Кристиан Андерсен и Карен Бликсен – сравнително изследване“. В *Годишник на Софийския университет „Св. Климент Охридски“*. София: Факултет по класически и нови филологии.]

Spasova, Kamelia i Maria Kalinova. 2013. „Prevodacheski bezpokoystva okolo das Unheimliche“. Filologicheska belezhka. *Literaturen vestnik*, XXII, br. 34: 2–3. [Спасова, Камелия и Мария Калинова. 2013. „Преводачески безпокойства около das Unheimliche.“ Филологическа бележка. *Литературен вестник*, XXII, бр. 34: 2–3.]

Strindberg, August. 2002. „Igra-san“. Prevod Teodora Dzhebarova. V *Izbrani proizvedenia v dva toma. T. II. Piesi*. Sofia: Nemus Grup. [Стриндберг, Аугуст. 2002. „Игра-сън“. Превод Теодора Джебарева. В *Избрани произведения в два тома. Т. II. Пиеци*. София: Хемус Груп.]

Todorov, Tsvetan. 2009. *Vavedenie vav fantastichnata literatura*. Sofia: SemaRSh. [Тодоров, Цветан. 2009. *Въведение във фантастичната литература*. София: СемаРШ.]

Törnqvist, Egil. 1982. *Strindbergian Drama. Themes and structure*. Stockholm, Sweden: Almqvist & Wiksell International, Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press.

Freud, Sigmund. 2007. „Poetat i fantaziraneto“. V Freud, Sigmund. *Izkustvo i literatura*. Prevod Haritina Kostova-Dobрева. Sofia: Kolibri. [Фройд, Зигмунд. 2007. „Поетът и фантазирането“. В Фройд, Зигмунд. *Изкуство и литература*. Превод Харитина Костова-Добрева. София: Колибри.]

✉ **Elizaria Ruskova, PhD**

ORCID iD: 0009-0003-4357-3140

“Lyuben Grois” Theatre College

20, George Washington Str., 2nd Floor

1202 Sofia, BULGARIA

E-mail: eruskova@abv.bg

**КУЛТУРОЗНАНИЕ И
СТРАНОЗНАНИЕ**

*

**CULTURAL AND COUNTRY
STUDIES**

**КОДИРАНЕТО НА ИМЕНА
С БУКВЕНИТЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ НА ТОНОВЕТЕ
В ГЕРМАНСКАТА МУЗИКАЛНА ТРАДИЦИЯ.
В-А-С-Н КАТО ИДЕЯ, ИДЕАЛ И ИДЕОЛОГИЯ**

Илия Граматиков

Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“ (България)

**THE ENCODING OF NAMES WITH LETTER NOTATION
IN THE GERMAN MUSICAL TRADITION.
B-A-C-H AS AN IDEA, IDEAL AND IDEOLOGY**

Iliya Gramatikov

“Prof. Pancho Vladigerov” National Academy of Music (Bulgaria)

<https://doi.org/10.60055/GerSk.2024.4.146-169>

Резюме: В настоящата студия се разглеждат няколко представителни за германската музикална традиция композиции, при които основният музикален материал е изведен посредством криптографската процедура за кодиране на имена с буквените обозначения на тоновете. Открити са три основни тематични линии: възможните смисли, положени в творбите чрез криптографския похват; традицията сред германските композитори за инкрустиране на тонови монограми в техни знакови произведения; прилагането на криптографските композиционни процедури като стратегия за творческа легитимация. Отправна точка на изложението е представата за личността и музиката на Бах като негубещ своята актуалност идеал, формиращ една разрастваща се в хода на времето художествена идеология.

Ключови думи: музикална криптография, композиторски монограми, Йохан Себастиан Бах, Роберт Шуман, Арнолд Шьонберг

Abstract: The present study examines several compositions representative of the German musical tradition, wherein the basic musical material has been derived through the cryptographic procedure of encoding names with the letter designations of the pitches (i.e. letter notation). Three main thematic lines are highlighted in the research: the possible meanings embedded in the works by means of the applied cryptographic compositional approach; the tradition among German composers of inlaying tone monograms in their works of significance; the application of musical cryptographic procedures as a strategy of artistic legitimation. The starting point of the analysis is the idea of Bach’s personality and music as an enduring ideal that remains relevant – a foundation of a creative ideology that evolves over time.

Keywords: musical cryptography, composers’ monograms, Johann Sebastian Bach, Robert Schumann, Arnold Schönberg

В композиторската практика от XV век до наши дни могат да бъдат открити многобройни решения, в които са приложени различни типове криптографски процедури¹ за кодиране на имена, думи, изрази и дори цели изречения в тоновата текстура на музикални произведения. Настоящата студия цели разглеждането в един по-широк музикалноисторически и социокултурен контекст на някои особено показателни образци, представителни за германската музикална традиция, при които кодирането на имена в партитурата (и съответно в звуковия облик на творбата) чрез използване на буквените обозначения на тоновете е определящо за извеждането на музикалния материал в дадените произведения. Като водеща тематична нишка в така предприетото начинание се откроява въпросът за това какви смисли проектират криптографските решения в конкретните творби – търсени и заявени от самите композитори или доказуеми при интерпретирането на произведенията в исторически контекст. Важен акцент е поставен върху тълкуването на криптографските процедури като конотиращи различни стратегии за творческа легитимация.

Въпреки че кодирането на имена с буквените обозначения на тоновете е сравнително прост алгоритъм за музикално шифроване и представлява по-скоро тоново инкрустиране на монограми, придобиващи по този начин звуковия облик на музикални мотиви, този тип композиционно криптиране е сред най-разпространените похвати за влагане на екстрамузикален смисъл в музикални произведения. След Йохан Себастиан Бах с неговите най-емблематични употреби на музикалния подпис *B-A-C-H* (*си бемол – ла – до – си*) похватът става широко популярен сред композиторите на XIX и XX век (особено сред германските автори), които ще използват както Баховия музикален монограм, така и свои собствени. Като примери тук бихме могли да споменем няколко репрезентативни за своята историческа конкретност имена и творби. Част от ярко показателните за германската музикална традиция образци ще бъдат обсъдени по-обстойно в услуга на целите на настоящата разработка.

Един от първите композитори, използвали мотива *B-A-C-H* след Йохан Себастиан Бах, е неговият син Карл Филип Емануел Бах. Той не само инкрустира вече фамилияния монограм в няколко свои опуса², но и го надгражда като личен – *C-F-E-B-A-C-H*³ – в

¹ За обобщена информация и препратки към допълнителна специализирана литература по темата за различните типове музикалнокриптографски процедури, използвани в композиторското творчество, виж Sams 2001.

² Някои от въпросните опуси са със спорно авторство.

³ При музикалното кодиране на инициала за второто си име (Philipp) композиторият използва фонетично съответстващия негов италианския вариант – Filippo.

непубликуваната кратка петгласна Фугета във фа мажор (Wq 121)⁴ върху съответната на монограма музикална тема (*до – фа – ми – си бемол – ла – до – си*). Реберт Шуман използва Баховия монограм в своите Шест фуги върху името ВАСН за орган или пиано с педалиера (оп. 60, 1845), а в редица други произведения инкрустира различни инициали, сред които най-известен е примерът с клавирият цикъл *Карнавал* (оп. 9, 1834–1835), в който пиесите са тематично обединени чрез преформулирания (с различни референции) на личния му музикален монограм *[e]S-C-H-A* (*ми бемол – до – си – ла*). На свой ред през XIX век към Баховия монограм посягат също: Ференц Лист – *Фантазия и фуга* върху мотива *B-A-C-H* за орган (1855, S.260, с налични по-късни редакции и преработка за пиано – 1871, S.529), Николай Римски-Корсаков – *Шест вариации* върху темата *B-A-C-H* (оп. 10, 1878), Макс Регер – *Фантазия и фуга* върху *B-A-C-H* (оп. 46, 1900). Арнолд Шьонберг, също използвал *B-A-C-H* (във *Вариации за оркестър*, оп. 31, 1926–1928, в ракоходната трансформация на основния образ на дванадесеттоновата редица в *Сюита за пиано*, оп. 25, 1921–1923), работи композиционно и с два варианта на собствен музикален подпис – *A-[e]S-C-H-B-E-G* (*ла – ми бемол – до – си – си бемол – ми – сол*) или само *[e]S-C-H-B-E-G* (в *Струнен квартет № 2*, оп. 10, 1908, в първата от Шестте малки клавири пиеси, оп. 19, 1913). При Албан Берг мотивът *B-A-C-H* прозвучава в *Цигулковия концерт* (1935), докато различни композиционни операции с други музикални монограми могат да бъдат открити в произведения като *Камерния концерт* (1923–1925, с музикалните монограми на Шьонберг, Веберн и неговия собствен както следва: *[e]S-C-H-B-E-G, E-B-E, B-E-G*; тоест: *ми бемол – до – си – си бемол – ми – сол, ми – си бемол – ми, си бемол – ми – сол*) и *Лирична сюита* (1925–1926, с неговите музикални инициали и тези на Ханна Фукс-Робетин – *A-B* и *H-F*, тоест *ла – си бемол* и *си – фа*). Антон Веберн използва *B-A-C-H* както в свободно атоналните *Шест багатели за струнен квартет* (оп. 9, 1913), така и в додекафоничния *Струнен квартет* (оп. 28, 1938), където е провеждан с преобразуване като три четиритонов сегмента, съставлящи дванадесеттоновата редица, на която се основава композицията. Дмитрий Шостакович прилага своя личен монограм *D-[e]S-C-H* (*ре – ми бемол – до – си*, аналогичен на Баховия като музикална фигура и символика) в редица творби, сред които *Концерт за цигулка и оркестър № 1* (оп. 77, 1947–1948), *Симфония № 10* (оп. 93, 1953), *Концерт за виолончело*

⁴ Тази композиция е открита чак в началото на XXI век от унгарската музиколожка Каталин Комлос (Katalin Komlós) в ръкописа *Miscellanea Musica* (В Вс 5895), съхраняван в Брюкселската консерватория и съдържащ предимно различни ескизи за контрапунктични композиции и схеми за модуляции и акордови последования на Карл Филип Емануел Бах. За подробности и библиография на унгарски език виж https://en.wikipedia.org/wiki/C._F._E._BACH_motif.

и оркестър № 1 (оп. 107, 1959), Струнен квартет № 8 (оп. 110, 1960), Симфония № 15 (оп. 141, 1971). В своя основан на колажната техника *Колаж върху В-А-С-Н* (1964) Арво Пярт работи както с мотива, така и с фрагменти от Бахови композиции. Кшищоф Пендерецки основава целия музикален материал (който е и сонористично, и сериално организиран) в своя монументален *Пасион по Лука* (1966) върху проекции и преобразувания на *В-А-С-Н*. Алфред Шнитке провежда мотива като ключов тематичен материал в редица композиции, включително в музиката си към филми (например за анимационния *Стъклената хармоника* от 1968), като в Симфония № 3 (1981) го съчетава с монограмите на множество други композитори. *Размишления върху темата В-А-С-Н* (2002) на София Губайдулина е един от примерите за актуалността на Баховия музикален монограм в множество произведения от новото хилядолетие.

Всички тези образци са минимална част от стотиците творби, в които мотивът *В-А-С-Н* присъства. По повод проведеното през 1985 в Щутгарт събитие под надслов *300 години Йохан Себастиан Бах*, организирано от Баховата академия в града, Улрих Принц, Йоахим Дорфмюлер и Конрад Кюстер изготвят списък (Prinz, Dorfmueller, Küster 1985, 389–419), включващ над 400 произведения от 330 композитори, в които е използван емблематичният монограм⁵. Значителен брой от тях са замислени като творчески израз на почит към ненадминатия майстор. Тази впечатляваща статистика говори както за превръщането на представата за Бах в устойчив през вековете и негубещ своята актуалност композиторски идеал, така и за това, че музикалният му монограм се е превърнал в символ на неговото наследство, на неговото творческо величие и на колосалното му значение в музикалната история. Освен това всяко следващо композиционно решение, цитиращо мотива и по този начин интерпретиращо творчески представата за Бах – и като идея (в това число чисто музикална), и като идеал – влита нови нишки, нови смисли и значения в музикалната интертекстуална мрежа, формираща една разрастваща се в хода на времето и обгръщаща легендарната фигура на титана художествена идеология.

Тук понятието *художествена идеология* отправя към онова духовно съдържимо, непрестанно обновяващо се в различни исторически контексти с различни възгледи, убеждения, ценности и най-вече творчески решения, обединени от проектирана в тях идея, която е способна да формира всеобщ идеал. В този контекст изброените творби на

⁵ За обширен списък с многобройни примери за използване от различни композитори, в това число и от самия Бах, на монограма *В-А-С-Н*, включващ и допълнителна информация към значителна част от образците, виж <https://www.bach-cantatas.com/Arran/L-BACH.htm>

композитори от различни векове, мислени като отделни идейни сплитъци в Баховата художествена идеология, са обвързани със смислови нишки помежду си, макар и не винаги интенционално заложили от техните автори и не задължително експлицитно изявиени. Нещо повече – всяко музикологично проблематизиране на конкретно решение чрез опити да разплете смисловия му сплитък по неизбежност вътква нови и нови нишки, обвързани с рецепцията на Бах в дадена историческа конкретност и отдаващи своя принос за конструирането на Баховия образ в съответния социокултурен контекст. Предвид това аналитичният подстъп към индивидуалните авторски решения, в които е вложен Баховият монограм, изисква удържане на представата за възможните проекции, които идеята *В-А-С-Н* и идеалът Бах задават.

В подобна перспектива и в услуга на аспектно разглеждане на отделни творби, за които тоново кодираното име на Бах е определящо и има проекции в един по-широк исторически и културен контекст, е необходима отправна точка откъм Баховата употреба на музикалния му монограм⁶. Поради фокуса на настоящата разработка върху образци на инструменталната музика, началният етап в извеждането на тази перспектива тук ще бъде съсредоточен върху най-показателния Бахов пример за чисто инструментално⁷ приложение на монограма⁸ – този в незавършения сборник *Изкуството на фугата* (BWV 1080). И поради ориентираността на изследването главно около чисто конструктивните принципи на композиционна работа с криптографски изведен материал, с дълбок респект ще оставим настрана темата за кръстната символика⁹ и многоплановия екзегетичен

⁶ За подробен списък с Баховите употреби на монограма, включващ разяснения и нотни примери, виж отново <https://www.bach-cantatas.com/Arran/L-BACH.htm>

⁷ Понятието *чисто инструментално* в случая отнасям към онези инструментални решения, които не се основават на тематичен материал от вокални произведения, каквито решения са например органовите хорални вариации на Бах, в много от които може да бъде открит авторовият музикален монограм.

⁸ Като показателни примери за използването на монограма в чисто инструментални произведения могат да бъдат посочени: първата част на Бранденбургски концерт № 2 (BWV 1047), жигата из Английска сюита № 6 (BWV 811), курантата из Сюита за соло виолончело № 5 (BWV 1011) и разбира се, *Изкуството на фугата* (BWV 1080) – в четвъртия и единадесетия контрапункт и незавършената сложна фуга.

⁹ Важно е да се отбележи, че до денс няма категорични доказателства, че във времето на Бах мотивът е бил мислен като натоварен с кръстна символика, но дълбоките верски основания на Баховата музика провокират многобройни музикалнохерменевтични разработки в тази тълкувателска насока. Въз основа на вече вековната традиция в мисленето на мотива *В-А-С-Н* с подобна проекция, кръстната символика е станала неделима част от представата за Баховата музика. Красноречив пример в този план е старата емблема на Баховата академия в Щутгарт – графична репрезентацията на Баховия музикален монограм под формата на кръстосани две петолиния, една цяла нота в центъра на пресичане на средните линии и различни нотни ключове в четирите края на образувания кръст в последователността: *sol* ключ със *си бемол* като арматура, теноров *до* ключ, алтов *до* ключ и отново *sol* ключ, но вече със *си бекар* (за дигитална репродукция на този тип графично изобразяване на Баховия монограм виж <https://openclipart.org/detail/332160/bach-cross>). Днес логото на въпросната Бахова академия е вече лишено от каквито и да било религиозни референции или музикални знаци.

смисъл на мотива *B-A-C-H* в контекста на християнската традиция – тема, която и до днес бива обширно разработвана в музикалнохерменевтични изследвания както върху музиката на Бах, така и върху творби, за които неговият музикален монограм има фундаментално значение (и композиционно, и екстрамузикално).

Органистът, композитор, музикален теоретик и лексикограф (и братовчед на Бах) Йохан Готфрид Валтер в своя знаменателен за епохата музикален речник *Musicalisches Lexicon* твърди следното: „всички, които носят името [Бах], доколкото ми е известно, са отдадени на музиката, което би могло да се обясни с факта, че дори буквите *b a c h* образуват в своя ред мелодия. (Тази особеност е открита от лайпцигския *g-n* Бах.)“ (Walther 1732, 64)¹⁰. С такава ремарка завършва включената в речника кратка биография на Йохан Себастиан (всъщност и единствената биографична информация за него, публикувана приживе) – последен от четиримата композитори от семейство Бах, представени в речника.

С музикалния си монограм лайпцигският кантор подписва и своя последен завет – компендиума, посветен на композиционното изследване на пределните възможности на инструменталния контрапункт: *Искусството на фугата*. Сборникът с включените в него комплексни канони и означени като контрапункти фуги (в това число сложни с две или три *soggetti* и с прилагане на каноничните принципи на аугментацията, диминуцията, огледалните, ракоходните и стретните провеждания), основани *на* и разработващи едно обединяващо цикъла *soggetto*, е определен от изтъкнатия Бахов изследовател Кристоф Волф като: „*практическо ръководство по фуга в пет глави: прости фуги, контрафуги, многотемни фуги, огледални фуги и канони – забележително предшестващо всяко теоретично ръководство по темата.*“ (Wolff 2001, 436). В разгръщането и постепенното усложняване на композиционното си изследване Бах непрестанно преобразява основното *soggetto* и го съпоставя с всевъзможни по вид допълнителни *soggetti* и *contrasoggetti*. Част от тях са основани на музикалния му монограм. Неговата първа (в случая еднократна) поява е в пред-предпоследния такт на *Contrapunctus IV* (проста четиригласна фуга върху огледален вариант на основното *soggetto*) – в *contrasoggetto*-то, провеждано в партията, изписана на теноров *do* ключ. В *Contrapunctus XI* (отново четиригласна, но вече тройна фуга, върху огледалните варианти на трите *soggetti* от *Contrapunctus VIII*) *B-A-C-H* се провежда (с ритмическо раздробяване на някои от тоновете) четири пъти в рамките на три различни *contrasoggetti* – от тактове: 91 (с ауфтакт, в самото началото на противосложението), 93 (с ауфтакт, като имитация на

¹⁰ За дигитално фотокопие на изданието виж https://archive.org/details/bub_gb_7_k-AAAАсAAJ/

предходното в следващия встъпил глас), 168–169 (като част от противосложение в най-високата партия), 176 (с ауфтакт, в началото на последното противосложение в най-високата партия).

Най-забележителната и най-коментирана от специалисти и любители употреба на монограма е в незавършената четиригласна сложна фуга, провокирала редица хипотези относно историята около нейното недовършване и мястото ѝ в цялостния замисъл на сборника. При съхранения ѝ вариант в ръкописа *Mus. ms. autogr. P 200, Beilage 3*, съдържащ 239 такта от нея, е вписана и прословутата бележка на Карл Филип Емануел Бах¹¹: „Над тази фуга, където името *B A C H* се провежда като противосложение [*Contrasubject*], композиторът почина.“¹² Преди обаче монограмът да бъде проведен като противосложение, той е разработен като трето *soggetto* на фугата. Поради това при първото издание на сборника (*Die Kunst der Fuge* n. d. [1751]), публикувано в годината след смъртта на великия майстор под редакцията на Карл Филип Емануел, фугата е указана като *Fuga a 3 soggetti* и е поместена на предпоследно място, преди добавената като финал хорална вариация върху *Wenn wir in höchsten Nöten*. Това издание включва композициите от всички налични ръкописи, в които Бах е разработвал основното *soggetto*, включително и тези, които са написани след подаването за гравирание на първия вариант на сборника (съдържащ само 12 фуги и 2 канона¹³, запазен и до днес като авторски ръкопис – *Mus. ms. autogr. P 200*, датиран към периода 1742–1746)¹⁴. Обаче сред описа на композиционното наследство на Бах в Некролога, публикуван четири години след смъртта на автора, е вписан и късен ескиз за фуга с четири *soggetti*, в която е трябвало да се разработват и техни огледални провеждания. Въпреки че ескизът не е запазен, въз основа на щателното му вписване в Некролога и предвид датиранието на ръкописа с незавършената фуга към периода 1748–1749 Волф допуска, че тя е била замислена като сложна фуга с четири теми и че вероятно нейната несъхранена работна версия е била по-разработена от познатата, достигнала до нас незавършена версия. Изследователят изказва и предположението, че навярно ескизът, в който Бах е изпробвал

¹¹ За дигитално фотокопие на страницата от ръкописа с последните тактове и въпросната бележка виж <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bach-unfinishedfugue.jpg>

¹² В оригинала на немски език: „Über dieser Fuge, wo der Name *B A C H* im *Contrasubject* angebracht worden, ist der Verfasser gestorben.“

¹³ За таблично съпоставяне на състава и подредбата в първоначално запланувания вариант на сборника и отпечатаната версия от 1751 виж Wolff 2001, 434.

¹⁴ За дигитални фотокопия на съхранените ръкописи и на различни печатни издания виж [https://imslp.org/wiki/Die_Kunst_der_Fuge,_BWV_1080_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Die_Kunst_der_Fuge,_BWV_1080_(Bach,_Johann_Sebastian))

комбинаторните възможности, които четирите теми позволяват, не е бил задоволително разработен, за да доведе до разгръщането на четворна фуга (Wolff 2001, 436–437).

Невъзможността с категоричност да се докаже каква е била точната причина за недовършването на фугата провокира различни хипотези, включително такива, които допускат възможността Бах целенасочено да я е оставил незавършена, за да насърчи бъдещи композиторски опити за нейното завършване¹⁵. Историята свидетелства за не малко на брой подобни опити, включително с провеждането на четири *soggetti*, както и за решения в тази посока от страна на музиколози, специалисти в областта на контрапункта. Така възбуждащата въображението с неясната ситуация около своето незавършване Бахова композиция провокира оригинални творчески експерименти и в сферите на другите изкуства. Един от особено впечатляващите примери за това е интердисциплинарната и трансжанрова книга на американския физик, информатик и философ Дъглас Хофстатър *Гьодел, Ешер, Бах. Една гирлянда към безкрайността* (или просто *ГЕБ*), в която сложните контрапунктични решения на Бах, особено изумителните в своето майсторство канонични процедури в сборниците *Изкуството на фугата* и *Музикална жертва*, биват обвързвани с геометричните лабиринти и фигурални метаморфози на Ешер, математическата теорема за непълнотата на Гьодел и с противоречиви игри или стъписващи апории на времето и пространството.

Математическите интерпретации на Баховата музика и конкретно на *Изкуството на фугата* водят до формулирането и на любопитни интердисциплинарни изследвания, в които въз основа на броя на тактовете в контрапунктите се откриват съответствия между цялостната архитектура на сборника¹⁶, числата на Фибоначи и златното сечение¹⁷ – теза, която може да бъде обвързана и с предположението, че произведението е замислено като принос към така нареченото Дописно дружество на музикалните науки (Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften), на което Бах става член през 1747. В подобен план има спекулации относно евентуално заложената числова символика в поредността на незавършената фуга – четиринадесета¹⁸ – като

¹⁵ Виж например Hughes 2006; за дигитална версия виж <https://researchspace.auckland.ac.nz/handle/2292/392>

¹⁶ В наложилия се след първото печатно издание вид на сборника с четиринадесет фуги, в това число незавършената, четири канона и алтернативните решения на десетия и тринадесетия контрапункт.

¹⁷ Виж Sylvestre, Costa 2010; за дигитална версия виж https://www.researchgate.net/publication/258507180_THE_MATHEMATICAL_ARCHITECTURE_OF_BACH%27S_%27%27THE_ART_OF_FUGUE%27%27

¹⁸ Ако не се броят алтернативните решения на десетия и тринадесетия контрапункт, налични в *Beilage 1* и *Beilage 2* на *Mus. ms. autogr. P 200* и включени в първото издание на сборника.

нумерологичен знак за Баховото име, получен от сбора на числата, съответстващи на поредността в азбуката на буквите от името му: $B (2) + A (1) + C (3) + H (8) = 14$.

Инкрустирането от Бах на личния монограм във все по-сложни контрапунктични решения в *Изкуството на фугата*, които по замисъл кулминират в незавършената фуга, позволява тълкуването на сборника и като своеобразен творчески манифест, деклариращ убедеността в универсалната валидност на композиционната традиция и безбрежните възможности за нейното актуализиране и надграждане; манифест, тоново подписан не като проява на самонадеяност, а като тотално отдаващо влагане на дух и душа в акта на композиране със съзнанието за отговорността, която дадената свише като благодат дарба възлага, и за усърдния труд, който тя изисква, със смиреност пред музиката и Вседържителя, чрез Когото тя се ражда (ако перифразираме думите на самия Бах, за които се твърди, че е изрекъл на предсмъртното си ложе¹⁹).

Композиционният контекст на *Изкуството на фугата* според друг изтъкнат Бахов изследовател – Малкъм Бойд – е вероятната причина мотивът *B-A-C-H* да бъде разглеждан творчески от следващите поколения композитори като „*предизвикателство за техните контрапунктични умения*“ (Boyd 2001). Традицията за композиране на фуги с Баховия монограм, провеждан като основно *soggetto* – традиция, превръщаща идеята за *B-A-C-H* в емблема и музикален идеал, – е начената от най-малкия син на стария майстор Йохан Кристиан и Баховия ученик Йохан Лудвиг Кребс. Процесът на идеализиране на Бах бележи своя апогей в периода на така нареченото Бахово възраждане във века на историцизма и на бурния възход на идеята за прогреса. Тъкмо в XIX век, успоредно с процеса на формиране на класическия репертоар и институционализиране на публичния музикален живот, с преоткриването на композиционното наследство на легендарния лайпцигски кантор той бива канонизиран като един от опорните стълбове на музикалната традиция.

Колосалното му като обем и грандиозно като размах творчество открива своята институционална защита в лицето на сформираното точно 100 години след смъртта му (през 1850) в Лайпциг Бахово общество (Bach-Gesellschaft), основано от тогавашния кантор в Томаскирхе и преподавател в Лайпцигската консерватория Мориц Хауптман (Moritz Hauptmann), органиста в Николаскирхе, музикален историк и също преподавател в Консерваторията Карл Фердинанд Бекер (Carl Ferdinand Becker), университетския професор, археолог, филолог и музикален биограф и критик Ото Ян (Otto Jahn) и

¹⁹ Според преданието последните думи на Бах гласят: „*Не плачи за мен, защото отивам там, където музиката се ражда.*“

композитора Роберт Шуман, тогава музикален директор в Дюселдорф²⁰. Мисията на Баховото общество е издаване на събраните съчинения на майстора в поредицата *Bach-Gesellschaft Ausgabe*²¹ – първият том е публикуван през 1851, а последният (с номер 46) излиза през 1900, когато е учредено и Новото Бахово общество (Neue Bachgesellschaft), официален наследник на първото, имащ още по-мощна мисия в широкото популяризиране на Баховия завет – издаването на годишника *Bach-Jahrbuch*, организирането (първоначално на две години и впоследствие ежегодно) на фестивали на Баховата музика (*Bachfeste*) и основаването на Бахов музей.

Сборникът *Изкуството на фугата* е включен в два варианта в поредицата *Bach-Gesellschaft Ausgabe* – в том 25.1 (1878), за който са ползвани авторските ръкописи и редакцията на Вилхелм Руст (Bach 1878), и в по-късно приложения допълнителен том, представящ инструментацията на цикъла (в препоръчен вид) от 20-те години на ХХ век, дело на Волфганг Грезер (Bach 1926). Освен това още в началото на ХІХ век сборникът е публикуван в Париж (1801) и Цюрих (1802), докато в Лайпциг по същото време е поставено началото на първото отпечатване на събраните клавири опуси на Бах от издателската къща *Hoffmeister & Kühnel*, която поръчва на Йохан Николаус Форкел да напише съпровождаща музикологична монография за живота и творчеството на композитора (The New Bach Reader 1999, 487) – всеизвестната първа биографична книга за стария майстор²² (и първа въобще в историята монографична биография на композитор), основана в голяма степен на информация, получена директно от Баховите най-големи синове Вилхелм Фридеман и Карл Филип Емануел, и поставила началото на така нареченото Бахово възрождение²³. В книгата си, с оглед на повода за възложената задача, Форкел се фокусира главно върху клавири произведения на Бах и отделя особено внимание на представянето му като изключителен клавирен изпълнител и педагог, чиито инструментални опуси според автора засенчват музиката на съвременното (на Форкел). Въпреки че Баховата музика във втората половина на ХVІІІ век отстъпва по популярност пред новите композиторски търсения, част от клавири му опуси (особено органите и сборника *Добре темперирани клавири*) продължават да се разпространяват главно под формата на преписи, а инструменталните му творби биват

²⁰ За подробности виж The New Bach Reader 1999, 503–504.

²¹ За информацията относно съдържанието на томове от поредицата и техни дигитални фотокопия виж [https://imslp.org/wiki/Bach-Gesellschaft_Ausgabe_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Bach-Gesellschaft_Ausgabe_(Bach,_Johann_Sebastian))

²² Виж Forkel 1802; за дигитална версия, представена в съвременен шрифт, виж https://de.wikisource.org/wiki/Ueber_Johann_Sebastian_Bachs_Leben,_Kunst_und_Kunstwerke

²³ За подробности виж Stauffer 2001.

обсъждани във всички актуални теоретични разработки, посветени на композицията²⁴. За неговата възродена и нарастваща легендарна слава към началото на XIX век можем да съдим по увеличаващия се брой печатни издания на партитурите му – в допълнение към вече посочените нотни публикации можем да споменем също, че през 1802 в Лайпциг *Breitkopf & Hartel* започват издаването на мотетите му и впоследствие на други вокални произведения. Ключова роля за възобновяването на интереса към Баховата религиозна музика изиграва и знаменателното изпълнение на Матеус-пасион през 1829 в основната публична концертна зала на града – *Gewandhaus*²⁵ – под диригентството на Феликс Менделсон Бартолди – знаково събитие за процеса на естетическото реконтекстуализиране на литургични произведения в ситуацията на разрастващия се светски музикален живот и за тяхното канонизиране като неизменна част от публичния класически репертоар.

Въпреки че огромният корпус на Баховата църковна вокална музика – тази най-съществена част от композиторското му дело в хоризонта на собствения му светоглед – постепенно бива приобщена към концертния репертоар, инструменталните му опуси, включително замислените като инструктивни произведения, в XIX век залягат като стабилен фундамент както в педагогическата музикална литература, така и в публичния и частния репертоар, при това в степен, която е немислима и невъзможна в собствената историческа конкретност на самия Бах. Комплексни цикли като *Изкуството на фугата*, които в своето време, особено на фона на популярния сред немскоезичното пространство чувствителен стил (*Empfindsamer Stil*) и още повече в контраст на преднамерената лекота и простота на широко разпространения из Европа галантен стил, изглеждат като чувствителни дела от отминала епоха, едва ли не озадачаващи със своя консерватизъм и дори плашещи с масивността си и с извънредно сложното си естество. Независимо от респекта, който Бах си е отвоювал както сред по-младите поколения композитори, така и сред знатни персони, историографията показва различната посока на тенденциите в неговото време, изразявани включително от неговите синове. Статистиката в това

²⁴ За подробности виж *The New Bach Reader* 1999, 487.

²⁵ Лайпцигската *Gewandhaus* е една от най-старите публични концертни зали в Европа. Първата зала с това име, известна също и като *Altes Gewandhaus*, е устроена през 1781 и се е помещавала в едноименната сграда, използвана от търговци на облекло (името ѝ се превежда буквално като къща на облеклото). *Altes Gewandhaus* е използвана по предназначение докъм 1886. Втората сграда с името *Gewandhaus*, вече предназначена само за концерти и имаща две зали (голяма и камерна) с много по-голям капацитет, за да отговорят на все по-големия обществен интерес към публичните концертни събития, отваря врати през 1884. Новата сграда обаче е засегната сериозно по време на Втората световна война и правителството се отказва от реконструирането ѝ. Третата зала с това име, функционираща и до днес, започва дейността си през 1981.

отношение предлага еднозначни примери – от първото печатно издание на сборника *Изкуството на фугата*, макар и горещо препоръчано от авторитет като Матезон и предговорено от фигура като Марпург, в първите четири години след публикуването му се продават едва 30 броя (The New Bach Reader 1999, 487). Но тъкмо този сборник със своя статут на величав компендиум на контрапунктичното майсторство се превръща в едно от определящите произведения за инструменталния класически репертоар в XIX век. Нещо повече – в прогресисткия дух на времето той е идеализиран като един от върховете в историческото развитие на композиционните техники от миналото и необходим изходен пункт за по-нататъшното развитие на чистото тоново изкуство – на абсолютната музика – в романтичeskото настояще.

Романтичeskото конструиране на идеята за класическия репертоар върви ръка за ръка с идеализиращото конструиране на образите на историческите композитори предвид тяхното ретроспективно изведено значение за настоящето. Красноречив пример за това е именно посветената на Бах монография на Форкел, в която идеализираният образ дори бива пречупен през идеологическата призма на романтичeskия национализъм. Това личи в самото подзаглавие на книгата – своеобразно посвещение (предхождащо същинското посвещение на прочутия в музикалната история барон Готфрид ван Свитен, отпечатано на титулната страница): *„на патриотичните почитатели на истинското музикално изкуство“*. В щедрия на суперлативи предговор, в който Йохан Себастиан е многократно определен като същински гений, завещаната от него музика е окачествена от Форкел като *„безценно национално наследство, с което никой друг народ не може да се мери“* (Forkel 1802, V). В последната единадесета глава, озаглавена *Духът на Бах*, авторът си поставя за цел да обобщи онези черти, които *„характеризират гения на Бах“* (Forkel 1802, 66) и завършва със следните особено показателни за своите възгледи изречения:

„Само чрез този съюз на най-велик гений и най-неуморно учение Йохан Себастиан Бах успява да разшири областта на изкуството толкова значително, в каквата и посока да поеме, че наследниците му дори не съумяват да я удържат в нейната цялост; само по този начин той успява да създаде толкова много и толкова свършени произведения на изкуството, всички от които са и ще останат завинаги истински идеали и непреходни образци на изкуството. И този човек – най-великият музикален поет и най-великият музикален оратор, какъвто някога е имало и едва ли ще има занаяпред, – е германец. Гордей се с него, отечество; гордейте се с него, но бъдете и достойни за него!“ (Forkel 1802, 69)

Преплитайки прогресистките си възгледи за музикалната история като възход към съвършенство с романтичeskи националистичен патос и характерния за епохата култ към

гениите в изкуството, Форкел конструира идеята за Бах като абсолютно извънмерен и несъпоставим идеал, изведен поради титаничната си изключителност в извънисторична висота. По този начин се опитва да го представи като културен герой от колосален мащаб, небивал за Бах приживе, въпреки легендарния му статут. Такъв мащаб Бах придобива едва в началото на XIX век чрез ретроспективната проекция на актуалните идеали на установяващия се национализъм на германската нация, разединена в множество малки държави, обединени единствено номинално под шапката на западащата Свещена римска империя на германския народ. Така Бах е провидян като духовно обединяващия нацията герой, който отвоюва нейното водачество в сферата на културата. Съгласно отправления от Форкел императив, нацията от своя страна трябва да се погрижи да бъде достойна за славния герой – да осъществява и занапред прогреса в зададената от него посока. Тегърва в XIX век подобни пречупени през националистичната идеология възгледи за музиката ще конструират утопични музикалноисторически наративи за композиторско творчество, като например идеята на Франц Брендел за Новата германска школа (*Die neu-deutsche Schule*), която е призвана да утвърди позицията на германската нация като водеща в сферата на духа и високата музикална култура²⁶.

Конструираният от Форкел образ на Бах би бил немислим в Баховата собствена историческа конкретност, но точно такъв е необходим на германския народ в XIX век, (поне според представите на автора). Необходим е и за да легитимира разгръщаната в книгата музикалноисторическа концепция. С изведените възгледи в нея тя ни говори не само за начина, по който авторът вижда музикалната история и фигурите в нея, но и за идеологическата люлка, в която е положена все още младата по онова време наука история на музиката; наука, която и занапред ще остане податлива на идеологизации и митологизации, която по неизбежност се конструира не от самите исторически фигури, създаващи музика, а от тези, които се опитват да осмислят и разберат тяхното дело, които се опитват да го положат в логичен исторически разказ – разбира се, логичен и подлежащ на аргументиране от гледна точка на собствената историческа конкретност на разказващия.

Извънмерният образ на Бах, неимоверно разраснал се в своето възраждане, бързо надхвърля рамките на външни на музиката идеологически проекции, позволявайки обаче тълкувателски проекции, оплитачи мрежата от музикални интертекстуални връзки на тук определената като художествена идеология около представата за Бах като идея и идеал.

²⁶ Тези идеи Брендел извежда в своя статия (Brendel 1859). За повече по темата виж Determann 1989.

С оглед на така зададената историческа перспектива предстои да насочим взор към отделни примери за творческо интерпретиране на представата за Бах чрез композиционната работа с неговия монограм или аналогични музикалнокриптографски процедури. Чрез аспектно разглеждане на избрани образци тук се цели прокарване на смислови нишки към темата за възможностите за конструктивна работа с криптографски изведен тонов материал и тълкуването ѝ като механизъм за творческа легитимация.

Като първи пример можем да привлечем музиката на единия от учредителите на Баховото общество – Роберт Шуман. Неговите вече споменати Шест фуги върху името ВАСН за орган или пиано с педалиера (оп. 60, 1845), композирани в период, когато все още Баховото възраждане е в началния си етап и години преди основаването на Дружеството, са сред множеството примери за превръщането през XIX век на *В-А-С-Н* в универсален музикален идиом. С многобройните тонови озвучавания на Баховото име в цикъла Шуман отдава своята творческа дан за припомнянето пред музикално образованите слушатели на значението, което старият майстор има за композиторската традиция. Контрапунктичното разработване на неговото име в случая цели и демонстриране на полифонични умения, на майсторско овладяване на каноничните техники, което може да бъде интерпретирано и като самополагане в лоното на традицията и творческо легитимиране чрез нея. Така изграденият своеобразен звуков паметник на Бах, предшестваш Шумановото пламенно застъпничество на идеята за издигане на Бахов монумент в Лайпциг (*The New Bach Reader* 1999, 504), може да бъде тълкуван и като музикален израз на авторовото убеждение, че овладяването на старите техники тъкмо чрез усвояване на музиката на великия майстор е от съществена важност за сериозния музикант. Често цитирани в това отношение са думите на Шуман: *„Свири най-съвестно фугите на добрите майстори, преди всичко тези на Йохан Себастиан Бах. Нека Добре темперираният клавир бъде твой насъщен хляб. Тогава със сигурност ще станеш солиден музикант.“*²⁷

Освен в работата с *В-А-С-Н* Шуман прилага музикалнокриптографската процедура за кодиране на имена, думи и дори цели изрази чрез буквените обозначения на тоновете в редица свои композиции. Сред изведения по този начин тематичен материал са мотиви като *A-B-E-G-G* (*ла – си бемол – ми – сол – сол*), *G-A-D-E* (*сол – ла – ре – ми*) и *B-E-S-E-D-H* (*си бемол – ми – ми бемол – ми – ре – си*) – музикални монограми с тонов изписване на имената на негови приятели, *E-H-E* (*ми – си – ми*) – кодиращ немската дума за *женитба* (*die Ehe*), и *F-A-E* (*фа – ла – ми*) – абривиатура, криптираща тоново израза *frei aber einsam*

²⁷ Цитирано по *The New Bach Reader* 1999, 504.

(*свободен, но самотен*)²⁸. Най-разгърнатата Шуманова музикална тема, изведена чрез тоново кодиране на израз, е [L]A-S[S] D-A-S F-A-D-E, F-A-S[S] D-A-S A-E-C-H-D[T]-E (*ла – ми бемол – ре – ла – ми бемол – фа – ла – ре – ми – фа – ла – ми бемол – ре – ла – ми бемол – ла – ми – до – си – ре – ми*), озвучаваща посланието: *Lass das Fade, fass das Ächte* (*Остави незначителното, заеми се със същественото*). Темата е използвана в съвсем кратката, съставена само от 8 такта детска пиеса *Ребус* (*Rebus*, 1848), в която така получената мелодия се провежда хармонизирана подобно на Бахов хорал. Пиесата е написана за тогава седемгодишната дъщеря на композитора и първоначално е била предвидена за включване в сборника *Юношески албум* (оп. 68, 1848)²⁹.

Със сигурност най-впечатляващият пример за използване на този криптографски подход е клавирият цикъл *Карнавал* (оп. 9, 1834–1835), но не заради сложността на тоново кодираните послания, а заради комплексната композиционна работа по посока на обвързване на тематично ниво на разноликите като решения миниатюри. С изключение само на две пиеси (*Pierrot* и *Paganini*) от общо 21 всички останали са основани тематично на преформулирания на Шумановия собствен музикален монограм [e]S-C-H-A. Неговите три основни комбинаторни варианта – [e]S-C-H-A (*ми бемол – до – си – ла*), AS-C-H (*ла бемол – до – си*) и A-[e]S-C-H (*ла – ми бемол – до – си*) – са изведени в партитурата (Schumann 1879)³⁰ като три сегмента, изписани на *фа* ключ в бревиси, разположени между осмата и деветата миниатюра, и са озаглавени като *Sphinxes* (както Клара Шуман посочва в бележките към изданието, те не са предназначени за изпълнение). С тази митологична препратка Шуман подсказва, че в тях се крие ключът към разгадаването на криптирания в музиката смисъл и на енигмата в направата на целия цикъл, носещ подзаглавието *Малки сцени върху четири ноти*. Що се отнася до екстрамузикалните референции, заложи в трите основни тонови кода, A-[e]S-C-H отправя към името на родния град на тогавашната годеница на Шуман – Ернестине фон Фрикен (Ernestine von Fricken), а именно град Аш (Aš, днес в най-западната част на Чехия, на границата с Германия), изписван на немски като Asch. Тези музикално криптирани букви могат да бъдат отнесени и към немското име на църковния празник Пепеляна сряда – Aschermittwoch – в началото на Великите пости, а това е и денят, в който според традицията се провежда карнавалът. Освен това буквите от мотивите [e]S-C-H-A и [e]S-C-H в съответната последователност се съдържат в немската дума за карнавал –

²⁸ За подробности виж Sams 2001.

²⁹ Виж Daverio 2007, 74.

³⁰ За дигитално фотокопие на изданието виж [https://imslp.org/wiki/Carnaval,_Op.9_\(Schumann,_Robert\)](https://imslp.org/wiki/Carnaval,_Op.9_(Schumann,_Robert))

Faschingsschwank, а самите мотиви могат да бъдат открити и в друго клавирно произведение на Шуман – *Виенски карнавал (Faschingsschwank aus Wien, оп. 26)*.

Въодушевляването на Шуман от криптографските похвати и възможностите, които те предлагат за създаване на музикални енигми, е споделено от композитора в писмо до Игнац Мошелес (от 23 август 1837), в което по повод наскоро публикувания цикъл той отбелязва: „*разшифроването на моя маскенбал ще бъде същинска игра за теб*“³¹. При това произведението предполага декодиране на различни равнища. Едното от тях засяга иманентномузикалния план на творбата – нейните композиционна направа и тематично единство, основани на непрестанните преобразувания на Шумановия монограм, който бива разработван включително посредством каноничните принципи на огледалните, ракоходните и секвентните провеждания; чрез комбинаторните му преформулирания се поставя началото на нови, мелодически по-разгърнати тематични идеи; подлага се на транспонирания и алтерирания; производни на монограма тематични идеи се провеждат контрапунктично. Друго равнище е екстрамузикалната мрежа от референции, които тоново кодираните букви създават. С нея е обвързан и образният програмен план на творбата – калейдоскопът от пиеси-маски, в които се представят фикционални фигури от словесното творчество на композитора, персонажи от *commedia dell'arte* и музикално портретирани образи на реални композиторски личности от Шумановото съвремие. В допълнение към всичко това е и равнището на музикалноинтертекстуалните връзки с други произведения на автора, също така проектирани посредством криптографски изведения материал. По този начин, вземайки за пример идеята за комплексна композиционна работа с личен музикален подпис, Шуман изгражда цялостния художествен свят на клавирия си *Карнавал* – в чисто музикален, в програмно образен и в алегоричен план – въз основа на своя тонов монограм.

Други ярко показателни за индивидуални композиционни търсения примери, при които работа както с личен тонов монограм, така и с идеята за *B-A-C-H* има определящо значение за строежа на произведенията и за проектираните в тях смисли, откриваме в творчеството на Арнолд Шьонберг. Многобройни са изследванията, в които детайлният иманентномузикален анализ показва използването от Шьонберг в редица ранни творби на собствения тонов монограм *A-[e]S-C-H-B-E-G* или само *[e]S-C-H-B-E-G*. Тук можем да посочим поне две знаменателни сред тях. Първата е Струнен квартет № 2 (оп. 10,

³¹ Цитирано по Daverio 2007, 72.

1908)³², в чиято последна част *Entrückung*, озвучаваща едноименното стихотворение на Щефан Георге и представляваща първото прилагане от Шьонберг на свободноатоналния метод на композиране в цялостна форма, авторовият монограм заляга като фундаментална за извеждането на тоновия материал музикална идея³³. Другата е първата от Шестте малки клавирни пиеси (оп. 19, 1913)³⁴ – красноречив пример както за свободноатоналния начин на работа, така и за отказа от всички шаблони на музикалното минало, които Шьонберг счита за напълно изчерпани – всякакви предзададени форми и хармонически структури (като тези на тоналния език), всякакви музикални прояви на подчиненост, принципите на повторемост и мелодически извяения тематизъм³⁵.

Тези произведения са и емблематични примери за типичното за духа на времето – и за самия Шьонберг като рожба на своята епоха – довеждане до краен предел на романтичката идея за индивидуализирания авторски стил и непрестанното обновяване на музикалния език. При Шьонберг стремежът към радикално новаторство е преплетен и с неговата убеденост в идеята за прогреса – убеденост, проличаваща в редица негови статии и изказвания; убеденост в необходимостта от неспирно развитие в изкуството, разбира се, предвид идеала за автономното изкуство, което в своята устременост към прогресивните идеи е дори тотално незаинтересовано и еманципирано от своята евентуална публика (основаното Дружество за частни музикални изпълнения от Шьонберг и неговите близки сподвижници е ярък пример за тази тенденция). Според Шьонберг осъществяването на прогреса в музиката е въпрос на призвание за дарения с талант сериозен композитор, а новаторството изисква на първо място усвояване на завещаното от традицията. Като защита на тази идея в текста си *Самоанализ* (от 1948) той подчертава:

„Рядко се осъзнава, че ръката, която дръзва да отхвърли толкова много от постиженията на нашите предци, трябва да бъде обучена из основи в техниките, които ще бъдат заменени от новите методи. Рядко се осъзнава, че има връзка между техниката на предшествениците и тази на новаторите и че в изкуствата не се намира нова техника, която да няма своя корен в миналото.“ (Schoenberg 1984, 76)

³² Schönberg 1921; за дигитални фотокопия на това и на други, по-късни издания, както и на авторския ръкопис, виж [https://imslp.org/wiki/String_Quartet_No.2,_Op.10_\(Schoenberg,_Arnold\)](https://imslp.org/wiki/String_Quartet_No.2,_Op.10_(Schoenberg,_Arnold))

³³ За анализ на частта с посочване на примери за извеждане на материала от тоновия подпис на автора виж например Taruskin 2005 (Chapter 6. Inner Occurrences (Transcendentalism, III): Tonal or Atonal?); за уеб-версия на въпросния раздел виж <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume4/actrade-9780195384840-div1-006009.xml>

³⁴ Schönberg 1913; за дигитално фотокопие виж [https://imslp.org/wiki/6_Little_Piano_Pieces,_Op.19_\(Schoenberg,_Arnold\)](https://imslp.org/wiki/6_Little_Piano_Pieces,_Op.19_(Schoenberg,_Arnold))

³⁵ За анализ на пиесата, включително посредством метода на така наречената *pitch-class set theory*, за да се покаже изведеността на материала от музикалния монограм – виж: (Taruskin 2005, Chapter 6. Inner Occurrences (Transcendentalism, III): A Little “Set Theory”); за уеб-версия на въпросния раздел виж <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume4/actrade-9780195384840-div1-006010.xml>

Шьонберговият пиетет към традицията е очевиден в редица негови статии, сред които фундаментални за разбирането на идеите относно Новата музика разработки като *Брамс, прогресивният* (1947), *Нова музика, старомодна музика, стил и идея* (1946) и *Национална музика* (1931). В последно споменатия текст Шьонберг дори отбелязва колко подценяван е фактът, че неговата музика е дълбоко положена в германската традиция, и за да защити това свое твърдение, изброява в рубрики по композитори (Брамс, Вагнер, Бетовен, Моцарт, Бах) всички похвати и принципи, които наследява от съответните майстори и които той надгражда. Сред изброеното от наследството на Бах се хвърля на очи вторият отбелязан пункт: „*Изкуството за извеждане на всичко от едно нещо и за обвързване на фигури чрез трансформация.*“ (Schoenberg 1984, 173). За своя композиционен метод на извеждане на целия материал в дадена композиция от една фундаментална музикална идея, чрез която могат да бъдат проектирани всички възможни интонационни връзки в непрестанното обновяване на звуковата тъкан, по-късно, ретроспективно спрямо вече приложения на практика метод в своето творчество, Шьонберг ще въведе понятията *Grundgestalt* и *entwickelnde Variation*. С тях той не просто ще назове технологията си на композиране, но и ще се демонстрира експлицитно (включително с музикални анализи в статиите си) своята причастност към традицията и своето място – както той би казал – в историческото развитие на начините на работа с музикалния материал. Провижданата от Шьонберг ясна логика на едва ли не неизбежния прогрес в музикалното изкуство, или поне на осъществявания от великите германски майстори, е зададена именно от Бах: „...най-вече чрез Бах (поне първо чрез него става ясно, а след него – и необратимо) германската музика ще определя пътя в развитието на нещата, както вече 200 години се случва...“ (Schoenberg 1984, 170). Така заявеният възглед е подкрепен и от аргумента в прогресистки дух:

„Въпреки това е бил необходим период на подготовка, може би 200-годишен, през който германските композитори не са имали налични германски начини на себеизразяване и са се възползвали в практиката от утвърденото в изкуството от Нидерландия, Италия и Франция.“ (Schoenberg 1984, 76)

Тук е неизбежно изникването на спомена за Форкеловия патриотичен завет в края на монографията му за Бах. Невъзможно е да пропуснем също и пряката аналогия между разработвания като *Grundgestalt* Шьонбергов монограм в радикалните му ранни атонални композиции и фундаменталното значение на Баховия монограм в *Изкуството на фугата*. Отвоювайки своето място в историята, като достоен наследник на стария майстор, каквито Форкел повелява да са германските композитори, Шьонберг подписва със своя музикален монограм тъкмо композициите си, в чиито конструктивни принципи

и мотивна кохерентност може да бъде проследена историческата връзка с великото контрапунктично и мотивно майсторство на легендарния „трегер“ на германската музикална традиция. Вграждайки тоново в музиката си своето име и извеждайки от него материала на редица свои творби, Шьонберг се идентифицира с традицията и подписва художествен манифест, деклариращ поемане на щафетата в осъществяване на дело на Баховия завет.

В допълнение: в статията си *Национална музика (I)*, обсъждайки идеята за развитие на материала чрез принципа на мотивното вариране, Шьонберг обвързва концептуално кулминацията на контрапунктичната техника при Бах и своя метод за композиране с 12 съотнесени само един право друг тона (Schoenberg 1984, 171). Тази прогресистка проекция на актуалното, целяща легитимация откъм историята, е изява на изповядваното от Шьонберг дълбоко убеждение във важността на традицията и в необходимото съзнателно самополагане в нея, за да бъде осъществено развитието в изкуството. Аргумент в защита на подобно твърдение Шьонберг дава със заключителните думи в следващата си статия – *Национална музика (II)*:

„Моята оригиналност идва от това: незабавно подражавам на всичко, което видя, че е добро... [...]; разработвам го и го разгръщам, а то ме води до нещо ново. Убеден съм, че в крайна сметка хората ще осъзнаят колко непосредствено това „нещо ново“ е обвързано с най-високите модели, които са ни дадени. Смяя да считам, че пиша истински нова музика, която, поради това, че е основана на традицията, е призвана да стане традиция.“ (Schoenberg 1984, 174)

От своя страна традицията, според Шьонберг, е способна да легитимира исторически този, който, съхранявайки, но и надмогвайки нейното наследство, правдиво осъществява на дело призиванието да бъде композитор. В случая с Шьонберг историята потвърждава правотата на пророческата нотка в думите му – чрез извънредното майсторство на музиката си той защитава творчески своите радикално нови принципи на конструктивна работа с дванадесетте тона като валиден композиционен метод за поколения напред, позволяващ разгръщане и надграждане на заложения в него потенциал. Самият Шьонберг, поне според свидетелството на неговия асистент Йозеф Руфер (Josef Rufer), ясно си е давал сметка за този потенциал – в началото на 20-те години на XX век, в периода на извеждане на строгите правила на новия, вече организиран атонален – тоест додекафоничен – метод, композиторият споделя със своя колега: *„Днес открих нещо, което ще гарантира превъзходството на германската музика за следващите 100 години.“* (Rufer 1963, 45). Ако това са били реално изречените от Шьонберг думи, то те могат да бъдат тълкувани като свидетелство за претопяването на

прогресистките идеи и националистичните идеали в един идеалистичен творчески светоглед, допринасящ в голяма степен за разгръщането в ХХ век на Баховата художествена идеология и доказващ ненакърнимостта на сферата на духа – независимо от историческите обстоятелства, дори в ситуации на апокалиптично развихрили се политически идеологии, гromящи високите хуманистични идеали.

Подобно на много други автори Шьонберг извежда идеята за Бах в извънисторична универсалност. Коментирайки поколенията композитори след него, които са считали музиката му за старомодна, той заявява: *„Грешали са, когато са наричали Баховата музика старомодна. Поне не е останала старомодна завинаги, както историята показва; днес тяхната нова музика е старомодна, докато Баховата е станала вечна и непреходна.“* (Schoenberg 1984, 118). В една от късните Шьонбергови статии откриваме и един от най-величествените Бахови апотеози в ХХ век:

„Струва ми се, че само това може да обясни чудеса като Изкуството на фугата и всички подобни чудеса, дело на велики майстори. Това са чудеса, които не могат да бъдат създадени от човешка ръка. Творецът в изкуството е само мундишукът на силата, която диктува какво да бъде сторено.“ (Schoenberg 1984, 396)

В хоризонта на Шьонберговия възглед бихме могли да тълкуваме композиционното инкрустиране на Баховия музикален монограм в додекафонични опуси на самия Шьонберг и на близките му сподвижници от така наречената Втора виенска школа като жестове на творческа легитимация посредством тоновото вграждане на Баховото име като символ на най-високия музикален идеал. Многократното озвучаване на *В-А-С-Н* при ракоходните провеждания на дванадесеттоновата редица в първото циклично произведение, в което Шьонберг прилага цялостно додекафоничния си метод – Сюитата за пиано оп. 25 (1921–1923)³⁶, могат да бъдат интерпретирани също като напомняне на значението в Баховото време на сюитата за възхода на инструменталната музика и същевременно за еманципирането на сюитните танци от жанровостта. При Шьонберговото решение отново сюитата е избрана за следващ ключов етап в историческото развитие на музиката – додекафоничния начин на работа (ако приемем прогресистката гледна точка на самия Шьонберг). А появата на *В-А-С-Н* във Вариациите за оркестър (оп. 31, 1926–1928)³⁷ може да се тълкува не само като почит към стария

³⁶ Schönberg 1925; за дигитално фотокопие виж [https://imslp.org/wiki/Suite%2C_Op.25_\(Schoenberg%2C_Arnold\)](https://imslp.org/wiki/Suite%2C_Op.25_(Schoenberg%2C_Arnold))

³⁷ (Schönberg 1929); за дигитално фотокопие виж [https://imslp.org/wiki/Variations_for_Orchestra%2C_Op.31_\(Schoenberg%2C_Arnold\)](https://imslp.org/wiki/Variations_for_Orchestra%2C_Op.31_(Schoenberg%2C_Arnold))

майстор, както Шьонберг обявява в собствения си анализ на произведението³⁸, но и като поредната творческа декларация за изграждането на новия композиционен метод въз основа на конструктивните процедури, типични за Баховата канонична техника. Предвид идеята на Шьонберг, че „*основното предимство на метода на композиране с дванадесетте тона е неговият обединяващ ефект*“ (Schoenberg 1984, 244), тук е важно да приведем наблюдението на Шьонберговия изследовател Итън Хаймо, че тоновете от петата до деветата позиция в основния вариант на дванадесеттоновата редица във Вариациите кореспондират (без да са в същия ред) с тоновете от основната, обединяваща цикъла тема в *Изкуството на фугата* (Haimo 1990, 162).

В така зададения контекст можем да оставим без коментар темата за единството на материала и подразбирация се смисъл на *В-А-С-Н* в съставената от негови трансформации редица при Веберновия Струнен квартет (оп. 28, 1938), както и многократните отправки към *Изкуството на фугата* във Веберновите лекции. Също така подразбиращ се е и екстрамузикалният смисъл на Камерния концерт (1923–1925) на Берг, обединяващ в музикално единство тоновете монограми на тримата. При този пример е показателен и фактът, че тоновете от монограмите на Берг и Веберн се съдържат в монограма на техния учител Шьонберг, в чест на чиято 50-годишнина е написано произведението.

По повод друга годишнина е композиран последният от тук избраните примери за многосмислова употреба на тоново кодирани имена – пример, чието обсъждане ще бъде положено в най-общ културен план. Става въпрос за Симфония № 3 на Алфред Шнитке, поръчана с цел премиерно изпълнение в рамките на церемониалното откриване на новата (трета) сграда на лайпцигската *Gewandhaus* на 5 ноември 1981, 200 години след откриването на първата сграда през 1781 (наречената впоследствие *Altes Gewandhaus*)³⁹ – концертната зала с извънредно значение за музикалната история и особено за германската музикална култура; залата, в рамките на чиито концертни събития са прозвучали безброй премиери и са възкресени за концертен живот шедьоври от вече постоянния репертоар като Баховия Матеус-пасион.

Предвид повода за написването и предприетите композиционни решения творбата може да бъде тълкувана като творчески прочит на музикалната история (главно германската) от времето на Бах до това на Шнитке; прочит, в който образът на Бах чрез проекциите на *В-А-С-Н* в музиката отново е художествено изобразен като върхов идеал.

³⁸ Анализът не направен в статията *Композицията с дванадесет тона (1)* – виж: (Schoenberg 1984, 214–245); коментирането на *В-А-С-Н* е на страница 242.

³⁹ Виж отново бележка 25.

Шнитке внушава подобна идея както със своя стилово хетерогенен индивидуален почерк (назован от самия него *полистилистика*) – чрез създаването на алюзии с представите за музиката на редица композитори (в случая без да използва директни цитати), така и благодарение на тоновото кодиране в звуковото платно на симфонията на монограмите на редица композиторски имена като Бах, Хендел, Моцарт, Шьонберг, Веберн, Берг, Кагел, Щокхаузен, Хенце и много други. Водовъртежът, или по-точно звуковъртежът, от характерни за различни епохи композиционни похвати, стилистични алюзии и криптирани имена, завихрящ се в рамките на привидно класически четиричастен сонатно-симфоничен цикъл с *à la* Малеров бавен финал, сякаш поставя под въпрос и историята на самия жанр на симфонията, а на места с острото конфронтиране на разнородни музикални идеи и стилове дори предизвиква асоциации с драматични събития в общата европейска история. Впечатлението за загуба и преоткриване на дълго устояли на времето идеали се редува с натрапчивото усещане за трагизъм, меланхолия и дълбок респект към фигурите от миналото, включени в така озвучената въображаема експозиция, част от музея на музикалната история. Възможен смислов план в тълкуването бихме могли да предложим и цитирайки думите на Шнитке, написани по повод друго негово произведение – Кончерто гросо № 3, в което също така се разработва творчески идеята за конфронтиране на различни пластове от музикалното минало: „след няколко минути музеят експлодира и ние оставаме с фрагментите от миналото пред опасното, несигурно и непостоянно настояще. [...] ...великите фигури от миналото не могат да изчезнат...“ (Schnittke 1991, 3). Фигурата, която се извисява в смиряващата се последна част, е Бах – неговият монограм тук е възврънат и задава основния тонов материал на частта. Идеята и идеал *B-A-C-H* се провежда непрестанно, сякаш като последно убежище на музиката във време на дистопични идеологии.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

Boyd, Malcolm. 2001. *B–A–C–H*. In *Grove Music Online*. Oxford University Press: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001688> [Published online: 2001].

Brendel, Franz. 1859. *Zur Anbahnung einer Verständigung: Vortrag zur Eröffnung der Tonkünstler-Versammlung*. In *Neue Zeitschrift für Musik*, 50, 265–273.

Daverio, John. 2007. *Piano Works I: A World of Images*. In *The Cambridge Companion to Schumann*. Cambridge: Cambridge University Press, 65–85.

Determann, Robert. 1989. *Begriff und Ästhetik der „Neudeutschen Schule“*. Baden-Baden: Körner.

Forkel, Johann Nikolaus. 1802. *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel.

Haimo, Ethan. 1990. *Schoenberg's Serial Odyssey: The Evolution of His Twelve-Tone Method, 1914 – 1928*. Oxford: Clarendon Press.

Hughes, Indra. Accident or Design? New Theories on the Unfinished Contrapunctus 14 in JS Bach's The Art of Fugue BWV 1080. Doctor of Musical Arts Thesis. University of Auckland, 2006.

Prinz, Ulrich, Joachim Dorfmueller, Konrad Küster. 1985. *Die Tonfolge B–A–C–H in Kompositionen des 17. bis 20. Jahrhunderts: ein Verzeichnis*. In *300 Jahre Johann Sebastian Bach: sein Werk in Handschriften und Dokumenten, Musikinstrumente seiner Zeit, seine Zeitgenossen*. Eine Ausstellung der Internationalen Bachakademie in der Staatsgalerie Stuttgart, 14.9. bis 27.10.1985 [herausgegeben von Ulrich Prinz und Konrad Küster]. Tutzing: Hans Schneider, 389–419.

Rufer, Josef. 1963. *The Works of Arnold Schoenberg: A Catalogue of His Compositions, Writings, and Paintings*. Translated by: Dika Newlin. New York: Free Press of Glencoe.

Sams, Eric. 2001. *Cryptography, musical*. In *Grove Music Online*. Oxford University Press: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006915> [Published online: 2001].

Schnittke, Alfred. 1991. *Concerto Grosso No. 3* [Liner notes in CD booklet]. BIS, CD-537.

Schoenberg, Arnold. 1984. *Style and Idea*. Selected Writings of Arnold Schoenberg. Edited by Leonard Stein. With translations by Leo Black. London / Boston: Faber & Faber.

Stauffer, George B. 2001. *Forkel, Johann Nicolaus*. In *Grove Music Online*. Oxford University Press: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009979> [Published online: 2001].

Sylvestre, Loïc, Marco Costa. 2010. *The Mathematical Architecture of Bach's "The Art of Fugue"*. In *Il Saggiatore Musicale*, anno XVII, n. 2, 2010, 175–195.

Taruskin, Richard. 2005. *The Oxford History of Western Music*. Volume 4: Music in the Early Twentieth Century. Oxford: Oxford University Press.

The New Bach Reader. A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents. 1999. Edited by Hans T. David and Arthur Mendel (1972). Revised and enlarged by Christoph Wolff (1998). [Paperback Edition] New York / London: W. W. Norton & Company, Inc.

Walther, Johann Gottfried. 1732. *Musicalisches Lexicon*. Leipzig: W. Deer.

Wolff, Christoph. 2001. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. [Paperback Edition] New York / London: W. W. Norton & Company, Inc.

ПАРТИТУРИ / SCORES

Bach, Johann Sebastian. *Bach-Gesellschaft Ausgabe. Band 25.1. Die Kunst der Fuge*. Hrsg. von Wilhelm Rust [nach dem Berliner Autograph in Anordnung und Lesarten]. Leipzig: Breitkopf und Härtel / Bach Gesellschaft, 1878, Plate B.W. XXV (1).

Bach, Johann Sebastian. *Bach-Gesellschaft Ausgabe. Supplement Band. Die Kunst der Fuge*. Hrsg. von Wolfgang Gräser. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1926. Plate B.W. XLVII.

Die Kunst der Fuge durch Herrn Johann Sebastian Bach, ehemaligen Capellmeister und Musikdirector zu Leipzig. Berlin: [C.P.E. Bach], n. d. [1751].

Schönberg, Arnold. *Sechs kleine Klavierstücke*. Wien: Universal Edition, 1913.

Schönberg, Arnold. *Suite für Klavier*. Wien: Universal Edition, 1925.

Schönberg, Arnold. *Variationen für Orchester*. Wien: Universal Edition, 1929.

Schönberg, Arnold. *2. Streichquartett*. Wien: Universal Edition, 1921.

Schumann, Robert. *Carnaval. Scènes mignonnes sur 4 notes. Op. 9*. In *Robert Schumanns Werke*. Herausgegeben von Clara Schumann. Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen. Zweiter Band. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1879, 2–29.

✉ **Prof. Iliya Gramatikov, PhD**

ORCID iD: 0009-0005-9013-5893

History of Music and Ethnomusicology Department

Theory, Composition and Conducting Faculty

“Prof. Pancho Vladigerov” National Academy of Music

94, Evlogi i Hristo Georgievi Blvd.

1505 Sofia, BULGARIA

E-mail: iliya.gramatikoff@gmail.com

**ПРЕВОДИ НА ХУДОЖЕСТВЕНА
ПРОЗА И ПОЕЗИЯ**



**TRANSLATIONS OF PROSE AND
POETRY**

ПОДБРАНИ СТИХОТВОРЕНИЯ В ПРЕВОД ОТ ДАТСКИ И НОРВЕЖКИ ЕЗИК

Превод от датски и норвежки език: Михаил Байков

TRANSLATIONS OF POETRY FROM DANISH AND NORWEGIAN

Translation from Danish and Norwegian: Mihail Baykov

Михаил Байков е магистър по „Нордистика“ към специалност „Скандинавистика“ и асистент по „История на кукления театър“ и „Анализ на театрален спектакъл“ в катедра „Театрознание“ на Националната академия за театрално и филмово изкуство. Неговите интереси са в областта на съвременната драматургия, театралната история и теория на кукления театър и театралния мениджмънт, а също така и в полето на оперативната театрална критика. От 2022 г. Михаил Байков е директор на Младежки театър „Николай Бинев“, в репертоара на който в последните две години са включени драматизации на редица високо ценени произведения, емблематични за скандинавската култура – „Емил от Лъонеберя“, „Пипи Дългото чорапче“, „Карлсон, който живее на покрива“, „Храбрият оловен войник“, „Малката русалка“.

Подбраните тук стихотворения запознават българската четяща аудитория както с популярни, така и с малко познати представители на съвременното норвежко и датско поетическо изкуство.

* * *

*Норвежкият писател **Юн Фосе** (Jon Fosse) е носител на Нобеловата награда за литература за 2023 г. Според аргументацията на Шведската академия, това най-престижно международно литературно отличие се връчва на Фосе „заради новаторската му драматургия и проза, даващи глас на неизразимото.“*

Юн Фосе, роден през 1959 г. в град Хаугесюн, Югозападна Норвегия, е познат преди всичко с драматургичното си творчество. Той е автор на 28 пиеси и е световно известен в областта на сценичните изкуства. В същото време Фосе е написал над 40 книги в други жанрове (романи, разкази, поезия, есета, детски книги). По-голямата част от тях са преведени и издадени и извън пределите на родната му страна, в която писателят се ползва с изключително уважение и признание.

Тук помещаваме две произведения от стихосбирката „Събрани стихотворения“ (Dikt i samling, 2021)

Ти си навсякъде

ти си навсякъде
присъстваш
във всичко и всички
и в онова което ще направиш
Тръгваш нанякъде
Движиш се бавно
но за теб всъщност
е толкова бързо
Ти си любовта на живота ми
За да кажа какво е любовта
трябва да изрека името ти
Любов
Същността ти е любов
Моята любов

Невидими ръце

Невидими ръце ни носят
обгръщат ни
никой не вижда ръцете
никой не знае за тях
но без тези ръце
крайните фази на сърцето
биха ни запратили там долу
в пълния мрак
където стоим
и нищо не виждаме

Това са тези невидими ръце
които полагат своята тиха музика
вътре в нас
като повей който ни отнася
към тишината
която позволява на деня да бъде изживян

* * *

Ларс Собю Кристенсен (*Lars Saabye Christensen*, род. 1953) е един от най-значимите представители на съвременната норвежка литература. Той дебютира през 1976 г. и твори в различни жанрове – пише разкази, пиеси, романи, филмови сценарии и поезия. Лауреат е на редица норвежки и международни литературни отличия – награда за дебют на името на норвежкия писател Таряй Весос (1976), Рицарски орден „Св. Олав“ за особени заслуги за развитието на норвежката литература (2006), висшето френско държавно отличие „Орден за изкуство и литература“ (2008) и др. Книгите му са преведени на над 30 езика.

Тук поместваме три стихотворения от стихосбирката „Вратата на Арнардо“ (2022).

Приятелството

Пътувам с приятели

Нямам много, но са достатъчно

Не може твърде често да се повтаря

колко е важно да пътуваш с приятели

Картината става по-ясна, мечтите – по-смели, а спомените траят по-дълго

Спестяваме и пари

Нали се черпим един друг

За предпочитане е да пътуваме с влак, понякога с кораб

Може и пеша

Най-добре ни е когато не бързаме: налага се

След това идват и други дни

и тогава трябва да сме подготвени за най-лошото:

Достатъчно време

Никога няма да бъдеш детето което си бил

никога няма да бъдеш детето което си бил

никой не може да ти върне

мечтите които са те създали

образите изпълнили лятната нощ

зелените лъчи на слънцето и отровните змии

никога няма да бъдеш детето което си бил

никой не може да отвори вратите

към стаите които сам си напуснал
оставил си нещо зад гърба си
изгубил си нещо което си обичал
стаи пълни с топлина
стаи със тапети на цветя
никога няма да бъдеш детето което си бил
никой не може да те пренесе в дните
в които часовникът беше енигма
когато знаеше всичко за страха и любовта
никой не може да ти върне вечерта
в която игри и смях те следваха в съня
и всичко бе възможно
никога няма да бъдеш детето което си бил
а кой си всъщност скоро ще забравиш

Ейми Уайнхаус

Ейми Уайнхаус, между другото
Сърцето ти беше пълно
а погледът блуждаещ:
Празен
Празен е обратното на жив
Вече не беше забавно
Да си трезвен е самотно
Така минава известно време
Да скучаеш значи да умреш
Но щом обърнеш гръб на това, което умееш
има само един изход
И той не си струва
Не е любов когато рушиш
Трябваше да запазим гласа ти, Ейми
и да го дадем на момиче от Мосул
което няма какво повече да губи

* * *

Колбайн Фалкайд (*Kolbein Falkeid, 1933–2021*) е норвежки поет и писател с активна гражданска позиция и деен участник в обществените дебати. Той има богато творчество, удостоен е с редица награди, сред които Рицарски орден „Св. Олав“ за особени заслуги за развитието на норвежката литература. Най-голям успех постига стихосбирката му „Друго слънце“ (1989), от която тук помещаваме едно стихотворение:

Никога

Тъмнината никога не е била така ярка
и звездите никога не са били толкова свръхнови
и малките чаши на времето не са били така препълнени
с кристален, ясен смисъл
както когато вървеше с мен през нощите.
Старческо, лицето на града се отпускаше в спокоен сън.
Светът разтваряше ръце като беззащитно дете.
И никога, никога
сън и реалност не са били тъй близо
както когато очите ни се търсеха взаимно.

* * *

Сьорен Улрик Томсен (*Søren Ulrik Thomsen, род. 1956*) е един от най-изявените датски поети. Той дебютира със стихосбирката „Градски жаргон“ (*City Slang, 1981*), последвана от още седем стихосбирки и сборници с есета. Основна тема в неговото творчество е големият град и срещата на обикновения човек с него. Тук помещаваме две стихотворения на Сьорен Улрик Томсен от неговата стихосбирка с подбрана поезия, издадена през 2014 г.

Преди 16 години получих картонена кутия

Преди 16 години получих картонена кутия
с рижава котка в нея
която сега отново лежи в кутията
върху колелото което карам през града
към една градина в Брьонсхой
където ще погребя това животно

и според църквата
никога повече няма да видя
тъй като котките нямат душа.
Но какво тогава беше това което прочетох
в зелените ѝ очи
докато те гледаха ли гледаха в моите
така сякаш
тя също имаше въпрос към мен?
Не защото си представям
че ще намеря отговора
пишейки тези редове
а навярно защото се надявам
че те ще се четат
и по времето когато
вече няма да виждам Кис.

В краткия миг когато се събуждам

В краткия миг когато се събуждам
забравям
че кестенът отсреща е отсечен
и че книгите от моята младост
пожълтели и белязани
се продават в кашон на улицата
за десет крони всяка
забравям даже че и теб те няма.
Но в следващия миг
навакзвам изминалите тридесет години
и до вечерта на всичкото отгоре
се сдобивам с бъдеще
преди нощта да ме е сграбчила отново.

* * *

Кристен Бьорнкяр (*Kristen Bjørnkjær*, род. 1943) е датски журналист и писател. Дебютира през 1965 г. със стихосбирката „Нова датска политика“ (*Ny dansk politik*), с която налага своята новаторска поезия. Издал е няколко стихосбирки, като същинският му дебют настъпва през 1975 г. с „Тъга по любимата“ (*Kærestesorg*), претърпяла 17 издания и издадена в тираж от около 50 000 екземпляра. Тук публикуваме едно от централните стихотворения в тази стихосбирка:

Ако ме напуснеш

Ако ме напуснеш
направи го бързо рязко
и без фалшива жал
тръгни си със един замах
и прекъсни всички връзки
захвърли ме в бездна
от която можеш да катериш само нагоре
(И все пак?
Така рискуваш да останеш там долу
и никога да не изплуваш
това май е твърде жестоко?
Искам да те помоля за нещо друго)
Ако ме напуснеш
направи го леко нежно
а не внезапно и грубо
болезнено шокиращо
направи го леко нежно
и ако може нека е на малки порции
бавно – за да свикна с мисълта
(И все пак?
Във всеки случай е неприятно
Нещо което боли
Защо да влачим болката тогава?
Да, защо да изпадаме в тази ситуация?
Сега съм в нея:)
Напусни ме рано

напусни ме в младостта ми
преди да сме се запознали
на парти на което сме и двамата
Позволи ми да срещна и друг освен теб
ако все още искаш да ме напуснеш
Напусни ме в детството ми
в ранно слънчево утро
когато всички крави са на паша
и аз съм още малко момче,
играещо в пясъчника
Мисля че ще умра
ако ме напуснеш
Вземи ме със себе си
не можеш ли просто да ме вземеш с теб
ако си тръгнеш?

**СТИХОТВОРЕНИЯ ОТ КОНКУРСА ЗА ПРЕВОД НА ПОЕЗИЯ ОТ
ЧУЖД НА БЪЛГАРСКИ ЕЗИК ПОД НАСЛОВ „СВЕТЪТ Е В НАС
ЧРЕЗ ЕЗИКА И ПИСМЕНОСТТА“**

Организатор:

Факултет по класически и нови филологии

Софийски университет „Св. Климент Охридски“ (България)

**POEMS FROM THE POETRY TRANSLATION COMPETITION FROM
FOREIGN LANGUAGES INTO BULGARIAN, TITLED “THE WORLD
WITHIN US THROUGH LANGUAGE AND WRITING”**

Organiser:

Faculty of Classical and Modern Languages

Sofia University St. Kliment Ohridski (Bulgaria)

По повод националния празник 24-ти май и в рамките на майските Климентови дни Факултетът по класически и нови филологии към „Софийския университет“ проведе конкурс за превод на поезия от чужд на български език под наслов „Светът е в нас чрез езика и писмеността“.

Преподавателите по норвежки език към специалност „Скандинавистика“ предоставиха за конкурса едно от най-лиричните стихотворения на известната норвежка поетеса, писателка и преводачка на поезия и драма Ингер Хагерюп (Inger Hagerup) – „Два езика“ (To tunger) от стихосбирката „Строфа с вятъра“ (Strofe med vinden, 1959).

Ингер Хагерюп (Inger Hagerup, 1905–1985) дебютира през 1939 г. със стихосбирката „Загубих се в горите“ (1939). Издава поезия за деца и възрастни, наситена със сложни чувства и настроения. Известна е в норвежките литературни среди като „поетеса на любовта“.

Ингер Хагерюп осъществява същинския си творчески пробив през 1941 г., когато издава стихотворение, отразяващо пораженията в Норвегия след бомбардирането на страната от нацистка Германия през март 1941 г. Носителка е на редица литературни награди и отличия – например наградата на издателство „Юлендал“ през 1944 г.

Стихотворението „Два езика“ беше преведено от девет студенти от специалността и всички преводи бяха много сполучливи. Тук помещаваме преводите, класирани от комисията на първо, второ и трето място.

* * *

*С първа награда беше отличен преводът на **Радост Йовкова** – студентка във втори курс на специалност „Скандинавистика“:*

Два езика

Два езика ми държат сърцето,
Два копнежа връзват моя ум.
И макар завинаги да те обичам,
Твоя никога не ще да съм.

Дълбоко в аления мрак
Разкри животът своя брат-близък.
Там на гълъбова песен
Змийски съсък е привнесен.

Два езика ми държат сърцето,
ала въпреки това го чуй.
Остани при мен и напусни ме,
от мен самата избави ме.

* * *

*Втората награда получи преводът на **Ивайло Александров**, студент във втори курс на специалност „Скандинавистика“:*

Два езика

Два езика говори моето сърце.
Два бляна обитават моето съзнание.
Любовта ми безусловна е към теб,
но нас винаги ни дели голямо разстояние.

Два езика говори моето сърце.
Ще се вслушаш в него въпреки това, нали?
С мен бъди, сетне ти ме напусни,
от моята същност ти ме избави.

Потънал в червеното тъмнило,
Животът двояко беснее.
Гълъб пее утешителна песен.
И змия непрестанно се смее.

* * *

*Третата награда беше присъдена на превода на **Йоан-Константин Велков** – студент от трети курс в специалност „Скандинавистика“:*

Два езика

Двуетично е сърцето ми,
с две воли е душата ми.
Винаги ще те обичам,
ала твоя не ще бъда.

В дълбокия червен мрак
животът има втора форма.
Там гука един гълъб,
там съска една кобра.

Двуетично е сърцето ми,
изслушай го все пак.
Бъди с мен и си тръгни,
от самата мен ме избави.

ПРЕВОДИ НА ОТКЪСИ ОТ КЪСНОТО ТВОРЧЕСТВО НА КНУТ ХАМСУН

TRANSLATIONS OF EXCERPTS FROM THE LATE WORKS OF KNUT HAMSUN

Норвежският писател Кнут Хамсун (1859–1952), един от най-ярките представители на скандинавската литература, е израснал и прекарва младежките си години в област Нурлан, Северна Норвегия, където се развива действието в голяма част от неговите произведения. Природата на Нурлан, хората, населяващи тази област, техният диалект и ценности играят централна роля в цялостното творчество на Хамсун. Писателят развенчава битуюващите в неговата съвременност митове за изостаналостта на Северна Норвегия и ѝ дава нов, по-висок статут.

Кнут Хамсун е добре познат в България най-вече с ранните си романи „Глад“ (1890), „Пан“ (1894) и „Виктория“ (1898). Късното творчество на писателя, което почти изцяло е посветено на Северна Норвегия, е по-малко познато, липсват съвременни преводи от него на български език. Във връзка с това през изминалата 2023/2024 учебна година, в рамките на избираемия курс „Кнут Хамсун – живот и дело“, на студентите се предостави възможност да преведат откъси от малко познати и непереведени на съвременен български език произведения от преходния период и късното творчество на Кнут Хамсун. Откъсите са подбрани така, че да дадат представа за различни аспекти от живота в Северна Норвегия, такава, каквато я е описал Хамсун – отношенията между хората в севернонорвежкото общество („Мечтатели“ (1904), „Бенони“ (1908), „Роза“ (1908), „Деца на времето“ (1913), „Градецът Сегелфос“ (1915), природата в Нурлан и взаимодействието на хората с нея („Под есенната звезда“ (1906), „Странник свири под сурдинка“ (1909), „Последната радост“ (1912), „Последната глава“ (1923). Преведен е също откъс от „Благодатта на земята“ (1917) – романа, за който Хамсун получава Нобеловата награда за литература през 1920, както и „По обраслите с трева пътеки“ (1949), последното произведение на норвежкия писател, в което той разказва за преживяванията си след края на Втората световна война, по време на която прави трагичната грешка да заяви симпатии към нацистка Германия. Въпреки тези

убеждения, в произведенията на Кнут Хамсун няма и следа от нацизъм или фашизъм. Това личи и от преведените откъси.

Преводите са дело на студенти от трети курс на специалност „Скандинавистика“, които проявяват особен интерес към скандинавските литератури, цялостното творчество на Кнут Хамсун и други скандинавски писатели. Студентите в специалността получават задълбочени знания за скандинавските литератури в рамките на задължителния бакалавърски курс по история на скандинавските литератури, воден в няколко части. Творчеството на Кнут Хамсун е застъпено в рамките на частта „История на скандинавските литератури – от Андерсен до Хамсун“. Преводи на откъси от произведения на Кнут Хамсун са също част от обучението по норвежки език и най-вече при подготовката за компонента „Превод“ на държавния изпит. Подготовката за държавния изпит е свързана с преводи на откъси от Кнут Хамсун, както и на други класици и съвременни автори – Сигрид Унсет (1882–1949), Гру Дал (род. 1962), Ерлен Лу (род. 1969) и др.

При преводите си за курса „Кнут Хамсун – живот и дело“, превеждащите студенти използваха като оригинал юбилейното издание на Хамсуновите „Събрани съчинения“ от 2009 г. В използваното издание езикът на Хамсун, който в първите издания е датско-норвежки, е норвегизиран и осъвременен. Това улесни работата на превеждащите студенти, които изучават шведски като първи скандинавски език и съответно датски или норвежки като втори. Откъси от Хамсунови произведения превеждаха както студентите, изучаващи шведски и норвежки (Йоан-Константин Велков, Ивана Иванова, Велислава Латинава, Виктор Гешев, Тина Панчева, Дейвид Славчев, Даниела Ефтимова, Наталия Русева, Венцислав Георгиев) така и такива, изучаващи шведски и датски език (Белослава Загарева, Николай Георгиев). Всички те се справиха отлично с поетата задача. Преводите им се отличават с точност спрямо оригинала и находчивост при предаването на специфичния Хамсунов стил. Като предизвикателства при превода превеждащите студенти посочиха специфичния и архаичния от съвременна гледна точка език на Кнут Хамсун и използваните от писателя диалектизми.

Тук помещаваме преведените откъси на избраните произведения в хронологичен ред – според годината на издаване на съответното произведение.

* * *

из „Мечтатели“

(1904)

Прислужницата в църковния двор, Мари ван Лус, е застанала на прозореца на кухнята и гледа нагоре към пътя. Тя познава двамата, които стоят до портата, това без съмнение са телеграфиста Ролансен, собственият ѝ годеник, и дъщерята на клисаря Олга. Виждаше ги заедно за втори път тази пролет; какво ли значеше това? Ако госпожица ван Лус нямаше толкова много работа точно сега, щеше да излезе направо на пътя и да поиска обяснение.

Но нима имаше някакво време за това? В целия църковен двор беше настанала голяма суматоха, всеки момент се очакваше да пристигне семейството на новия свещеник. Малкият Фердинанд стоеше на пост на един прозорец, за да наблюдава морето и да съобщи за пристигането, за да може да има готово топло кафе за пътуващите. Може да имат нужда от кафе, идват с лодка чак от Русенгор, пристана на парахода, който се намира на една миля разстояние.

По земята все още има малко сняг и лед, но е май месец и времето е хубаво, затова дните в Нурлан са светли и дълги. Кълвачите и враните са изминали дългия път до своите гнезда и там, където няма сняг, зеленее трева. В градината върбата започва да напъпва, въпреки че е покрита със сняг.

Хората бяха в голямо напрежение. Бяха се появили както помощниците на свещеника, така и други рибари, те вървяха покрай навесите на лодките с големите си ботуши, дъвчеха тютюн, плюеха и си говореха.

Най-накрая Ролансен закрачи бавно по пътя, беше пуснал Олга, а мис ван Лус се отдръпна от прозореца в кухнята. Тя щеше да му напомни за това по-късно: не беше рядкост да се разправя с Уве Ролансен. Тя беше от холандски произход, говореше бергенски диалект и беше толкова устата, че собственият ѝ годеник беше принуден да ѝ даде прякора госпожица Дяволска уста. Големият Ролансен беше много остроумен и находчив човек.

Превод: Белослава Загарева

* * *

из „Под есенната звезда“

(1906)

Морето беше гладко като огледало вчера, такова е и днес. На острова е горещо, *циганско лято* – меко и топло! Но няма никакво слънце.

Минаха много години, откакто последно изпитах такова спокойствие, може би двадесет или тридесет години, а може би е било в предишен живот. Но си мисля, че някога преди години сигурно съм вкусвал това спокойствие, защото се разхождам тук, тананикам, вълнувам се и ме е грижа за всеки камък и всеки стрък, а изглежда сякаш и те се грижат за мен в замяна. Близки сме.

Когато вървя по обраслата с трева пътека в гората, сърцето ми препуска в неземна радост. Спомням си едно място на източното крайбрежие на Каспийско море, което някога посетих. Всичко изглеждаше както и тук, морето беше неподвижно, тежко и сиво като желязо, както сега. Вървах през гората, бях трогнат до сълзи от възхита и през цялото време си казвах: Господи в небесата, дано да се върна отново тук...

Сякаш съм бил там преди.

А може би съм бил там и преди, може би съм дошъл от друго време и друга страна, където горите и горските пътеки са били същите. Може би тогава съм бил цвете в гората или може би бръмбар, чийто дом е бил някое акациево дърво.

А сега дойдох на това място. Може би съм прелетяла дългия път дотук като птица. Или пък съм бил костилката на някой плод, изпратен от персийски търговец...

Вижте, сега съм доста далеч от шумотевиците и тълпите на града, от хората и вестниците; Избягах от всичко това, защото ме призоваха от тихите, самотни места, на които принадлежа.

„Всичко ще мине добре“, казвам си и съм изпълнен с надежда. Уви, и друг път съм бягал така от града и след това съм се връщал. И пак съм бягал.

Но този път съм твърдо решен да постигна мир на всяка цена.

Превод: Ивана Иванова

* * *

из „Бенони“

(1908)

Между езерото и къщата на Бенони се простира гора – не е собственост на Бенони, а общинска – обикновена смесена гора от иглолистни дървета, брези и трепетлики.

В определено време през лятото хора от две енории се събират тук и опустошават и секат с всички сили; когато приключат и отнесат дървата по домовете си, гората отново утихва през цялата година и животните и птиците отново са сред покой. От време на време саами от една енория преминават през гората на път за друга; като изключим тях, само Бенони преминава тук и зиме, и лете. Той върви в сухо и влажно време, защото е силен и стабилен човек, който не се страхува от препятствия.

Бенони е рибар, както всички останали по крайбрежието. Но освен това той разнася и пощата през планината и обратно, пътува на всеки две седмици и получава малка заплата за работата си. Не всеки получава постоянна заплата от държавата на всяко тримесечие и затова Бенони се отличава сред връстниците си. Случва се е понякога един-двама да се прибират след успешен улов на херинга и да си подсвиркват весело по пътищата, защото ще спечелят пари и репутация. Но не за дълго. Обикновените хора бяха толкова задлъжнели на търговеца Мак от Сирилун, че когато изчистеха дълга си към него, щеше да им остане само спомена от времето, когато си подсвиркаха по пътищата. Бенони, от друга страна, разнасяше година след година кралската поща на гърба си и беше доста авторитетен със закопчалката и лъва на пощенската си чанта.

Една сутрин той мина през гората на път към планината, беше лято и тук-таме имаше хора, които сечаха дърва. Там беше и дъщерята на свещеника от съседната енория, носеше шапка с пера.

– Бенони е тук, мога да се прибера с него, каза тя.

Казваше се Роза.

Бенони поздрави и отговори, че може да я вземе.

Тя беше горделива дама, Бенони я познаваше добре, знаеше я от дете; но сега не я беше виждал от година, къде може да е била. Роза пазеше малки тайни и беше доста странна. Вероятно днес е излязла от дома си в четири часа сутринта, за да е сред общинската гора в осем. Тя беше толкова умна и безстрашна. Баща ѝ също беше горд, едър мъж, през цялото си свободно време се занимаваше със стрелба и лов на всякакви животни. Но той наред с това имаше и известни ораторски дарби.

Бенони и Роза прекараха няколко часа в разговор и тя го разпитваше за много неща. После седнаха да си починат, Бенони ѝ предложи от храната си и тя изяде голяма част от нея, за да го уважи. След това вървяха още час, но завая проливен дъжд и Роза настоя да се скрият. Но Бенони, който носеше кралската поща, нямаше време за това. Вървяха още известно време, Роза се подхлъзна и не можа да продължи.

Бенони я погледна и я съжали. Загледа се в небето и видя, че дъждът ще спре след малко и ѝ каза мило:

– Бихте ли искали да се скрием под скалата?

Превод: Велислава Латинова

* * *

из „Роза“

(1908)

В един от дните, когато бях отседнал за известно време при Хартвигсен, срещнах Мак на път към магазина. Той беше придружен от непозната дама, облечена в дрехи от лисича кожа. Бях отвикнал да се срещам с млади жени, нека Бог да я благослови — помислих си аз, докато я поздравявах и гледах чаровното ѝ лице. Със сигурност беше на повече от двадесет години, висока, с тъмна руса коса и кафяви устни. Тя ме погледна невинно, досущ като сестра, гледаща към брат си.

Тъй като не спирах да мисля за нея и споменах за срещата си на Хартвигсен, той ми отговори:

– Била е Роза. Беше ли красива?

– Беше.

– Роза е значи. Върнала се е.

Не исках да любопитствам и просто казах:

– Да, красива е. Тя май не е от тук

Хартвигсен отговори:

– Не, не е от тук, а от съседното село. Гостува на Мак.

Старата прислужница в къщата на Хартвигсен ми разказа по-късно повече за Роза; тя била дъщерята на свещеника в съседната енория, била омъжена за кратко време, но сега била сама, мъжът ѝ бил заминал на юг. Роза, също така, някога била сгодена и за Хартвигсен, но после се омъжила за друг. Странна история.

Превод: Николай Георгиев

* * *

из „Странник свири под сурдинка“

(1909)

Сигурно тази година ще има много горски плодове. Червени боровинки, черни боровинки и диви къпини. Не казвам, че човек може да живее като се прехранва само с горски плодове. Но е хубаво, че ги има в полето и са приятни за окото. И много пъти е освежаващо да ги намери човек, когато е жаден и гладен.

Ето, за това си мислех снощи.

Остават два, три месеца, докато късните есенни горски плодове узреят, това го знам добре. Но сред природата има и други радости освен тях. През пролетта и лятото горските плодове все още са само цветя; но има камбанки и други планински цветя, гъсти безветрени гори, аромат от дърветата, тишина. Звучи като ромолене на река в далечината, няма друг такъв звук във времето и вечността. И ако дрозд пее, о, Боже, колко нависоко се извисява песента му, и докато е най-горе, в кулминацията на звука, се чува тон, ясен и чист като че изшлайфан с диамант; после отново снишава глас, меко и приятно. Покрай плажовете също има живот - морски птици и рибарки; бялата стърчиопашка е навън и търси храна, тя се движи напред, накланя се, красива, със заострен клон, а след това полита нагоре покрай оградата и също пее. А когато слънцето залезе, черногушият гмуркач издава меланхоличните си възгласи от отдалечено планинско езеро. Това е последното, което се чува. Само скакалецът е останал. За него няма какво да се каже, толкова е невидим и ненужен. Отрива се в смолата.

За всичко това си мисля сега: че и лятото има своите радости за скитника, така че няма какво да чака до есента.

Превод: Тина Панчева

* * *

из „Последната радост“

(1912)

И ето, поех по пътя към горите.

Но не защото съм обиден за нещо или пък съм кой знае колко наранен от човешката злоба; но когато горите не идват при мен, трябва аз да отида при тях. Просто е така.

Този път не тръгвам като просяк или скитник. Не ми липсват пари или храна, изморен съм от успехи, от сполуки, разбирате ли ме? Тръгнах си от света както султанът си тръгва от купища храна и харем, и цветя.

Ден и нощ живея в изоставена торфена колиба, в която трябва да пропълзявам, за да вляза. Сигурно някой я е построил отдавна и я е използвал в трудни моменти, може би издирван затворник се е крил тук няколко денонощия. Двама сме в колибата, а ако не броя Мадам за човек, съм само аз. Мадам е мишка, с която живея, и ѝ дадох това име, за да ѝ отдам специална чест. Тя яде всичко, което оставя в ъглите, и от време на време ме поглежда.

Първоначално в колибата имаше старо сено, което бях така добър да позволя на Мадам да задържи; за собствено легло отсякох борови клонки. Имам брадва и трион, и няколко необходими инструмента. Разполагам също със спален чувал от овча кожа с вълна в него. Всяка вечер паля огън в зидано огнище. Якето ми, което виси до огъня, на сутринта мирише на дим. Когато си правя кафе, излизам навън, пълня чайника с чист сняг и го закачам над огъня, така става на вода.

Ще попитате, това живот ли е?

Тук се издадохте. Това е живот, който не разбирате. Имате си своя дом в града, разбира се, и сте го обзавели с дреболийки и картини, и книги; имате семейство и стотици разходи. И денем, и нощем трябва да се справяте с проблемите, но никога нямате спокойствие. Аз имам спокойствие. Задръжте си духовността и книгите, и изкуството, и вестниците, задръжте си също кафенетата и уискито, от което всеки път ми прилошава. Ето, аз бродя из горите и ми е добре. Зададете ли ми духовни въпроси и поискате ли да ме притиснете, то аз тогава ще ви отговоря просто, че Бог е началото на света и че хората без съмнение са само точки и капки във вселената. Но ако стигнете дотам да ме попитате какво е вечността, тогава аз ще отговоря: Вечността е просто несъществуващо време, изцяло несъществуващо време.

Превод: Наталия Русева

* * *

из „Деца на времето“

(1913)

Навремето цялото селище беше един цял имот, а това, което е стопанството Сегелфос, беше центърът на имота. Тогава Сегелфос беше, за условията на Нурлан, истинско имение с петдесетина крави, освен това имаше дъскорезница, мелница, тухларница и гора, простираща се на много мили. Стопанството беше много оживено от присъствието на прислуга, ратаи и наемни работници, както и животни в изобилие. Освен едрия добитък, коне и кучета, котки и прасета, в задната част на обора имаше място и за кокошки и гъски.

„Брей, колко хубаво е било тук едно време!“, казват все още старите хора и се сещат за историите на своите родители от тяхното детство.

Собственикът беше г-н Вилатс Холмсен, дебел и свидлив господар – бивш прислужник, той изкупуваше стопанство след стопанство в селището на ниски цени и ги обедини накрая в едно цяло имение. Освен това търгуваше с кораби, също така построи тухларница, мелница и дъскорезница – само полезни приспособления. Същият този г-н Вилатс Холмсен беше норвежец точно като нас, но имаше униформа и говореше датски. По време на пролетните и есенните събрания той седеше със златни шнурове и сабя, можеше да пише и чете, беше съдия, съдеше спрямо норвежките закони. Жена му беше отвсякъде: от Холандия или Холщайн, може би от Сконе, може би от някоя приказка. Трябва да се знае, че преди е била прислужница в едно стопанство и се е научила на всякакви изтънчености; от Сегелфос беше проправен широк път, за да я закарват с кола до черквата. Бяха си богати и ставаха все по-богати с времето и нямаше съмнение, че г-н Вилатс Холмсен е заравял пари в земята. Много време след смъртта му неговият дух все още обитаваше тухларницата.

Превод: Йоан-Константин Велков

* * *

из „Градчето Сегелфос“

(1915)

Онзи човек горе на хълма с новия пилон за знамето, какво ли прави там? Сигурно е още един от глупавите номера на Теодор от Бюа – само ако баща му, старият Пер от Бюа, знаеше за това!

Вижте, г-н Холменгро, собственикът на стопанството, той си имаше и пилон, и знаме, и човек, който да вдига флага, така беше редно и необходимо – защото трябваше да се сигнализира на пощенските параходи и да се предупреди, ако някоя тежко натоварена лодка, превознаща зърно за мелницата, застане на кея. Но Теодор от Бюа нямаше срам, той издигна пилон за знаме само защото държеше магазин, сигнализираше за какво ли не, понякога за нищо, или просто защото беше неделя. Правеше се на глупак.

Сега отново е пратил човек горе до пилона, все едно имаше за какво, и мъжът е застанал там и оглежда морето, държи знамето, така, че да има готовност да го издигне, веднага щом види това, което търси. И вероятно очакваше рибарската лодка.

Колкото и да е странно – когато и Теодор от Бюа да е вдигал знамето и да е заблуждавал хората, те са му прощавали всеки път. Той събужда любопитството им, увлича ги, и разпалва клюки, а какво ли прави пак днес? Този дявол Теодор беше готов да изненадва по всякакъв начин. Уле Юхан и Ларш Манюелсен, във всеки случай, са изпълнени с любопитство, те са се срещнали долу, на пътя и не могат да откъснат очи от човека на хълма.

Уле Юхан е същият, какъвто винаги е бил, година след година в служба на г-н Холменгро, работи с чували и тежки товари, висок човек със дълги ботуши и исландски пуловер. Не излезе кой знае какво от него, не, и семейството му си е тъй бедно, както винаги е било, за съжаление не на всички им върви. Но Ларш Манюелсен се издигна, израсна заедно с града, със самия Сегелфос. Той е баща на Л. Ласен, великият пастор от юг – учен, с образование на епископ, баща е и на Юлиус, който държи хотела „Ларшен“, долу край кея. Давердана също е едно от децата му – тя, която е омъжена за управителя на пристана и изглежда толкова жизнена с червената си коса. Та семейството на Ларш Манюелсен се справя добре, той самият също, отдавна притежава земята си и никой не го е виждал без пари в магазина. Така се получава при някои. Рижавата му брада е оредяла и посивяла, съвсем е оплешивял, но синът му, Л. Ласен, му е купил и изпратил перука, която Ларш носи ежедневно.

Превод: Виктор Гешев

из „Благодатта на земята“

(1917)

Дългата, дългата пътека през блатата, която води към гората. Кой я проправи? Мъжът, човекът, първият, който беше тук. Преди него нямаше път. После няколко животни минаха по леките следи сред мочурищата и блатата и ги направиха по-ясни, а след това саами надушиха пътеката и започнаха да минават по нея, когато преминаваха от един хълм в друг, за да нагледат северните си елени. Така се проправи пътят за голямата общинска земя, която никой не притежава, безстопанствената земя.

Мъжът върви на север. Той носи торба, първата торба, в която има храна и няколко инструмента. Мъжът е здрав и груб, има червена козя брадичка и малки белези по лицето и ръцете – тези рани, дали са от работа или от битка? Може би е избягал от някакво наказание и иска да се скрие, възможно е също да е философ и да търси покой, но важното е, че е там – човешко същество сред тази огромна самота. Върви ли върви, около него прелитат птици и преминават животни, от време на време той си прошепва: О, Боже мой! - казва си той. Когато преминава блатата и достига до по-приветливи места с просеки в гората, сваля торбата си и започва да обикаля наоколо и да изследва обстановката, след малко се връща, слага раницата отново на гърба си и пак тръгва. Това продължава цял ден, после поглежда накъде клони слънцето, нощта се спуска и той заспива на ръката си в храстите. След няколко часа тръгва отново, о, Боже мой! Върви пак на север, поглежда накъде клони слънцето, хапва сухар и козе сирене, пие вода в един поток и продължава да върви. И този ден прекарва в странстване, за да открие още благоприятни места в гората. Какво ли търси? Земя, плодородна почва? Може би е изселник от селата, отваря очите си и разглежда, качва се на някой хълм и разглежда. Ето, слънцето залязва отново.

Той върви от западната страна на една долина със смесена гора, има и широколистна гора, и малко трева, продължава с часове, смрачава се, но той чува тихо ромолене на река и това тихо ромолене го оживява като нещо живо. Когато стига до върха на хълма, вижда полутъмната долина долу и в далечината – южното небе. Ляга си. Най-трудното беше да намери мястото, това ничие място, което е само негово; сега дните му бяха заети с работа. Започна веднага да бели кората на дърветата в по-отдалечената гора, докато са пълни със сок, пресова брезовата кора и я изсуши, когато се насъбра повече, я занесе в селото и я продаде за строителни цели. А на връщане към дома носеше нови чували с храна и инструменти, брашно, свинско месо, тенджерата, лопата, вървеше

по пътеката напред-назад, и носеше ли носеше. Роден носач, гребна лодка сред горите, виждаше се, че обичаше призиванието си да ходи дълго и да носи много, сякаш да не носи товар на гърба си, беше мързеливо съществуване и не беше за него.

Превод: Даниела Ефтимова

* * *

из „Последната глава“

(1923)

Да, ние сме скитници по тази земя. Бродим из пътища и поля, понякога пълзим, понякога вървим изправени и се потъпкваме взаимно. Както Даниел, който беше потъпкал и самият той бе потъпкан.

Сега не е трудно да се отиде до Турахюс, там където той живееше, но имаше една година, когато това бе опасно, човек трябваше да носи със себе си оръжие и да внимава. Това продължи само няколко дни, но тогава той управляваше планината и стреляше по хората, това беше много отдавна, все още бяхме млади.

Първоначално Турахюс беше едно пасище под бащината му ферма, то беше управлявано зле и в крайна сметка изоставено от вече много време насам. Баща му управляваше зле всичко, което имаше, както фермата, така и себе си. Лесно е да се каже, но за това си имаше причина, мизерията започна, когато жена му почина и го изостави, увеличи се в следващите десет години, след това той спокойно напусна този свят и фермата беше продадена. Даниел спаси пасището и няколко говеда, премести се там и заживя там, той беше здрав и силен и на около 20 години. Една стара прислужница от фермата го последва от преданост.

Бързо се разказва за всичко това, но напускането на селото пред очите на всички и оттеглянето на пасището си беше дълъг и труден процес, Даниел имаше много работа за вършене на това ново място. Захвана се на работа като един истински мъж, копаяше ровове, изсече и изчисти боровите дървета, голямо количество камъни излязоха из под земята. Никой не си беше представял, че Даниел беше такъв роб, той не беше работил много в собственото си стопанство, може би си мислеше, че е безнадеждно...

На третата година започна да се спуска повече към селото, да ходи при познати, на църква, на търгове, там беше и неговата момиче. Той все още беше млад, а и доста пламенен, за да живее живота си бавно, направо се втурна към своето момиче.

Разстоянието не беше малко, но не и непреодолимо, още като малки си бяха намерили път един към друг, тя от своя дом, и той от неговия, в гората беше изпълнено с поточета, които те прескачаха, тук-там имаше полянки, имаше и един лешник, катерички, мравуняци и късноцъфтящи черешки. Сега като възрастен вървеше по същия път, чувстваше се добре и пееше радостно по познатите камъни, завиваше му се свят, започваше да скача и да се държи така, сякаш му остават няколко крачки вместо половин миля. Понякога се срещаше с нея още преди да пристигне, двамата бяха смутени, измисляха си оправдания, съвсем невинни. Това беше най-вече във времето след училището и конфирмацията, по-късно нещата станаха по-сериозни и започнаха все по-малко да играят заедно, нещата във фермата на баща му се усложниха и тя от своя страна започна да намира за опасно да бъде с него. Но въпреки всичко те все още се харесваха.

Превод: Венцислав Георгиев

* * *

из „По обраслите с трева пътеки“

(1949)

В болницата една млада сестра ме попита дали искам да си легна веднага, защото във вестник „Афтенпостен“ пишело, че съм „физически слаб и имам нужда от обгрижване“.

– Бог да Ви благослови, дете, но аз не съм болен – заявих – в болницата ви няма по-здрав човек от мен, просто съм глух! Навярно тя го прие като самохвалство и не пожела да продължи разговора. Не, тя не искаше да говори с мен и това мълчание беше забелязано от всички сестри по време на престоя ми в болницата. Единственото изключение беше главната сестра, Марие.

– Хиляди благодарности! – извиках подир тях. Ще бъде малко самотно, но аз съм свикнал със самотата, дори вкъщи не ми говорят, защото съм все така глух и досаден...

Пристига полицаи и ми задава няколко въпроса, като записва отговорите ми. Това не представлява интерес за мен. Изглежда властите ги вълнува какво притежавам – в „Моргенблад“ се говореше именно за „големия ми капитал“. Предадох всичко, което имах.

След това за няколко дни беше спокойно, като изключим това, че дойде един полицаи с „решение за управление на имуществото“, после пък друг се появи с „декларация за повдигане на обществено обвинение“

– Бих искал да притежавам хубавото Ви колело – казвам...

Звучеше така, сякаш съм твърде морален, за да съм привърженик на нацисткото безумие.

– Има и съдии - подхвърлих аз.

– Да, за съжаление.

А какво е мнението ми за жестоките деяния, извършени от германците в Норвегия, които сега излязоха наяве?

Тъй като полицейският управител ми беше забранил да чета вестници, не знаех нищо за това.

Знаех ли за убийствата, за терора, за мъченията?

Не, не знаех. Беше ми неизвестно, докато не ме арестуваха...

Седя до пътя и държа в ръката си пощенска картичка, на която съм писал до вкъщи, Ньорхолм, с молба да намерят някакви обувки за мен, сега чакам някой, който да отива в града и да вземе картичката със себе си.

Първият човек, който мина, беше младо момче, може би на около шестнадесет години, с едно мрачно, неприветливо лице, но аз се изправих, подадох картичката и го помолих: Бихте ли били така добър да пуснете тази картичка в пощенската кутия?

Момчето сбръчка вежди, цялото му лице се промени и преди да се усетя, той вече беше продължил по пътя си и мърмореше нещо под носа си.

– Може би не сте към града? подвиквам извинително.

Той не отговори, продължи си.

И понеже първият ми опит се оказа неуспешен, не посмях да се обърна към друг, а се върнах в болницата.

Превод: Дейвид Славчев

**ОТЛИЧЕНИ ТЕКСТОВЕ
ОТ КОНКУРСИ ЗА УЧЕНИЦИ И
СТУДЕНТИ**

*

**AWARD-WINNING TEXTS FROM
UNIVERSITY AND SCHOOL STUDENT
COMPETITIONS**

**ОТЛИЧЕНИ ПРЕВОДИ В ТРЕТИ 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 THIRD EDITION OF THE PROF. BORIS
PARASHKEVOV STUDENT COMPETITION FOR TRANSLATION
FROM GERMAN**

Reneta Kileva-Stamenova

Sofia University St. Kliment Ohridski (Bulgaria)

През пролетта на 2024 г. специалност „Немска филология“ към катедра „Германистика и скандинавистика“ на Софийския университет „Св. Климент Охридски“ обяви за трети път Студентски конкурс за превод от немски на български език. Конкурсът е посветен на паметта на проф. д-р Борис Парашкевов (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 третото издание на Студентския конкурс за превод от немски език участниците имаха възможност да работят по избор върху откъс от последния роман на съвременния немски писател Ян Петер Бремер *Nachhausekommen* (Berlin/München: Berlin Verlag, 2023) и върху пасаж от монографията на Юлиане Ребентиш *Der Streit um Pluralität. Auseinandersetzungen mit Hannah Arendt* (Berlin: Suhrkamp, 2022), посветена на политическата философия за плурализма на Хана Аренд. В конкурса се включиха 11 студенти. В рубриката „Проза“ бяха предадени 8 превода, а в рубриката „Хуманитаристика“ – 6.

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 реши да присъди:

- Награда за най-добър превод в рубриката „Проза“ на **Ния Спасова**, студентка от трети курс специалност Немска филология с избираем модул „Скандинавски езици“
- Награда за най-добър превод в рубриката „Хуманитаристика“ на **Вероника Делчева**, студентка от трети курс специалност Немска филология с избираем модул „Скандинавски езици“.

Ния Спасова за трета поредна година убедително печели наградата за превод на литературен текст и трайно показва качества и умения за успешно развитие в областта на художествения превод. Вероника Делчева също е редовен участник в конкурса. След като в изданието на конкурса през 2022 година тя получи първа награда за превод в рубриката „Хуманитаристика“, през 2024 година тя отново успя да убеди журито, че преводът ѝ е достоен за отличие.

В конкурса поощрителна награда получи студентката от първи курс специалност „Немска филология“, като журито оцени нейния потенциал за още по-добри преводачески постижения.

Тук публикуваме след редакция двата превода, отличени като най-добри в съответната рубрика. Преводът на Ния Спасова е редактиран от д-р Христо Станчев, а преводът на Вероника Делчева от д-р Иван Попов.

* * *

ЯН ПЕТЕР БРЕМЕР: „ДА СЕ ПРИБЕРЕШ ВКЪЩИ“ (откъс)

Превод от немски език: Ния Спасова

Студентка в 3. курс Немска филология с избираем модул „Скандинавски езици“, Софийски университет „Св. Климент Охридски“ (България)

JAN PETER BREMER: *NACHHAUSEKOMMEN* (excerpt)

Translation from German: Nia Spasova

3rd year student of German philology with a Scandinavian Languages Elective Module, Sofia University St. Kliment Ohridski (Bulgaria)

В обкръжението, в което израснах, се пушеше непрестанно и когато вечер родителите ми посрещаха гости, а телевизорът, без значение какво давах в този момент, биваше изключван, моето занимание се състоеше в това да наблюдавам, кой кога изгася цигарата си и кой междуременно пак си запалва нова. Заедно с това занимание развих амбицията, щом изведнъж се окажеше, че никой не пуши, да задържа дъха си, докато някой пак не запалеше нова цигара. Разбира се, колкото повече гости идваха, толкова по-лесна ставаше тази задача, поради което и постоянно хвърлях нетърпеливи погледи към прозореца, за да видя, дали случайно на входа ни отвън няма да просветне още една двойка фарове.

Всекидневната, основното помещение на едно миниатюрно средновековно имение в стил фахверк, с английските си столове и кресла, наредени около масивна дъбова маса, по онова време, тоест около средата на 70-те години, беше средището на току що създадена се артистична колония в една от най-усамотените местности на Западна Германия. Гостите, които идваха вечер, обикновено придружени от съпругите си, бяха главно писатели и журналисти или художници като баща ми, които от своя страна също си бяха купили къщи в същия стил в околните села, където обаче, за разлика от нас, обикновено прекарваха само част от годината. Всички те бяха от едно и също поколение и още от 60-те години поддържаха този приятелски кръг, който се бе събрал в Западен Берлин. Важна част от това обкръжение е била кръстената на един берлински квартал печатница, с която се занимавали баща ми и трима негови колеги художници. Между

другото, покрай тази печатница възникнал и футболен отбор, в който още тогава членували почти всички гости, които пристигаха във всекидневната.

Сега печатницата се намираше в съседната къща, която също спадаше към нашия имот, а пък и футболните мачове се провеждаха тук на село. Само че вече не се състояха всяка неделя, както някога в Западен Берлин, а само веднъж годишно, и то тъкмо на Петдесетница. Съвсем лесно обозримият брой от хора, които регулярно пребиваваха на село, изведнъж се превръщаше в голямо множество, щом старият приятелски кръг от Западен Берлин се събереше за мача. Тогава ми се струваше, че тези хора, които след около четири часа и половина път слизаха от колите си пред къщата ни, бяха таили сякаш само за този ден всичко, каквото е имало да кажат през последните седмици и месеци – толкова шумно и оживено бе наоколо. Жените се кикотеха на мъжете, които, забелязвайки погледите им, веднага заемаха поза. Въпросът с поста на вратаря също трябваше да се решава, освен това се търсеше и някой бродяга, за да подсили тромавата защита, а това трябваше да е някой с железен крак, та за целта се изясняваше, кой от всички е подчертано най-грозният, а това всяка година беше един и същи човек, който биваше разпределян в защитата, само за да сплашва противника, и както всяка година, и този път той беше единственият, който не намираше всичко това за особено забавно, след което всички отново се качваха в колите си, а след като мачът се изиграеше на някое игрище в околността, се връщаха при нас, за да се преоблекат в къщата или някъде около нея, а от напрежението краката на повечето от тях бяха бели като сирене и вече изобщо не се вписваха в цвета на останалата част от тялото, и тъй като, сякаш в опиянение, играта все още витаеше над главите им, те спореха ту с шеговит тон, ту съвсем разгорещено за пасовете и ударите и жестикулираха оживено във въздуха, който миришеше на пот, бира и цигари, и дори и противникът, най-често някой селски отбор, да беше спечелил, както обикновено, все пак не изглеждаше особено уверен пред лицето на тази сбирщина, която със своите бради и непокорни косища можеше със същия успех да е излязла от най-дивата илюстрация в изданието ми на „Островът на съкровищата“ – тези хора за мен, който всяка година бях някъде наоколо, увлечен в общата възбуда, но естествено само като наблюдател, се подразделяха на важни, не толкова важни и неважни, защото имаше и такива, които не можеха да извикат с цяло гърло, за да парират всяко подхвърлено отнякъде изказване, имаше и такива, които като мен малко или много стояха настрана и се подсмиваха и чиито коментари, ако изобщо се осмеляха да се изкажат или да отвърнат, когато някой директно ги заговореше, оставаха незабелязани сред общата врява, – а те изглежда се носеха, чувани само от мен, още известно време из въздуха.

**ЮЛИАНЕ РЕБЕНТИШ: „СПОРЪТ ОКОЛО ПЛУРАЛИЗМА.
ДИСКУСИИ С ХАНА АРЕНД“ (откъс)**

Превод от немски език: Вероника Делчева

Студентка в 3. курс Немска филология с избираем модул „Скандинавски езици“, Софийски университет „Св. Климент Охридски“ (България)

**JULIANE REBENTISCH: DER STREIT UM PLURALITÄT.
AUSEINANDERSETZUNGEN MIT HANNAH ARENDT (excerpt)**

Translation from German: Veronika Delcheva

3rd year student of German philology with a Scandinavian Languages Elective Module, Sofia University St. Kliment Ohridski (Bulgaria)

Няма съмнение, че трудовете на Хана Аренд днес отново се четат с голям интерес, не на последно място поради актуалността на нейните теми. Безпощадните ѝ описания на бягството и безотечествеността, далновидните ѝ анализи на апориите на правата на човека и проникателните ѝ разсъждения за връзката между политиката и истината намериха място в обществените дебати на нашето време. Както е известно, житейската реалност на Аренд е повлияна от преживяването на антисемитизъм, държавен терор, бягство и безотечественост, а в САЩ – от разкритията за историята на Виетнамската война, изпъстрена с неверни твърдения, заблуди и самозаблуди от страна на американското правителство. Въпреки историческите разминавания, опитите на Аренд да разбере собственото си настояще сякаш са релевантни и в нашето. По-малко от половин век след смъртта на Хана Аренд през декември 1975 г. ние се намираме в ситуация, в която етнонационалистическата десница се радва на глобални триумфи, в която сме свидетели на това как президентът на САЩ от началото до края на мандата си направи всичко възможно, за да подкопае разликата между истина и неистина, и в която ужасните условия във все по-многобройните и все по-големи бежански лагери – въпреки работата на международните хуманитарни и неправителствени организации – всеки ден наново демонстрират бруталната същност на суверенитета на националната държава. „Четейки Хана Аренд днес –пише Ричард Бърнстейн, – човек е обзет от почти зловещото чувство за съвременна релевантност“.

Колкото и темите да обясняват факта, че Аренд изглежда посмъртно като „актуална мислителка“ днес, настоящият ренесанс на Аренд не може да бъде разбран единствено с поглед върху темите. Налице е освен това и възхита от личността на самата мислителка, което се дължи, от една страна, на наситената със събития биография на Хана Аренд във водовъртежа на политическата история на 20-ти век, а от друга – на интелектуалния темперамент на една жена, разтълкувала този век по начин, който в никакъв случай не е бил приеман без възражения. Този темперамент личи не само в редица видео- и аудиозаписи, като например прочутото телевизионно интервю с Гюнтер Гаус. Той се долавя и в тона на всички нейни текстове, в изключителната независимост на нейните преценки и в голямата последователност, с която ги представя публично, въпреки понякога значителните препятствия и личните последици. Значението на Хана Аренд в историята по отношение на идеите се измерва не на последно място с понякога разпалените спорове, които нейните публикации предизвикват в публичното пространство.

Аренд е полемична интелектуалка и този напор е свързан с нейните убеждения. Спрямо наследството на Хана Аренд ще бъде направена направо мечешка услуга, ако на нейните трудове бъде придаден авторитет на свещени текстове и по този начин те бъдат извадени от сферата на живата дискусия. Опитът за подобна канонизация вероятно и без това не би бил особено обещаващо начинание, защото едно от съществените качества на произведенията на Аренд е, че те се съпротивляват именно на това: тезите често са твърде провокативни, тонът – твърде саркастичен, аргументацията – твърде своеобразна. Съществува вътрешна връзка между тази своенравност на текстовете и развитите в тях тези. Защото фактът, че личността на авторката не може да бъде елиминирана от творбите ѝ, че тя продължава да присъства в тях по специфичен начин, не е случайност, ако вземем предвид един мотив, който преминава като червена нишка през всичките ѝ публикации: плурализма.

**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 2024 г. специалност „Скандинавистика“ към катедра „Германистика и скандинавистика“ на Софийския университет „Св. Климент Охридски“ проведе третото 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 третото издание на конкурса се включиха 21 участници с общо 31 превода.

След проведеното обсъждане на предложените преводи журито в състав проф. д.ф.н. Майа Разбойникова-Фратева, 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 Стойцева, изследовател Константин Радоев, Меглена Боденска (скандинавистка и преводачка от шведски език) отличи следните победители в съответните категории:

- Превод на художествена проза от шведски език: **Никол Стаменова**, студентка в трети курс, специалност „Скандинавистика“;
- Превод на поезия от шведски език: **Гергана Васева**, студентка в трети курс, специалност „Скандинавистика“;

- Превод на художествена проза от норвежки език: **Радост Йовкова**, студентка във втори курс, специалност „Скандинавистика“;
- Превод на поезия от норвежки език: **Лора Ангелова**, студентка във втори курс, специалност „Скандинавистика“;
- Превод на художествена проза от датски език: **Ния Спасова**, студентка в трети курс, специалност „Немска филология с избираем модул „Скандинавски езици“;
- Превод на поезия от датски език: **Цветина Кирилова**, студентка в трети курс, специалност „Немска филология с избираем модул „Скандинавски езици“.

По решение на журито беше присъдена и връчена и следната поощрителна награда:

- **Станислава Млечкова**, студентка в първи курс, специалност „Скандинавистика“ – за превод на поезия и проза от шведски език.

Тук публикуваме редактиран вариант на отличените преводи.

* * *

ЯЛМАР БЕРГМАН: „МОМИЧЕТО С ФРАК“ (откъс)

Превод от шведски език: Никол Стаменова

Точно когато часовниковият механизъм¹ бе навит така, че по всяка вероятност да работи безупречно в продължение на три часа и три четвърти, точно в този момент влезе абитуриентката Кок. Не мога да твърдя, че това малко създание имаше някаква външна прилика със страховития Командор от „Дон Жуан“. Лицето ѝ наистина бе доста бледо, но тя не крачеше тежко по неговия недосягаем начин и не протегна предизвикателно ръка за смъртоносна хватка. По-скоро може да се каже, че се промъкна на пръсти. Въпреки това ефектът напомняше на драматичната финална сцена от „Дон Жуан“. Красивата идилия бе разбита, играчката се счупи, часовниковият механизъм спря, музиката затихна, куклите застинаха неподвижни там, където музиката ги бе оставила. Като последен признак на живот от Нюрнбергския часовник се долови един шепот, едно съскане:

¹ Авторът сравнява абитуриентския бал с механизъм като този на известния часовник на църквата Фрауенкирхе в Нюрнберг, който в определен час кара човешки фигурки да се задвижват – бел. прев.

– Момиче с фрак! Момиче с фрак – с фрак – фрак –

Кой я видя първи? Най-вероятно капелмайсторът. Той преобърна статива с ритник и седна. След това сякаш от нищото извади бирена бутилка и напълни една чаша (следва да отбележим, че момичето бе най-добрата му ученичка по цигулка). А кой я видя след това? Общо взето цялата зала наведнъж. И всички я разпознаха веднага. Всички видяха и осъзнаха, че това е Катя Кок. Всички видяха и осъзнаха, че носи фрак. Отвъд това не осъзнаха нищо повече. А и как биха могли да отгатнат причините за такова ужасно чудато явление? Какво знаеха те за ангелското търпение, с което момичето в продължение на десетилетие гледаше как парите му за дрехи се превръщат в момчешка елегантност? Какво знаеха те за някои мечти, касаещи дипломирането и абитуриентския бал; мечти, родени от тайнственото влияние на рекичката, на езерото, на брежите и всичко останало? А знаеха ли колко жесток може да бъде един баща, тормозен от Държавните железници?

Разбираха ли, че една млада жена, официално призната за зряла и притежаваща висока обща култура, трябва да насочи протеста си не към гореспоменатия баща — тъй като той е гений и на него не може да се разчита, а към Обществото? Това глупаво общество, на чиито разнообразни предразсъдъци трябва да се противопоставим незабавно, задълбочено и показно! Не, те не можеха нищо да разберат. Ала усетиха, че към куклите на Нюрнбергския часовник се е присъединила една нова фигура, представляваща Бунтовния дух на епохата. Там стоеше тя, права и стройна, сама, а зад нея – високата, варосана в бяло стена. Приличаше на малък възклицателен знак върху голям празен лист.

* * *

УЛА ХАНСОН: „НОЩНА ТИШИНА“

Превод от шведски език: Гергана Васева

В хладни, полусветли
летни нощи
по смълчани равнини
с росна лунна светлина,
като че видях
мъчително болезнен

спотайваше се
страх.

В лунни нощи,
лете,
болезнен, жаден,
гърчи се копнеж
в душата –
към безмълвното
природно естество –
оназ огромна тайна!

Дълбоко в женското око
съм зървал
безименно високото
величие на Вселената,
в среднощни мигове,
окъпани с лунна светлина
съм зървал
все вечните природни чудеса.

* * *

АТЛЕ НЕС: „НЕИЗБУХНАЛИ СНАРЯДИ“ (откъс)

Превод от норвежки език: Радост Йовкова

Ето го и Биргер Рюд¹!

Докато вятърът свистеше в ушите му, Зеп се спускаше по склона, като стискаше щеките плътно под ръцете си и изнасяше тежестта на тялото си силно напред, без да се стяга в коленете; сега трябваше само да отскочи леко нагоре над височинката там,

¹ Биргер Рюд е известен норвежки скиор, роден през 1911 г. в Конгсберг, Норвегия, в семейство на спортисти. Той е двукратен олимпийски и трикратен световен шампион по ски скокове. Състезава се успешно и в алпийските ски. Умира през 1998 г. – бел. прев.

отпред...внезапно ските потеглиха в две различни посоки, той се просна между тях, всичко това се случи толкова бързо, че Зеп едва осъзна, че е паднал, преди да забие главата си в студената бяла земя, носът и устата му се напълниха със сняг и той полежа така няколко секунди, без да вижда, без да става, но чуваше смеха някъде изотзад, както и скърцането на два чифта ски, които се спряха от двете му страни.

Е, не беше точно като Биргер Рюд!

Ала нали и птицата, понесла се към златния медал, също няколко пъти се е приземявала по клон, преди да се научи да лети? – Зеп с усилие се изправи, събра ските, които за малко да продължат неконтролируемо надолу, но успя да се закрепил в такова положение, че те застанаха перпендикулярно на склона. След това избърса главата и лицето си, вдигна шапката си и я изтупа. Снегът беше проникнал през шала му и полепваше по врата му; беше му мокро и студено и той свали ръкавиците си, за да изрови снега от врата си.

Марит и Юн стояха там. И двамата се подпираха леко на щеките си; бяха облечени еднакво – със сиви якета тип анорак и с онези прилепнали панталони за ски, които се закрепят с ластик под ходилото; имаха и плетени ръкавици с хубав черно-бял десен, които също бяха еднакви – двамата се различаваха единствено по това, че шапката на Юн имаше бял кант и малък бял кръгъл помпон, а сестра му беше прибрала светлата си коса под забрадка, стегната на възел под брадичката.

– Добре ли си?

Зеп кимна утвърдително, но после поклати глава в знак на отрицание:

– *Ich bin ein Klotz!*²

Братът и сестрата се спогледаха в недоумение, преди Марит да избухне в смях:

– Голямо дърво!³

– Съвсем не – каза Юн на разваления си немски. – Недей да забравяш, че ние караме ски по този хълм почти откакто се научихме да ходим.

Юн беше този, който трябваше да стане водач на патрула. Но Зеп се утешаваше с това, че въпреки паданията си, той всъщност научаваше много от тях двамата. Достатъчно, за да си изгради авторитет пред останалите от ски патрула, които трябваше да наблюдават големите плата, простиращи се над Бро и във вътрешността му.

Под тях долината лежеше в сянка – декемврийското слънце никога не достигаше

² *Ich bin ein Klotz!* (нем.) „Какво дърво съм само!“ – бел. прев.

³ Междуетникова игра на думи между нем. *Klotz* ‚пън; дънер‘, прен. ‚тронав, непохватен човек‘, и норв. *klossmajor* – също със значение ‚непохватен‘ – бел. прев.

до там. Само по върховете наоколо то все още грееше. Там, горе, снегът, облян в светлина, блестеше в златисточервено, а небето над планините вече се беше обагрило в мрачния виолетов нюанс, който предвещаваше още една студена нощ – същински мраз, може би под -30 градуса.

– Не може да стоим тук и да мръзнем. Пък и мама ни чака с вечерята.

– Само да не падна пак – каза Зеп на норвежки, бавно и натъртвайки на всяка дума.

– *Quatsch*⁴, глупости! Просто не забравяй да се навеждаш напред и да си гъвкав в коленете. И без това няма как да се спуснеш по друг начин.

* * *

СЕСИЛИЕ ЛЬОВАЙД: „ПРИСЪДА“

Превод от норвежки език: Лора Ангелова

Радвам се, че получи присъдата, която му се полагаше. Както се знае, той следва да служи на всеки един гроб.

Трябва да положи върху гроба един букет за миналото и един – за бъдещето.

Трябва да бъде облечен в своя смокинг.

Освен това – да изпразва съдомиялните машини на всички родители, да изпълнява задълженията на синовете и дъщерите им. Трябва да ходи на футбол, на тренировки, да пее в хор, да бъде много зает.

Трябва да изпълнява по една песен за лека нощ за всеки един от тях.

Там, където покривът се срути в правителствения квартал, той трябва да стои гол и сам, а тялото му трябва да бъде покрито със слой от ароматна бебешка пудра.

Трябва да стои сам пред белия екран.

Както се знае, той е обречен да гледа всеки един право в очите, но никой не може да погледне в неговите очи.

Бездънният резервоар на неговата самозащита трябва да се разлее.

Внезапни, смели и неочаквани въпроси трябва да го накарат да разкрие себе си. Той не бива да получи възможността да смени името си.

⁴ *Quatsch* (нем.) – ‚глупости, безсмислици‘ – бел. прев.

Когато някой спомене това име, той трябва да се обръща.

Ще се превърне в най-известния покаял се. Трябва да изпълни задачата си сам, без да използва интернет, манифест, марионетки, дубльори или заместници.

Условията на присъдата гласят още:

Никое от покаянията му не бива да бъде превърнато в снимка, скица, карикатура или видео.

Никой звук не бива да се произнася, само думата извинявай може да бъде изречена от него.

Човек не може да върне времето назад, нито да промени онова, което чувства.

Тоест, само и единствено, ако той извърши всичко това, ще се възвърнат спокойствието и тишината.

* * *

АНЕТЕ БИЕРФЕЛТ: „ПЪТУВАЩОТО КИНО НА ГОСПОДИН САЙТО“ (откъс)

Превод от датски език: Ния Спасова

На ферибота стоеше един възрастен мъж, облечен в дълго черно палто с бяла яка, с кръгли очила и филцова шапка. Той спокойно тръгна надолу по подвижния мост и слезе на кея. На палубата бе останал един голям тъмносин куфар. Хората на пристанището бяха оставили заниманията си и се бяха скупчили около мъжа. Уна изтича при него и го обгърна с ръце.

– Господин Сайто! Господин Сайто! – викаше органистът Сепо, който беше успял да излезе най-отпред в тълпата, и махаше въодушевено с шапката си.

Щом новодошлият се приближи, забелязах, че кожата му е с цвета на слонова кост. Над бадемовидните му очи имаше една малка бръчка, приличаща на капак на кутия за бижута. От ирисите му извираше толкова силна светлина, че не можех да откъсна очи от него. Искаше ми се и аз като Уна, която очевидно не го виждаше за първи път, вече да познавам господин Сайто.

Двама рибари свалиха големия куфар от палубата. Помъкнаха го по моста и го качиха на платформата. Господин Сайто ги наблюдаваше внимателно, докато затягаха

въжетата около куфара. След това те го повдигнаха внимателно и той се понесе към града.

Започна едно същинско преселение на народите. Господин Сайто вървеше отпред, но не пое по стръмните стълби, а предпочете да тръгне по дългия чакълест път покрай пристанището, след което се изкачи по една тясна, криволичеща през града уличка. Докато вървахме, погледът ми попадна на ръчно изработените му обувки. Майка ми би ги оценила.

В преддверието на „Витлеем“ той се качи на главното стълбище. Вдигна шапката си за поздрав и се поклони тържествено пред събралите се хора.

– Кога ще покажете филма, господин Сайто? – провикна се някой.

– И къде бяхте толкова дълго време? – попита друг.

Господин Сайто се прокашля.

– Готов ли си за представление тази вечер, Сепо? – попита той.

– Да, разбира се!

– И залата е свободна? – господин Сайто погледна към Маги.

– Всичко е подготвено. И залата е на Ваше разположение.

– Добре. В такъв случай обявявам, че първата прожекция ще бъде тази вечер в 20:00 часа!

С тези думи, следвайки Маги и Албърт, той изчезна през вратите на „Витлеем“.

Уна и аз си проправихме път през тълпата и последвахме рибарите, които внесоха синия куфар в залата.

– Какво има в куфара? – попитах Пип, който беше дошъл при нас.

– Това е пътуващото кино на господин Сайто!

Пътуващо кино? Никога в живота си не бях гледала филм и не бях сигурна, че разбирам, какво означава това.

– Да, господин Сайто идва тук от остров Пъфин, откакто Пип и аз бяхме деца – добави Маги. Погледнах я с изумление.

– И ти ли някога си била дете?

Маги не можа да сдържи смеха си.

– Да ... в зората на времето.

В зората на времето? Оттогава със сигурност бяха минали доста години.

ЕМИЛ ОРЕСТРУП: „СТРАХ“

Превод от датски език: Цветина Кирилова

Силно, силно ти ме обгърни

С ръката твоя млада

Докат още са в сърцето ти

Кръвта и топлината

Скоро ще се разлъчим

Досущ плодчета в плет див

Скоро ще се изпарим

Досущ мехурчета в поток пенлив.

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 студентите да научат повече за датската култура, история и общество.

Тазгодишното издание на конкурса се проведе под наслов „Докато щастието дойде...“ (дат. *Indtil lykken kommer...*), вдъхновен от стихотворението „По един път на ден“ (дат. *En gang om dagen*) от стихосбирката „Да се върнеш назад“ (дат. *Hjemfalden*, 1991 г.) на съвременния датския поет Съорен Улрик Томсен (р. 1956 г.). Задачата на студентите беше да споделят представата си за щастие и идеите за това как то може да бъде постигнато.

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 отличен Йоан Иванов (студент от трети курс), с втора награда – Гергана Васева (студентка от трети курс), а с трета – Аглая Бинева (студентка от втори курс).

* * *

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.

This year's essay competition, titled *Indtil lykken kommer...* (Until Happiness Comes...) was inspired by the poem *En gang om dagen* (Once a Day) from the poetry collection *Hjemfalden* (1991, Reverted) by contemporary Danish poet Søren Ulrik Thomsen (born 1956). Students were invited to share their views on happiness and the pursuit of it as a life goal.

All this year's award winners are students in the Scandinavian Studies Program at Sofia University St. Kliment Ohridski. The first prize was awarded to Yoan Ivanov (3rd-year student), the second prize to Gergana Vaseva (3rd-year student), and the third prize to Aglaja Bineva (2nd-year student).

* * *

INDTIL LYKKEN KOMMER

Yoan Ivanov

Præpositionen »indtil« forudsætter, at man skal vente. Og det at vente er det mest skræmmende af alt. Når man venter, er alt muligt, dvs. alle mulige rædsler; alle mulige måder, på hvilke ting river i stykker; alle bekymringer; alle forræderier og alle skuffelser. Men betyder ikke alle muligheder også en positiv slutning? Vi må være ærlige over for os selv – de sorte, triste tanker kommer så hurtigt, så nemt og uhindrede. De er os nære og bekendte, vi slapper af i deres klæbrige tjære og lader os drukne i den. Måske fremstår det lidt overdrevet? Hvis vi bare kæmper stærkere imod, kan vi måske undslippe Tvivlens kraftfulde fangarme? Hvis vi tænker sådan, har vi opfattet det helt forkert. Tvivl er ikke håbets modstander. Tvivl er eksistensens nøgne sjæl. Tvivlen er det eneste hjem, som vi har. Datiden er allerede hjælpeløst forbi, og fremtiden er ikke noget mere end luft. Lev i nuet, siger nogen, men det er svært at gøre for mennesker. Hjertet stræber altid tilbage – til minderne og barndommen. Sindet løber ustoppeligt fremad – til de store planer. To parallelle linjer, der ikke har nogle fælles punkter. To parallelle linjer, altså to linjer, der kun skærer hinanden i uendeligheden, men uendeligheden er os ubegribelig. Og så efterlades vores sjæl et sted i midten, usikker på hvorhen den skal gå, altså i Tvivl. Først lyder det skræmmende, men vi har lært at udføre denne stilling rigtig godt. Vi er eksperter i at lyve for os selv. Vi glemmer alle drømme, idealer og løfter ved den mindste hindring. Og bagefter når samvittigheden uundvigeligt kommer og spørger os hvorfor, kigger vi skamfulde ned i grunden og har ikke noget svar. Hvordan kunne jeg vide, jeg var jo i Tvivl. Tvivlen er vores frelser, alle spørgsmåls udvej, til den kommer vi igen og igen, og for os er der ikke noget udenfor den.

Hvor er vi nået til? Vi venter i Tvivl, og her ligger nøglen til vores uundgåelige nederlag, fordi vi venter på noget, som vi slet ikke kan forstå – lykken. Vi har hørt andre tale om den, måske har vi læst nogle ord om den, men vi har aldrig set den. Og hvordan kan vi se den? De få, der når noget, der eventuelt kan opfattes som lykke, bliver tilintetgjort af afgrunden mellem deres forventninger og virkeligheden. Derfor skynder de sig for at skjule alle beviser. Det er ikke noget tilfælde, at alle politikere, influencere osv. beskæftiger sig så meget med menneskernes lykke. Noget, som ingen forstår, er det nemt at kæmpe for. Det er alles mål, netop fordi den er uopnåelig.

Hvad er konklusionen? Indtil lykken kommer er der bare Tvivl, og så bagefter er der bare intetheden.

INDTIL LYKKEN KOMMER*Gergana Vaseva*

Jeg har aldeles håbet, at lykken, som de andre mennesker altid taler om, skal komme til mig. Jeg gjorde alt for den lovede lykke. Jeg dimitterede med udmærkelse og startede med at arbejde i embedsværket og købte en bil og en lejlighed. Jeg giftede mig med en smuk kvinde, og vi har to børn sammen. Mine forældre er sunde og raske, og jeg kan godt lide mine to brødre. Mit job er rart. Det har jeg alt i alt tilskrevet en vis form for medfødt held. Jeg har altid håbet at føle mig lykkelig...

Men... Jeg eksisterer ikke. Jeg føler intet. Jeg kigger mig omkring og ser, at min familie ikke rigtig er min. Og jeg er bange, fordi jeg ikke kan føle noget. Jeg forstår ikke, hvad der er sket. Man har alle midler til at blive lykkelig. Men man er ikke lykkelig. Man har udstyr til at kommunikere med alle i verden. Men man mangler noget. Jeg mangler noget. Ingen lytter til nogen længere. Alle råber. Jeg hører støjen fra fjernsynsskærmen, når jeg kommer ind i lejligheden. Jeg snakker ikke med min kone, som altid styrer fjernsynsskærmen. Og jeg siger ikke noget til mine børn, som altid har høretelefoner på og stirrer på telefonen. Når jeg tænker over det, snakker jeg slet ikke.

I løbet af de seneste år er jeg blevet mere og mere overhalet af ensomhed, denne mest fremmede og ubehagelige følelse. Ensomheden stilner sædvanligvis af ved midnat, når alle levende væsner bliver stille. Ensomheden overhaler mig ganske uventet, lukker mig inde i et hjørne og skærer i min sjæl. *Har Du følt ensomheden?* Der er ingen udvej fra den. Den føles lidt skarp, skærende og kold. Sjælen knækker lidt, hver gang den føler ensomheden.

Den nat var det, som om sjælen gik i stykker. *Hvor længe skal jeg vente, indtil lykken kommer?* Jeg går ud. Jeg vandrer. *Ensomheden.* Jeg befinder mig på skinnerne, der går forbi byen. Jeg står på skinnerne. Jeg trækker luft ind. *Jeg har ikke set ildfluer i årevis.* Jeg trækker luft ud. *Min bedstemor krammer mig.* Jeg trækker luft ind. *Det lugter af græs og brændt kabel.* Jeg trækker luft ud og kigger op. *Jeg ville ønske, at jeg kunne se stjernerne uden lysene fra gadelygterne.* Jeg trækker luft ind. Der er lyden af et tog, der nærmer sig. Og lyset...

INDTIL LYKKEN KOMMER

Aglaja Bineva

Lykke er meget velkommen. Dog finder jeg idéen om at vente på den ret bekymrende. Der ligger en antydning af, at lykke er uden for vores kontrol. Hvad hvis jeg ender med at vente hele livet, og den aldrig dukker op?

Vi kunne sige, at vi skaber vores egen lykke ved at stræbe og opnå. Eller lykken er måske allerede opstået; det er bare det, at vi aldrig har lagt mærke til den. Måske er dette det lykkeligste, vi nogensinde vil være. Jeg personligt mener, at vores glæde afhænger af os selv. Vi arbejder, vi opnår, og vi føler os glade som resultat. Jeg kunne afslutte min argumentation her, men jeg har bemærket, at hvis jeg opnår noget, er det kun et spørgsmål om tid, før jeg føler, at jeg skal nå det næste mål for at »være lykkelig«. Gæt hvad der sker efter at jeg opnår det også? Jeg finder mig selv i den samme onde cirkel, og lykken er ingen steder at finde. Det fører mig kun til at tænke, »Er lykke virkelig det, jeg har brug for?«

Jeg er ikke på en rejse for at afslutte denne cyklus, fordi det ser ud til at være en del af vores menneskelige natur. Ærligt talt har jeg opgivet lykke for længe siden. Det, jeg stræber efter, er en følelse af opfyldelse.

Det skal siges: Lykke er arbitrær. Der er nogle, der kæmper for mad og ly, til dem virker mit liv sandsynligvis som en uopnåelig drøm. Derfor vælger jeg at være taknemmelig for det, jeg allerede har, i stedet for at jage det næste store. Noget, der også giver mig tilfredsstillelse, er at være nyttig og venlig over for mennesker. Jeg kunne vælge at få nogen til at føle sig speciel og respekteret, og det ville ikke koste noget. At være venlig er en magisk kraft, som folk glemmer, de har. Faktisk har jeg bemærket, at den taknemmelighed, jeg modtager fra andre mennesker, har givet mig en følelse af mening og tilfredsstillelse mere end nogen præstation hidtil.

Under alle omstændigheder, mens vi stræber efter lykke eller giver den videre til andre, er lykke bestemt ikke noget, vi bør vente på.

СТУДЕНТСКИ ПРОЕКТИ



STUDENT PROJECTS

FELIX LOBRECHTS ROMAN „SONNE UND BETON“ IM KONTEXT VON DEUTSCH ALS FREMDSPRACHE

Angel Boyanov, Jacqueline Dyballa, Maria Nikolaeva, Ivan Stoyanov
Sofioter Universität „St. Kliment Ohridski“ (Bulgarien)

FELIX LOBRECHT’S NOVEL „SONNE UND BETON“ IN THE CONTEXT OF GERMAN AS A FOREIGN LANGUAGE

Angel Boyanov, Jacqueline Dyballa, Maria Nikolaeva, Ivan Stoyanov
Sofia University St. Kliment Ohridski (Bulgaria)

Abstract: In diesem Beitrag werden die Ergebnisse der Buchbesprechung des Romans „Sonne und Beton“ von Felix Lobrecht festgehalten. Neben einem kurzen Autorenprofil werden die vier Hauptcharaktere unter die Lupe genommen und miteinander verglichen. Zudem wird die Sprache des Romans, der durch die Jugendsprache und den Berliner Dialekt geprägt ist, analysiert. Zum Abschluss wird auf die Gropiusstadt, in der der Roman spielt, eingegangen und welche Rolle der Ort nicht nur im Roman Sonne und Beton spielt, sondern auch in dem Roman „Wir Kinder vom Bahnhof Zoo“ von Christiane F..

Schlüsselwörter: Gegenwartsliteratur, Jugendsprache, Dialekt

Abstract: In this article, the results of the book review of the novel “Sonne und Beton” by Felix Lobrecht are recorded. In addition to a brief author profile, the four main characters are examined and compared with each other. In addition, the language of the novel, which is characterized by the youth language and the Berlin dialect, is analyzed. Finally, the Gropiusstadt, where the novel is set, is discussed, as well as what role the place plays not only in the novel Sonne und Beton, but also in the novel “Wir Kinder vom Bahnhof Zoo” by Christiane F..

Keywords: contemporary literature, youth language, dialect

Im Rahmen des Lesezirkels, der in Zusammenarbeit des Lehrstuhls für Germanistik und Skandinavistik und der Bibliothek des Goethe-Instituts in Sofia in regelmäßigen Abständen veranstaltet wird, wurde im März 2024 der Roman „Sonne und Beton“ von Felix Lobrecht vorgestellt. Der im Jahre 2018 veröffentlichte Debütroman von Lobrecht erzählt die Geschichte von vier Jugendlichen, die in den Hochhausschluchten der Großstadt in Berlin im Brennpunkt sozialer Ungerechtigkeiten aufwachsen und ihren Alltagsproblemen entkommen möchten. Um

dies zu ermöglichen, entscheiden sie sich die neuen Computer der Schule zu stehlen und stoßen dabei auf Komplikationen.

Kurz zum Autor: Felix Lobrecht ist einer der erfolgreichsten deutschsprachigen Stand-up Comedians und zudem Podcaster. Sein gemeinsamer Podcast *Gemischtes Hack*, den er mit Tommi Schmitt seit 2017 betreibt, zählt auch zu den meist gestreamten Podcast Deutschlands. Nach der Veröffentlichung des Romans 2018 kam der Roman 2023 auf die Kinoleinwände, wo Lobrecht gemeinsam mit Regisseur David Wnendt am Drehbuch gearbeitet hat sowie eine kleine Statistenrolle im Film spielt.

Er behauptet von sich selbst, dass der Roman nicht autobiografisch ist aber autobiografische Züge hat. „Ich bin nicht Lukas, aber ich erkenne mich in vielen Akteuren des Buches in irgendeiner Form wieder.“ (Meyer 2017) Denn Lobrecht ist wie die Charaktere auch in der Gropiusstadt in Berlin mit seinen Geschwistern bei seinem alleinerziehenden Vater aufgewachsen.

1. Vorstellung der Hauptfiguren in Felix Lobrechts Roman „Sonne und Beton“

Es ist ein heißer Sommer in der Gropiusstadt und die 15-jährigen Jungs „[...] kiffen, chillen, saufen, glotzen Mädchen hinterher“ (S.2) bis sie sich entschließen in der Schule einzubrechen und ihre geklaute Ware zu verkaufen, was allerdings nicht so funktioniert wie sie sich es erhoffen. Warum die Charaktere sich dafür entscheiden und warum es schwerer ist als sie erwarten, soll im Kapitel näher erörtert werden.

Die Hauptfiguren des Romans sind die vier Freunde: Lukas, Sanchez, Julius und Gino, die zusammen in Berlin aufgewachsen sind.

1.1. Lukas

Der Roman wird aus der Perspektive von Lukas erzählt. Er wohnt zusammen bei seinem Alleinerziehenden Vater Matthias in Berlin-Gropiusstadt. Seine Mutter ist vor einigen Jahren gestorben und sein älterer Bruder Marco lebt in einem anderen Berliner Stadtteil. Marco hat sich wegen seiner Tätigkeiten den Respekt in Gropiusstadt verschafft und ist auf der Straße berühmt. Weswegen Lukas im Schatten seines Bruders bleibt und man Erwartungen an ihn hat, dass er sich auf den Straßen wie Marco benimmt, der Lukas den Ratschlag gibt: „der Klügere tritt nach“ (S. 64).

Eine besonders wichtige Rolle spielt auch sein Vater, Matthias. Er gibt sein Bestes, seine beiden Jungen allein zu erziehen. Er versucht ihnen Ratschläge zu geben, um sie zu schützen. Problematisch ist aber, dass er aus einer anderen Generation ist und davon ausgeht, dass alles

wie früher ist. Denn auch er ist in der Gropiusstadt aufgewachsen und geht davon aus, zu wissen, was die Jugend macht: „[...] ‘Ich kann’s nicht mehr hören. Ich bin selber hier aufgewachsen, ich weiß, was hier los ist.’ [...]“ (S.139) Jedoch sieht Lukas die Situation anders und findet, dass sein Vater der Realität nicht ins Auge schaut:

„[...] Ich hasse es. Wie kann man so blind sein? Jedes Mal, wenn ich ihm erzähle, was hier in der Gegend oder der Schule los ist, tut er, als ob ich mir die Scheiße ausdenke.’ [...]“ (S.139f.). Die Realitätsferne des Vater schließt Lukas auf die Beziehung des Vaters mit Kathrin: „Mit mir? Mit mir kann man nich normal reden? Mit dir kann man nich reden. Mit dir kann man nich reden, weil du in deiner komischen heilen Katrinscheißwelt lebst und nichts Besseres zu tun hast, als dich über irgendwelche scheiß Computer aufzuregen, anstatt uns mal zuzuhören! [...]“ (S.140f.)

Nicht nur das Wegschauen des Vaters von der Realität in der Gropiusstadt macht Lukas zu schaffen, auch das Nicht-Eingreifen von Menschen im Allgemeinen, die diese Dinge als Normalität ansehen: „Ich halte mir die blutende Nase. Keiner sagt etwas. Ein paar Meter weiter sitzen zwei Erwachsene auf der Wiese. Sie rauchen Wasserpfeife, reden, lachen, als hätten sie nicht gesehen was mir gerade passiert ist. Was für Wichser, die haben alles genau gesehen und gucken uns nicht mal an. Die hätten nur einmal was rufen müssen. Irgendwas. Aber nein sie scheißen einfach drauf – jeder macht seinen eigenen Scheiß. Ich hasse das.“ (S.15)

Ebenso entschließt er sich aus Selbstschutz, seine deutsche Identität in seinem Viertel und in der Schule, die einen hohen Anteil an Menschen mit Migrationshintergrund haben, zu verbergen: „‘Ich bin Deutscher. Draußen sag ich aber immer, ich bin Pole. Is einfacher für mich...’“ (S.48), weil „[...] keiner Respekt vor Deutschen hat ...“ (S.49)

Im Vergleich zu seinen Freunden ist er der Vernünftigste. Einerseits trifft er zwar schlimme Entscheidungen, wie zum Beispiel, Drogen zu nehmen oder am Einbruch teilzunehmen, andererseits sieht er seine Fehler ein und reflektiert sein Verhalten. Beispielsweise meint er, dass der Diebstahl der Computer eine schreckliche Idee ist, trotzdem nimmt er daran teil, vor allem auch, weil der Freundeskreis einen enormen Einfluss auf ihn ausübt. Genauso wie die Gropiusstadt, das Stadtviertel, wo er aufgewachsen ist, prägt stark seine Identität.

1.2. Sanchez

Sanchez ist der neue in dem Freundeskreis. Er zieht mit seiner alleinerziehenden Mutter von Marzahn-Hellersdorf in die Gropiusstadt, weil in „[...] Marzahn wohnen nur Nazis [...]“ (S.38) und sie schlimme Erfahrungen gemacht haben, da er ein People of Colour ist als Halbkubaner und seiner deutschen Mutter. Exemplarisch für den Alltagsrassismus steht das Gespräch zwischen Lukas, Sanchez und seiner Mutter:

‘Ich goobe, dit Schlimmste war, als ick mit meinen beiden Jungs mal einkaufen war, als die noch klein waren beide, und irgendwelche Idioten uns hinterhergelaufen sind und die ganze Zeit ‘hier stink’t nach Bimbo’ gebrüllt haben. Kannste dich daran erinnern?’, sagt sie und guckt Sanchez an. [...]

‘Ich hab mich dann umgedreht und gefragt, ob die ‘ne Macke haben, und dann hamse gesagt, ick soll weggehen, bevor sie ooch N**** werden, weil ick denen zu nahe komme. So wat Dummet hab ick auch selten erlebt.’ Sie schüttelt den Kopf. ‘Dit passiert hier bestimmt nicht, oder?’ Sie sieht mich an. (S.203)

Er ist an die rassistischen Kommentare und Anreden gewöhnt und misst ihnen keine Bedeutung bei. Das ist im Dialog zwischen ihm und einem Mitschüler in Lukas’ Klasse zu bemerken, in die er nun geht und somit nicht nur Lukas Nachbar ist, sondern auch sein neuer Mitschüler.

‘Ich dachte, Marzahn wohnen nur Nazis, ja. Jetzt, erste Marzahner den ich sehe, is schwarz einfach Was das?!’, sagt irgendwer.

„Shu, David, endlich nich mehr einziger N**** hier, ja!“, ruft Osman. (S.38)

[...]

„Oye, ick bin keen N****, ick bin ‘nn caribbean boy“, sagt er und fängt an zu lächeln. (S.39)

An dieser Stelle ist auch zu erwähnen, dass Rassismus ein zentrales Thema des Romans ist, was vor allem auch bei dem Gespräch zwischen dem Vertrauenslehrer und Lukas zu beobachten ist, in dem der Lehrer nicht nur diverse Beleidigungen und Verachtungen (S.194f.) von sich gibt, sondern zu Lukas auch sagt, dass „[...] genauso müssen wir Deutsche zusammenhalten. Du bist der einzige Deutsche in deiner Klasse, deswegen kann ich auch nur dich fragen.“ (ebd.)

Sanchez ist ein sehr ruhiger und hedonistisch eingestellter Mensch. Er sucht Freude im Leben, es hat den Anschein, dass er sorglos und gelassen ist mit dem Verlangen nach einem Adrenalin-Kick. Denn er stiehlt nicht nur regelmäßig in Supermärkten, auch schlägt er den Plan über das Einbrechen in der Schule und den Diebstahl der neuen Computern vor. Er meint, dass es die leichteste Weise ist, schnell Geld zu verdienen und seinen Sorgen zu entkommen. Im Gegensatz zu Lukas reflektiert er seine Taten oft nicht und sieht nur das Positive darin.

1.3. Julius

Arroganz, Leichtsinnigkeit und anderen die Schuld zuweisen sind die Charakterzüge, die Julius am besten Beschreiben. Im Unterschied zu Lukas reflektiert er seine Schuld nie und reflektiert sein Handeln nicht, stattdessen findet er immer jemanden, der schuldig für alles ist, sogar für seine eigenen Tätigkeiten. Julius versetzt sich mehrmals in die Rolle eines Gangsters hinein und macht sich keine Gedanken, wenn er handelt.

Auch der Autor selbst sagt zu Julius: „Ein lauter, kopfloser Typ, der einfach so drauf los quatscht, dem man in jedem seiner Sätze anmerkt, dass er einfach nur Komplexe hat, dass er deutsch ist in einer Gegend, in der Deutsche in der Minderheit sind.“ (Meyer 2017) Zum

Beispiel sprüht er einen Taxifahrer CS-Gas (vgl. S. 76/77) ins Gesicht oder er trägt einen Schreckschussknarre beim Einbrechen in der Schule bei sich (vgl. S.101). Er zeigt sich nur in der direkten Kommunikation mutig, wenn es um das Handeln geht, ist er ängstlich und versteckt sich hinter den anderen. Deutlich wird dies schon zu Beginn des Romans als Lukas von einigen Arabern verprügelt wird, steht er „starr daneben“ (S. 15), aber wenn die Gefahr schon vorbei ist, hat er hinter den Rücken der Angreifer vor, sie zu hauen. Hier darf auch nicht außeracht gelassen werden, dass es Julius ist, der diese Situation erst herbeiruft, dass ihnen Probleme bereitet.

Über seine familiäre Situation bekommt man im Roman nur wenig mit. Bekannt ist nur, dass er bei seinem älteren Bruder unter schwierigen Bedingungen aufwächst, wie Lukas bei einem Besuch anmerkt: „[...] im Wohnzimmer laufe ich gegen eine Wand aus stickiger Luft, Gras, Kippen und billigen Lufterfrischer. (S. 90) [...] Die ganze Wohnung sieht aus wie Scheiße, überall liegt Müll rum, der Boden klebt, es stinkt [...].“ (S.92) Seine Eltern sind nicht im Bilde. Was mit den Eltern ist oder wo sie sind, bleibt während des gesamten Romans offen. Zwar zieht Julius Probleme an, dennoch versucht er aber ein guter Freund zu sein. Vor allem versucht er Gino zu helfen und spürt Mitleid ihm gegenüber.

1.4. Gino

Alle bisherigen Figuren werden in ihrem Elternhaus mit Problemen konfrontiert: Lukas findet kein Verständnis seitens seines Vaters, Sanchez' Mutter bleibt keine Zeit für ihren Sohn, im Gegensatz dazu fehlen die Elternfiguren bei Julius. In Ginos Familie ist der Vater ein gewalttätiger und cholischer Alkoholiker, der ihn und seine Mutter terrorisiert. Zudem leidet sein Bruder an einer schweren chronischen Krankheit, Multiple Sklerose, die seine Familie noch zusätzlich belastet. Sie haben kein Geld, um der Situation zu entkommen, weil der Vater alles zum Trinken verschwendet.

Gino ist Lukas' ältester Freund, hat italienische Wurzeln und ist in demselben Bezirk wie Lukas und Julius aufgewachsen. Zu Beginn des Romans haben Lukas und er eine engere Beziehung und werden als beste Freunde dargestellt bzw. geht Lukas davon aus, dass sie beste Freunde sind. Allerdings wird Gino gegenüber Lukas verschlossener und hat einen engeren Bezug zu Julius entwickelt, bei dem er auch zeitweise wohnt, um der Situation zu Hause zu entkommen (vgl. S. 99) und an den er sich wendet, um Tilidin zu bekommen (vgl. S.114; 210f.). Gino fühlt sich hilflos seine Mutter zu schützen oder ihr zu helfen, wenn der Vater sie schlägt. Als die Idee mit dem Stehlen der Computer auftaucht, um an schnelles Geld zu kommen, ist Gino von der Idee angetan und denkt weniger über die Konsequenzen nach (vgl. S.96), die ihm

durch seinen Vater drohen, sondern viel mehr über die Möglichkeit seinem Vater gemeinsam mit seiner Mutter und seinem Bruder zu entkommen. Die Verschlossenheit gegenüber Lukas kann als Schutzmechanismus gesehen werden, da Lukas aufgrund seines Charakters Gino von der Tat abgeraten hätte, während Julius durch seinen Bruder leichteren Zugang zu Drogen hat und sein Charakter darauf schließen lässt, dass er die Folgen des ganzen außeracht lässt. Gino wird von den Umständen dazu gezwungen, außerordentliche Maßnahmen zu ergreifen, um sich und seine Mutter von der Aggression seines Vaters zu schützen.

Alle Charaktere im Roman zeigen ein anschauliches Bild, wie es ist unter schwierigen sozialen Umständen in einem Stadtteil aufzuwachsen, in dem man als Minderheit lebt. Gerade für Lernende, die Deutsch als Fremdsprache lernen, insbesondere Germanistikstudierende, ist der Roman durch die rebellischen, aber reflektierten Charaktere eine gute Abwechslung zu den Klassikern, da sie realitätsnah sind und so ein differenzierteres Deutschlandbild entsteht. Vor allem auch durch die Sprache, die im Roman verwendet wird.

2. Sprachliche Besonderheiten in Felix Lobrechts Roman „Sonne und Beton“

Die Sprache eines Buches ist ein Kennzeichen für das ganze Buch und spielt eine enorme Rolle für die Rezeption des Werkes. Anhand der Sprache kann ein Buch viele Leser:innen sowohl gewinnen, als auch verlieren. Deswegen ist es wichtig, den richtigen Worten seitens der zeitlichen Periode, wann das literarische Werk geschrieben worden ist, die Periode, in der sich die Geschichte entfaltet, der geografischen Merkmale wie z. B. Dialekte oder Idiolekte oder die Position der Figuren in der Gesellschaft.

In diesem Zusammenhang bietet der Roman “Sonne und Beton” von Felix Lobrecht sehr interessante und für Deutschlernende merkwürdige sprachliche Hürden. In dem Roman sind drei große Merkmale der Sprache zu beobachten, die sowohl das Werk sehr schwierig zu lesen machen als auch die Atmosphäre des Sujets und die Figuren im Roman bereichern.

2.1. Schimpfwörter und Beleidigungen

An erster Stelle haben wir als ein Merkmal im Werk die Schimpfwörter und Beleidigungen. Die Handlung geschieht in den ersten Jahren des neuen Jahrtausend und die Hauptfiguren sind Neuntklässler in einer Berliner Schule. Aufgrund dessen kann man erwarten, dass viele Schimpfwörter von den wichtigsten Charakteren im Werk gesagt werden.

Dies stellt eine Hürde dar, weil es sehr untypisch für ein literarisches Werk ist, auf eine solche derbe und unhöfliche Sprache als Leser zu stoßen. In keinen der Werke der großen Schriftsteller in der deutschen Literatur, die wir in den Seminaren durchnehmen, ist so eine

derbe Sprache zu sehen, das erwarten wir auch dementsprechend in der Literatur - ein gehobener Stil der Sprache. Hier aber ist die Situation anders. Der Roman ist keine klassische Literatur, deswegen sind die Beleidigungen das Schimpfen passend - eine realistische Gestaltung der Kommunikation unter Jugendlichen.

Man stößt auf die üblichen Schimpfwörter zur Beleidigung eines Mitmenschen. Die Fluchwörter haben meistens mit sexuellen Handlungen zu tun, sind rassistisch geprägt oder behandeln eklige Sachen oder menschliche Funktionen. Beispiele dafür sind "Ficken", "Ficker", "Missgeburt", "Hurensohn", "Missgeburt" (mit sexuellem Zusammenhang), "Kanake", "N****" (mit rassistischem Zusammenhang), "Kacke", "bekackt", "scheiß", "Scheiße", "Verpiss dich" (Funktionen des menschlichen Körpers, die mit Ekel verbunden sind).

Hier ist zu überlegen, was der Grund sein könnte, dass die Sprache in dem Roman genutzt wird. Die Antwort, die zuerst auf der Hand liegt, ist die soziale Herkunft und das Umfeld, in dem der Roman spielt – die Gropiusstadt, auf die im späteren Verlauf noch intensiver eingegangen wird. Alle vier Charaktere leben in schlechten Bedingungen, was das Aufwachsen erschwert- mit achtlosen oder überhaupt abwesenden Eltern oder anderen Familienmitgliedern. Alles trägt dazu bei, dass sich die Hauptfiguren im Roman sich in ihrer Jugend ignoriert und allein gefühlt haben, aus welchem Grund sie große Aggressionen gesammelt haben. Diese Aggression, wie wir im Roman sehen, wird in Wirklichkeit sowohl körperlich als auch sprachlich in der Form von Schimpfwörtern geäußert. Hier sind ein paar Beispiele aus dem Text:

- „Ich schwöre, sei froh, dass ich nett bin heute. Normalerweise ich stech dich ab für so was, ja. Hurensöhne! Geht ma jetzt ja. Ihr Missgeburten! Richtige ...“ (S.15).
- „Also“, sagt er [der Direktor der Schule], „ich freue mich, euch euren neuen Mitschüler Sanchez vorzustellen. Er ist nicht von hier, sondern kommt aus Marzahn-Hellersdorf. [...]“ (S.38).
- „Ich dachte, Marzahn wohnen nur Nazis, ja. Jetzt, erste Marzahner den ich sehe, is schwarz einfach. Was das !?“ [...] „Shu, David, endlich nicht mehr einziger N**** hier, ja“, ruft Osman. [...] „Halt ma die Fresse, Kanake!“; ruft David zurück. (S.38)

2.2. Jugendsprache

Die zweite sprachliche Hürde im Roman ist die Jugendsprache. Es ist kein Geheimnis, dass die verschiedenen Generationen verschiedene Worte nutzen. Jede Generation hat ihre sprachlichen Besonderheiten und die Jugend aus den 2000-ern ist keine Ausnahme.

In der Alltagssprache der Jugendlichen sind viele lexikalische und phonetische Besonderheiten zu bemerken. An erster Stelle beobachten wir aus lexikalischer Sicht das Synonymenfeld zum Begriff "Bruder", "Kumpel" oder "Kamerad". Dazu gehören *Digga*,

Dicker, Alter und *Lak*. In der Sprache geht es auch nicht ohne Füllwörter, die man sagt, um eine breite Bedeutung auszudrücken. Gemeint wird hier das Wort *Dings*, das man in jedem Kontext hinzufügen kann und “alles” und/oder “alle” bedeuten kann. Ein paar der Beleidigungen, die man vor allem unter den Jugendlichen in den Dialogen hört, sind *Spast* und *Opfer*, die einfach Narr oder Tor bedeuten. Typisch für diese Sprache sind zudem auch Abkürzungen. Man nimmt die ersten Silben des Wortes und fügt manchmal Suffixe -i oder -s, um das neue Kurzwort zu bilden. Beispiele dafür sind *Toti* (Totschläger), *Alk* (Alkohol), *Alki* (Alkoholiker), *Arabs* (Araber) und andere.

Ein weiteres reiches Synonymenfeld widmet sich dem Rauchen, vor allem das Rauchen von Marihuana. Dazu gehören Gras und Haschisch als Substantive, in Bezug auf Verben haben wir einen bauen (eine Zigarette Marihuana drehen), auch kiffen, haschen und buffen bedeuten Haschisch rauchen. Hier sind ein paar Beispiele, wie diese Lexik im Text vorkommen kann:

- „Nein. Dings, ja, wir nehmen gar nix. Und wenn, gehen wir bestimmt nicht bei den scheiß Türken holen, ja ...“ (S.13) [...]
- „Dings, Djamel“, sagt Julius auf einmal, „ich schwöre, Lukas wollte nicht respektlos sein, ja. Wir hams nur eilig, dies das. Außerdem, Dings, wir kennen uns doch. Wir waren zusammen Grundschule früher. Du weißt doch, Frau Müller, die fette Kuh, diese ganzen Opfer und so. Lass ihn ma gehen einfach, ja.“ (S.14) [...]

2.3. Der Berliner Dialekt

Die dritte Hürde, wo auch die meisten Probleme bei der Verständigung des Textes auftauchen können, ist der Berliner Dialekt. Die Erzählung im Roman spielt sich in Berlin und deswegen sind die typischen Ausdrucksweisen in diesem Teil Deutschlands sehr verbreitet unter den Hauptfiguren. Vor allem beobachten wir eine Menge von phonologischen Unterschieden der Aussprache vieler Wörter. Es gibt sehr starke informelle Reduktion, z. B, kleene statt kleine. Das führt zu den anderen Merkmalen der dialektalen Formen im Roman, insbesondere die Assimilationen vom G als Laut und vom Ich-Laut. Im Buch wird G als J ausgesprochen (Es jibt, es ist jut, ejal) und der Konsonant im Personalpronomen ich wird als K ausgesprochen, also ick statt ich. Dadurch findet ein sehr interessantes und merkwürdiges Spiel mit den Frikativen und Plosiven statt, indem manchmal ein Plosiv als Frikativ ausgesprochen wird (in diesem Fall als Halbvokal J, obwohl in manchen Quellen mit Fachliteratur J als Konsonant und nicht als Halbvokal präsentiert wird), in anderen Fällen aber haben wir die gegenseitige Erscheinung - der Frikativ wird bei der mündlichen Realisierung des Wortes zu einem Plosiv (ich zu ick). Eine andere Art von Assimilation haben wir bei den Wörtern dit, ditte, wat, die einfach das und was bedeuten. Hier beobachten wir nochmal diese Transformation von Plosiven und Frikativen. Da die Laute T und S auf demselben Platz

artikuliert werden und die beiden Laute stimmlos sind, haben wir Unterschiede nur bei diesem Merkmal – die Artikulationsart, wobei T Plosiv ist und S - Frikativ.

Letztendlich haben wir die Ellipsen als Merkmal der Rede in dem Roman. Das ist die Auslassung mancher Laute von Worten, wodurch das Wort leichter auszusprechen wird. Beispiele dafür sind *wa* und *ma*, statt *was* und *mal*, auch haben wir Beispiele für Ellipsen von Vokalen, konkreter - Diphthongen: *uff* statt *auf*, *wa* statt *wir*.

Selbstverständlich kommen die dialektalen Veränderungen der Sprache im Buch zwar mündlich vor, der Autor hat aber versucht, sie im Werk zu verschriftlichen, damit die Leser:innen in die Atmosphäre des Roman besser eintauchen können. Dadurch sind *uff* und *wa* als Formen entstanden. *Uff* ist die dialektale Form von *auf*. In diesem Wort haben wir einen Knacklaut am Wortanfang, dann den Diphthong *au* und dann den Konsonant *F*. Infolge der Elision wird der erste Vokal im Diphthong, *a*, ausgelassen, so haben wir die Form *uf*. Bei dieser Schreibweise aber verändert sich die Aussprache des Wortes, weil der Konsonant am Wortauslaut nur alleinsteht, infolgedessen wird der Vokal *u* lang ausgesprochen, was nicht der Fall sein sollte. Um den Vokal zu verkürzen, fügt der Autor bei der Verschriftlichung der dialektalen Rede einen weiteren Konsonanten *f*, dadurch ist der Vokal jetzt kurz auszusprechen.

Bei *wa* tritt eine einfachere phonologische Veränderung auf. In der Standardsprache haben wir das Wort *wir* und der letzte Laut *r* ist zwar ein Konsonant, aber es wird in diesem phonologischen Kontext vokalisiert als *a* ausgesprochen. So haben wir im Hochdeutsch die grobe Aussprache */wia/*. Aus dieser Aussprache wird der erste Vokal elidiert und dadurch entsteht das dialektale Wort *wa*.

Mit diesen Informationen als Wissen, das wir beim Lesen des Buches im Hintergrund unseres Gedächtnisses behalten sollten, kann der Satz vorstellt werden, der für Deutschlernende vom Verständnis her am schwierigsten sein könnte, um ihn zu verstehen. Der Satz lautet: „Kleener hamse’t nicht, oder wat?“ (S.54) Mit allen Erklärungen und phonetischen Analysen wäre es im Hochdeutschen der Satz: “Kleiner hast du es nicht, oder was”.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass der Roman mit seinen eigenen sprachlichen Besonderheiten, die für manche Leser:in ein paar Schwierigkeiten bereiten können, aber der Einblick in die Jugendsprache und er Berliner Dialekt authentisch wiedergegeben wird. Die drei Merkmale der Sprache in dem Buch sind Träger der Kultur und bilden sprachlich die Atmosphäre, in der die Figuren leben. Sie dienen als richtiger Zeitgeist, mithilfe dessen sich die Leser:innen ins Buch leichter eintauchen können und die Situation der Hauptfiguren verstehen. Durch die vielen Dialoge mit den genannten Merkmalen, wird die

Distanz zwischen den Leser:innen und den Charakteren verkürzt und kann deren alltäglichen Probleme besser nachvollziehen. Trotz aller sprachlichen Hürden ist „Sonne und Beton“ ein Buch, das auf jeden Fall von Germanistikstudierenden gelesen werden soll. Einerseits wegen der sprachlichen Herausforderung, andererseits um sich mit einem anderen Typ vom Deutschen auseinanderzusetzen. Im Studium lesen wir Goethes „Faust“ oder Lessings „Emilia Galotti“, die klassische Werke der deutschsprachigen Literatur sind, aber angehende Germanist:innen sollten auch Erfahrung mit anderen Typen von Kunst haben, besonders mit Jugendliteratur, die eine ganz andere Sprache hat, als diese, die man bei Goethe oder Lessing trifft, sodass der Roman den Horizont der Sprachwissenschaftler:innen erweitern kann.

Neben der Sprache wird den Leser:innen auch das Leben in Großbausiedlungen und Plattenbauten näher gebracht, die in anderen Kulturräumen positiv besetzt sind, während sie in Deutschland eher ein negatives Images haben.

3. Lebensvisionen aus der Großsiedlung in Felix Lobrechts Roman „Sonne und Beton“

Die Erzählung von Lobrechts Roman ist sehr stark von dem Ort geprägt, an dem er spielt – der Gropiusstadt. Die sozialen Spannungen und die ungeschriebenen Regeln des Berliner Wohnkomplexes sind Faktoren, die in der Geschichte allgegenwärtig sind und die Handlungen, Denkmuster und damit auch das Leben der Figuren prägen. Im Folgenden sollen die Geschichte, die Entwicklung und einige der in den Medien und der Populärkultur vorherrschenden Narrative über die Gropiusstadt näher beleuchtet und mit der im Roman dargestellten Vision verglichen werden.

3.1. Die Entstehung der Gropiusstadt

Großsiedlungen wie die Gropiusstadt, das Märkische Viertel, Marzahn usw. wurden in ganz Europa erstmals in den frühen 50er Jahren eingeführt. Zu dieser Zeit war der Diskurs über sie im Allgemeinen positiv, da sie als vernünftige Lösung für die Wohnungskrise der Nachkriegszeit und als attraktive Alternative zu den so genannten Mietskasernen angesehen wurden – Gebäude aus dem späten 19. Jahrhundert mit einer Höhe von etwa vier bis fünf Stockwerken, die zum Symbol für die schlimmsten Aspekte der Industriegesellschaft vor dem Zweiten Weltkrieg geworden waren – Armut, soziales Elend usw. Daher glaubte man, dass die neuen Wohnkomplexe einen egalitären, demokratischen Ansatz für das Wohnen darstellen würden (vgl. Urban 2012). Zu diesem Optimismus trug auch die Tatsache bei, dass viele der Projekte von großen Namen der modernistischen Architektur geleitet wurden, z. B. Walter

Gropius, Hans Bernhard Reichow usw., die ihre Arbeit als fortschrittlich und zukunftssicher darstellten.

Die Gropiusstadt wurde zwischen den Jahren 1962 und 1975 errichtet. Die Planung des Wohnkomplexes begann 1959 und wurde von Gropius selbst geleitet, der zu dieser Zeit in den USA lebte und arbeitete. Die ursprünglichen Entwürfe sahen 14 500 Wohnungen in Gebäuden mit maximal fünf Stockwerken vor. Zwischen den Gebäuden sollten große Grünflächen und neue Infrastruktureinrichtungen liegen, die von den neuen Bewohnern der Gropiusstadt genutzt werden sollten. Dieser Plan konnte jedoch nicht vollständig umgesetzt werden. Der erste Grund dafür war der Wohnungsmangel in West-Berlin zu dieser Zeit – man schätzte, dass der Komplex 50 000 Menschen unterbringen musste, also wurde die Zahl der Wohnungen auf 19 000 erhöht. Außerdem wurde zu dieser Zeit die Berliner Mauer gebaut, was die Möglichkeiten zur Erweiterung der Gropiusstadt nach Süden stark einschränkte. So blieb nur die Entscheidung, dichter höhere Gebäude mit kleineren Wohnungen zu bauen.

3.2. Veränderungen in der öffentlichen Meinung über die Großsiedlungen

Dieser Optimismus hielt bis zum Ende der 60er Jahre an, als sich die öffentliche Meinung zu den Großsiedlungen aus einer Vielzahl von Gründen, nicht zuletzt durch die studentischen Protestbewegungen, drastisch änderte. Solche kritischeren Positionen kamen zunächst von jungen Architekten auf den so genannten Anti-Bauwochen¹ (1968), aber auch die Medien blieben nicht dahinter zurück. Es gab Kritik auf verschiedenen Ebenen, von der sozialen bis zur ästhetischen. Viele wiesen auf den entmenschlichenden Charakter dieser Wohnform, ihre Monotonie, ihren mangelnden ästhetischen Wert usw. hin. Einige Stimmen von Bewohnern der Siedlungen, die in den Medien veröffentlicht wurden, stellten Behauptungen auf wie z. B.: „Die graue Hölle ist det hier.“, „Jeden Abend, wenn ich nach Hause komme, verfluche ich den Tag, an dem wir in diese Kaserne gezogen sind.“, „Ich komme mir vor wie in einer Strafkolonie für den gehobenen Mittelstand.“² usw. Viele behaupteten sogar, dass die Großsiedlungen zu den neuen Slums geworden seien³.

Ein weiterer wichtiger Faktor, der zum schlechten Namen der Massenwohnungsbauprojekte und insbesondere der Gropiusstadt in den 70er Jahren beitrug, war das inzwischen zum Kanon gewordene biografische Buch, das von Vera Christiane Felscherinow, kurz Christiane F. „Wir Kinder vom Bahnhof Zoo“, in dem die Schwierigkeiten

¹ Mehr dazu: <https://www.berliner-mieterverein.de/magazin/online/mm0318/1968-wie-junge-aufreuehrer-die-stadtentwicklung-nachhaltig-beeinflusst-haben-031814.htm>

² Vgl. Der Spiegel (1969)

³ Vgl. Der Spiegel (1968)

eines jungen Mädchens mit Heroinsucht und die Auseinandersetzungen mit ihrem Milieu geschildert werden. Es ist anzumerken, dass in der Biografie der Einfluss der Gropiusstadt auf ihre Handlungen stark betont wird – ein Thema, das auch von Felix Lobrecht, wenn auch zu einem anderen Zeitpunkt der Geschichte, im Roman „Sonne und Beton“ weiter aufgegriffen wird. So schildert Christiane F. gleich zu Beginn ihrer Biografie die Gropiusstadt und weist auf eine kleine Auswirkung der Architektur auf ihre Kindheit hin:

„Gropiusstadt, das sind Hochhäuser für 45000 Menschen, dazwischen Rasen und Einkaufszentren. Von weitem sah alles neu und sehr gepflegt aus. Doch wenn man zwischen den Hochhäusern war, stank es überall nach Pisse und Kacke. Das kam von den vielen Hunden und den vielen Kindern, die in Gropiusstadt leben. Am meisten stank es im Treppenhaus. Meine Eltern schimpften auf die Proletenkinder, die das Treppenhaus verunreinigten. Aber die Proletenkinder konnten meist nichts dafür. Das merkte ich schon, als ich das erste Mal draußen spielte und plötzlich mußte. Bis endlich der Fahrstuhl kam und ich im 11. Stockwerk war, hatte ich in die Hose gemacht. Mein Vater verprügelte mich.“⁴

3.3. Die Gropiusstadt von Felix Lobrecht

Die düstere Schilderung des Lebens in der Gropiusstadt setzt sich auch in Lobrechts Roman fort. Obwohl die Geschichte einige Jahrzehnte nach Christiane F. spielt - in den frühen 2000er Jahren -, scheint sich am Leben der Jugendlichen in der Gropiusstadt wenig geändert zu haben. Armut, Drogen und Alkohol, Gewalt, Kleinkriminalität und eine allumfassende Perspektivlosigkeit sind nach wie vor an der Tagesordnung und bestimmen das Leben der Figuren. Diese scheinbare Unveränderlichkeit wird gleich zu Beginn der Geschichte spürbar, wenn Lukas den Geruch der Großsiedlung bemerkt, möglicherweise in Anspielung auf Christiane F.: *„Wonach riecht es hier überhaupt? Irgendwie beißend zitronig oder so ... Bestimmt so ein billiges Reinigungsmittel. Ich kriege Kopfschmerzen von dem Geruch. Dann doch lieber verbranntes Essen und Pisse wie sonst, an den Geruch bin ich wenigstens gewöhnt.“* (S.44) Vielleicht noch überzeugender wird dieses Gefühl von Marco, Lukas' Bruder, zum Ausdruck gebracht: *„»Alles wie immer, ja?«, sagt er. »Gropiusstadt steht noch ... Und schöner is auch nich geworden hier.« Er lacht kurz auf. »Aber wenigstens Sommer. Jetzt ist nicht mehr nur Beton, sondern Sonne und Beton, ja.«“* (S.57) Es ist auch bemerkenswert, dass genau dieses Zitat im Titel des Romans vorkommt.

Der Roman geht jedoch manchmal sogar noch weiter und deutet an, dass sich die Situation nicht nur nicht verbessert, sondern sogar noch verschlechtert hat. So Marco: *„Bei Matthias früher hat vielleicht noch funktioniert so. Was er immer erzählt hier mit Schläger-Peter und Gewalt-Jörg, oder wie die Lappen damals hießen. Aber heute? Alter, die Jungs*

⁴ F., Christiane, 1980, S. 14

heißen nicht mehr Schläger-Peter, sondern Ich-fick-deine-Mutter-und-stech-dich-kaputt-Abdul. Was willst du mit den groß reden, ich schwör's dir.“ (S.65) Dies bringt uns zu einem weiteren Thema, das der Roman ausführlich behandelt - die Multiethnizität der Gropiusstadt und die daraus resultierenden Spannungen. Lobrecht präsentiert eine nuancierte Sichtweise auf das Problem, wobei viele verschiedene Standpunkte, vertreten durch die diversen Charaktere, das Rampenlicht teilen. Auch in dieser Hinsicht bleibt die Vision des Romans recht düster - die meisten Figuren, auch wenn einige von ihnen wohlmeinender sind als andere, scheinen durch den Hass vereint zu sein, den sie für diejenigen empfinden, die anders sind als sie. Der Roman kommt zu der erschreckenden Schlussfolgerung, dass sich die Identität eines Menschen in Milieus wie der Gropiusstadt auf seine Fähigkeit, zu überleben und sich durchzusetzen, reduziert - alles andere wird irrelevant. Am deutlichsten wird dies in der Szene, in der Lukas von der Freundin seines Vaters um Rat gefragt wird, wie ihr Kind die Gropiusstadt überleben kann. Da sagt er: „Na ja, ganz ehrlich? Er kann nichts machen. Er kennt keine Leute hier, er kann sich nicht selber verteidigen, und wenn die ihn weiter abziehen wollen, dann machen die das auch.“ (S.165) Und vielleicht ist genau das die Essenz des Romans. Obwohl sich die Gropiusstadt nach den Berichten vieler, die heute dort leben, verbessert hat oder sogar zu einem Touristenziel geworden ist, bleibt ihr früheres Image eines Ortes, an dem man *nichts machen* und nichts ändern kann, prägend für das Leben vieler seiner Bewohner, einschließlich des Autors des Romans.

LITERATURVERZEICHNIS/REFERENCES

- Felscherinow, Christiane u.a. 1980. *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*. Hamburg.
- Lobrecht, Felix. 2023. *Sonne und Beton*. 1. Aufl. 2018. 18. Auflage. Berlin: Ullstein Buchverlage.
- Mitscherlich, Alexander. 1996. *Die Unwirtlichkeit unserer Städte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Urban, Florian. 2012. *Tower and Slab. Histories of global mass housing*. London and New York: Routledge.
- Urban, Florian. 2015. *Myth#7 Only Immigrants Still Live in European Public Housing*. In: N. G. Bloom et. al. (eds.), *Public Housing Myths. Perception, Reality and Social Policy*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Urban, Florian. 2018. *Large Housing Estates of Berlin, Germany*. In: D. B. Hess et. al. (eds.), *Housing Estates in Europe, The Urban Book Series*. Cham: Springer.

Online-Publikationen

Der Spiegel (1969, Februar 2). *Es bröckelt*. <https://www.spiegel.de/politik/es-broeckelt-a-ca53b11c-0002-0001-0000-000045845356> (Accessed February 26, 2024).

Der Spiegel (1968, September 8). *Slums verschoben*. <https://www.spiegel.de/kultur/slums-verschoben-a-dd4b3f2f-0002-0001-0000-000046477769> (Accessed February 26, 2024).

Berliner Mieterverein (2018, Februar 28). *Wie junge Aufruhrer die Stadtentwicklung nachhaltig beeinflusst haben*. <https://www.berliner-mieterverein.de/magazin/online/mm0318/1968-wie-junge-aufruhrer-die-stadtentwicklung-nachhaltig-beeinflusst-haben-031814.htm> (Accessed February 26, 2024).

Meyer, Frank (2017) in Deutschlandfunk Kultur. [Felix Lobrechts Debütroman "Sonne und Beton" - Aufgewachsen als blonder Deutscher in Berlin-Neukölln \(deutschlandfunkkultur.de\)](https://www.deutschlandfunkkultur.de/felix-lobrechts-debuetroman-sonne-und-beton-aufgewachsen-als-blonder-deutscher-in-berlin-neukoelln-100.html) (Accessed February 28, 2024).

„MEINE ERSTE FORSCHUNGSERFAHRUNG“

Erfahrungsbericht

von

Viktoria Atanasova

Studentin im Bachelorstudiengang „Deutsche Philologie mit Wahlmodul Skandinavische Sprachen“ an der Sofioter Universität „St. Kliment Ohridski“ (Bulgarien)

“MY FIRST EXPERIENCE WITH ACADEMIC RESEARCH”

Experience report

by

Viktoria Atanasova

Student in the Bachelor’s program “German Philology with Elective Module Scandinavian Languages” at Sofia University St. Kliment Ohridski (Bulgaria)

Im Studiengang „Deutsche Philologie mit Wahlmodul Skandinavische Sprachen“ werden u.a. Grundlagenkenntnisse der Literaturwissenschaft und der germanistischen Linguistik vermittelt. Eine der sprachwissenschaftlichen Disziplinen, die ich besonders interessant finde, heißt Phraseologie. Deshalb konnte ich das Angebot von meiner Dozentin Frau Dr. Mikaela Petkova-Kessanlis, an einer Untersuchung im Bereich der kontrastiven Phraseologie teilzunehmen, nicht ablehnen. Damit ich mich besser auf die durchzuführende Untersuchung vorbereiten konnte, habe ich an dem von Frau Dr. Mikaela Petkova-Kessanlis angebotenen Seminar „Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache“ teilgenommen. Im Rahmen dieses Seminars haben wir Grundkenntnisse der Phraseologie erworben und viele – für uns neue – deutsche Phraseologismen gelernt und es war sehr aufregend, später im Rahmen eines kleinen Forschungsprojekts **Gebrauch von diesem neuen Wissen zu machen**.

Gegenstand unserer Untersuchung war die Phrasemkonstruktion [von A (N1) so viel verstehen wie X von Y (N2)]. Verfestigte Realisierungen dieser Konstruktion sind z.B. *von A so viel verstehen wie der Hahn vom Eierlegen/ wie die Kuh vom Radfahren/ wie die Kuh vom Sonntag/ wie die Kuh vom Schachspielen*. Untersucht werden sollte zunächst die Realisierung der Konstruktion im Deutschen; anschließend sollten die Entsprechungen dieser Konstruktion

im Bulgarischen ermittelt werden. Frau Dr. Petkova-Kessanlis widmete sich den theoretischen Grundlagen, der Beschreibung der Konstruktion im Deutschen und der äquivalenten bulgarischen Phrasemkonstruktionen, die deutsch-bulgarischen und einsprachigen bulgarischen phraseologischen Wörterbüchern entnommen wurden. Meine Aufgabe war, ein Korpus zusammenzustellen, das die bulgarischen Entsprechungen der deutschen Phrasemkonstruktion beinhaltet. Dieses Korpus diente später dazu, die Gemeinsamkeiten und die Unterschiede bei der Realisierung der Konstruktion im Deutschen und Bulgarischen zu erfassen.

Um unsere Untersuchungsergebnisse zu präsentieren, haben wir uns entschieden, einen Vortrag vorzubereiten und diesen auf der 3. Tagung für Studierende, Promovierende und Dozierende am Institut für Germanistik und Skandinavistik an der St.-Kliment-Ochridski-Universität Sofia zu halten, die vom 30. November bis zum 01. Dezember 2023 an der Universität Sofia stattfand.

Mit unserer Untersuchung bzw. der Vorbereitung dieses Vortrags mit dem Titel „Немската фраземна конструкция [von A (N1) so viel verstehen wie X von Y (N2)] и нейните съответствия в българския език – контрастивно корпусно изследване“ („Die deutsche Phrasemkonstruktion [von A (N1) so viel verstehen wie X von Y (N2)] und ihre Entsprechungen im Bulgarischen - eine korpusbasierte kontrastive Studie.“ begannen wir etwa Mitte Oktober 2023. Ich bekam von Frau Dr. Petkova-Kessanlis eine Liste mit den Ergebnissen von Google-Suchabfragen, die aufzeigten, welche Lexeme im X-Slot der Phrasemkonstruktion im Bulgarischen auftreten. Die Mehrheit dieser Lexeme waren Tierbezeichnungen, aber die Liste enthielt auch Personenbezeichnungen und Namen mehr oder weniger prominenter bulgarischer Persönlichkeiten. Mithilfe dieser Liste habe ich dann Exact-Match-Abfragen in Google durchgeführt. Das Ziel dieser Recherchen im Internet war, herauszufinden, welche Lexeme im Slot A und Slot Y auftreten und ob sie relevant für die Untersuchung sind, d.h. ob sie der Realisierung der Konstruktion entsprechen oder nicht, und wenn sie relevant sind, in welcher Häufigkeit sie vorkommen.

Um diese Internet-Recherchen zu dokumentieren, habe ich jeweils folgende Daten erfasst: Verfasser*in des Textes, Datum der Veröffentlichung, URL und natürlich die jeweilige Realisierung der Phrasemkonstruktion im Kontext. Danach habe ich die Realisierungen der Phrasemkonstruktion im Bulgarischen ins Deutsche übersetzt und genauer beschrieben, wie die untersuchte Konstruktion realisiert wird.

Unsere Untersuchung hat u.a. gezeigt, dass die Lexeme, die am häufigsten als Füller des X-Slots fungieren, in beiden Sprachen Tierbezeichnungen sind. Interessanterweise werden

Tierbezeichnungen wie *Schwein*, *Kuh*, *Elefant*, *Esel* und *Hahn* sowohl im Deutschen als auch im Bulgarischen als X-Slotfüller verwendet; im Deutschen kommt allerdings das Lexem „Kuh“ am häufigsten vor, im Bulgarischen dagegen das Lexem „Schwein“. Den Tieren, deren Bezeichnungen den X-Slot besetzen, wird eine niedrige Intelligenz unterstellt, aufgrund dessen wirken die Realisierungen der Phrasemkonstruktion beleidigend, vgl. z.B. ти тъп ли си или само така си говориш а от кино разбираш колкото муха от бейзбол (Ü: bist du etwa doof oder redest du nur einfach so daher und von Kino verstehst du so viel wie eine Fliege von Baseball. (anonymer Nutzer, 10.10.2015; URL: https://statii.troyan21.com/2015/10/blog-post_9.html; Zugriff 09.09.2024). Interessant war darüber hinaus, dass Realisierungen der untersuchten Phrasemkonstruktion fast ausschließlich in Forumsbeiträgen im Internet anzutreffen sind. Dabei kommentieren Männer (, die entweder einen Nickname benutzen oder anonym bleiben,) am häufigsten, bevorzugt in den Themenbereichen Politik, Sport und Autos.

Diese und andere Untersuchungsergebnisse haben wir am 30. November auf der 3. Tagung für Studierende, Promovierende und Dozierende am Institut für Germanistik und Skandinavistik an der St.-Kliment-Ochridski-Universität Sofia präsentiert. Zum ersten Mal habe ich an einer Tagung teilgenommen und dabei nicht nur zugehört, sondern auch vorgetragen. Obwohl ich sehr nervös war, war es sehr spannend und **am Ende war alles in Butter**.

Obwohl ich die Untersuchung sehr interessant fand, hatte ich mit Schwierigkeiten zu kämpfen. Das größte Problem für mich war, dass ich noch keine Forschungserfahrung hatte. Deswegen war ich sehr unsicher, wie ich mit der Arbeit umgehen soll, aber Frau Dr. Petkova-Kessanlis war sehr hilfsbereit und hat mir den ganzen Weg über geholfen.

Diese erste Erfahrung mit einer Untersuchung im wissenschaftlichen Kontext fand ich sehr aufregend und nützlich. Meiner Meinung nach gab es keine Nachteile. Es gab keinen einzigen Moment, in dem es mir langweilig war und obwohl es schwer war, **war es die Mühe wert**.

Für mich war diese Erfahrung nicht nur sehr interessant, sondern auch sehr wertvoll, denn ich habe dabei auch meinen Wortschatz erweitert. Es ist relativ schwer solche Ausdrücke zu lernen, wenn man sich bis dahin nicht gezielt mit ihnen beschäftigt hat. Solches Wissen ist meiner Meinung nach nützlich auch für andere Disziplinen im Studium.

Diese Erfahrung hat mein Interesse für die Phraseologie gestärkt. Deshalb beschäftige ich mich jetzt mit einer anderen phraseologischen Untersuchung und werde hoffentlich die Möglichkeit haben, meine Ergebnisse auf der nächsten Tagung zu präsentieren.

РЕЦЕНЗИИ

*

REVIEWS

**RADOSLAVA MINKOVA, DIANA STANTCHEVA, EWA WOJNO-
OWCZARSKA, ALEXANDRA PREITSCHOPF, STANISLAVA ILIEVA
(HRSG.): „WENDEZEITEN: ERFAHRUNGEN – ERWARTUNGEN –
ERZÄHLUGEN“. PLOVDIV: UNIVERSITETSKO IZDATELSTVO
„PAISII HILENDARSKI“ 2023, 353 S.**

Marie-Christin Lercher

Wien, Österreich

Annegret Middeke

Georg-August-Universität Göttingen (Deutschland)

Der Sammelband „WENDEZEITEN: Erfahrungen – Erwartungen – Erzählungen“ vereint wissenschaftliche Beiträge, die im Rahmen der 7. Internationalen Konferenz des Bulgarischen Germanistenverbandes (BGV) präsentiert und diskutiert wurden. Ein zentraler Anlass der Konferenz war unter anderem das Ende der langen, durch die Covid-19-Pandemie bedingten Online-Phase, die sowohl Tagungen als auch den Unterricht an Schulen und Universitäten stark beeinflusst hatte.

In „Wendezeiten: Erfahrungen – Erwartungen – Erzählungen“, 2023 herausgegeben von Radoslava Minkova, Diana Stantcheva, Ewa Wojno-Owczarska, Alexandra Preitschopf und Stanislava Ilieva, wird der Versuch unternommen, den Begriff der Wende in all seinen Facetten darzustellen. Dies gelingt ausgesprochen gut: Wird der Begriff „Wende“ im deutschsprachigen Raum, insbesondere in Deutschland, und in Mittelost- und Südosteuropa aufgrund der unmittelbaren Betroffenheit zumeist mit der politischen Wende von 1989 gleichgesetzt, so kommen hier die verschiedensten Bedeutungsdimensionen des Begriffs zum Tragen, deren semantische Mehrdeutigkeit das besondere Definitionskriterium zu sein scheint, je tiefer und vielperspektivischer man in dessen Komplexität hineinschaut.

Selbstverständlich ist das enge, zeithistorische Begriffsverständnis der politischen Wende von 1989 im Sammelband klar präsent, doch wird Wende auch mehrfach als globales Phänomen betrachtet. Einige Beiträge nähern sich der Thematik aus einer historisch-sozialen Perspektive, während andere den Schwerpunkt auf das Merkmal der Krisenhaftigkeit und daraus resultierenden Spannungen und Ambivalenzen und wieder andere auf das der

transformativen Energien im Begriffsverständnis legen. Der Sammelband, der sich disziplinar in die Bereiche „Literatur und Kultur“, „Sprachwissenschaft“, „Methodik und Didaktik“ sowie „Philosophie“ gliedert, deckt somit ein breites Spektrum von Wende-Konzepten ab.

Im ersten Abschnitt „Literatur und Kultur“ finden sich acht Beiträge, allen gemein ist ein Verständnis von Wende als gesellschaftlich-sozialer Umbruch und auch der krisenhafte Charakter von Wende kommt nahezu überall zum Tragen. Wie groß das begriffliche Spannungsfeld von „Wende“ ist, lässt sich beim Lesen von Nikolina Burnevas Text erahnen, in dem, ausgehend vom Lexem „Wende“ auf die tiefgreifenden politischen Umwälzungen 1989 eingegangen wird, welche mit einem kulturellen Umbruch, ja, einer kulturellen Erneuerung der europäischen – und speziell der bulgarischen Gesellschaft – einhergehen. Burneva zufolge erscheint der kulturelle Umbruch als „stabiles und vielleicht wichtigstes Thema im ‚Wende‘-Diskurs“ (S. 158). Iija Trojanows und Christian Muhrbecks Reisebilder „Wo Orpheus begraben liegt“ werden als Beispiel für Wendeliteratur gebracht – eine Literatur, die grenzüberschreitend und entgrenzt den kulturellen Erschütterungen Rechnung trägt.

Maja Razbojnikova-Frateva untersucht in Theodor Fontanes Novelle „Cecile“ die Folgen tiefgreifender sozialer Umwälzungen im Zuge des technischen Fortschritts im 19. Jahrhundert. Ihr Hauptaugenmerk liegt auf neuen Sozialfiguren und Berufsbildern, wie dem des Ingenieurs, der Künstlerin oder des Touristen, welche als Folgen der technologischen Wende bestimmt werden und in Fontanes Novelle ihren Niederschlag finden. Wende nicht nur als politischer oder sozialer Wandel also, sondern auch als Übergang in eine neue Ära technologischer Modernität. Wende als sozialer Umbruch mit Auswirkungen auf das Verständnis von Geschlecht ist zentral in Vladimira Valkovas Beitrag über Robert Musils „Mann ohne Eigenschaften“. Valkova widmet sich Musils Versuch, tradierte Geschlechterkonstruktionen zu überwinden, und findet Parallelen zwischen Musils „Suche nach einer neuen Wahrnehmung des Geschlechts“ (S. 68) und Judith Butlers Ausführungen über Geschlechtsidentität. Weiblichkeit und Männlichkeit in Musils „Mann ohne Eigenschaften“ werden als soziokulturelle und situationsbedingte Konstruktionen aufgedeckt, der Roman an der Schwelle zur Postmoderne verortet. Orientierungslosigkeit, Unsicherheit, Antriebslosigkeit und Gleichgültigkeit sind die vorherrschenden Gefühle des Protagonisten in Erich Kästners Roman „Fabian“. Boris Minkov stellt Fabians Gefühlslage in unmittelbarem Zusammenhang mit der politischen, wirtschaftlichen und sozialen Instabilität der Weimarer Republik, ein gutes Ende gibt es nicht. Wende wird als Krise sowohl des Individuums als auch global erlebt. Nur auf den ersten Blick völlig anders stellt sich die Hauptfigur in John von Düffels Roman „Ego“ dar, der Maria Endreva in ihrem Beitrag auf den Grund geht.

Selbstoptimierung und Beherrschung des eigenen Körpers sind das A und O für Philipp, den Ich-Erzähler. Leistungsideologie wird zum wichtigsten Gebot erhoben, die Ökonomisierung des Körpers ist keineswegs nur auf die Arbeitswelt beschränkt, sondern führt zu einer totalen Ökonomisierung des Daseins. Was bleibt, sind emotional verarmte und unglückliche Akteure, die in ihrer Gefühls- und Ausweglosigkeit Kästners Fabian nicht unähnlich sind. Anstelle in der Weimarer Republik befinden wir uns in „Ego“ allerdings in einer modernen globalisierten Welt. Apokalyptische Zustände finden sich in Roman Ehrlichs Roman „Malé“, mit dem sich der Beitrag von Violeta Vicheva auseinandersetzt. Infolge der Klimakatastrophe ist der Meeresspiegel stark angestiegen, in Malé treffen sich Aussteigerinnen und Aussteiger, um dem Untergang hautnah beizuwohnen. Es gibt weder Solidarität noch Visionen noch Empathie, vorherrschend sind totale Erschöpfung und gesellschaftliche Dysfunktionalität. Der Roman diene als Warnung und als „Versuch, die Gegenwart zu denken und vielleicht auch zu verändern“ (S. 124). Wende wird im Sinne der Klimakatastrophe als globales Phänomen betrachtet, dessen Bewältigung herausragender gesellschaftlicher, politischer und kultureller Transformationen bedarf. Kurt Drawert widmet sich in seinem Roman „Dresden. Die zweite Zeit“ einem Kapitel deutscher Geschichte, indem er bei seiner Rückkehr in die Heimatstadt persönliche Erinnerungen wiederaufleben lässt. In ihrer Analyse beleuchtet Radoslava Minkova sowohl die individuellen und familiären Erfahrungen des Autors als auch die weitreichenden Folgen der politischen Wende von 1989 auf nationaler Ebene. Dabei stehen Vergangenheitsbewältigung und Erinnerungsarbeit im Vordergrund, die als tief persönliche, traumatische Aufarbeitung eines Stücks Zeitgeschichte betrachtet werden. Einer gänzlich anderen Gattung, nämlich den Oral History Zeugnissen, widmet sich Manuel Stübecke, der anhand von ihm geführter Interviews mit Rumäniendeutschen den (teil)fiktionalen Charakter dieser Gattung beschreibt. Als „Geschichte voller Wendezeiten“ bieten die Interviews mit Siebenbürger Sachsen eine Fülle an individuellen Erlebnissen und kollektiven Erfahrungen, hervorgerufen durch politischen Umbruch und die immer wiederkehrende Suche nach einer neuen Identität.

Mit den linguistischen Auswirkungen der Coronapandemie auf die deutsche und die bulgarische Sprache beschäftigen sich die drei Beiträge im zweiten, der Sprachwissenschaft gewidmeten Teil des Sammelbands. Die Pandemie als globale Krise beeinflusst maßgeblich die Sprache, Corona-Neologismen sind nicht nur als linguistische Phänomene zu sehen, sondern als Ausdruck der Anpassung an eine neue Realität. Sie sind Bestandteile von Wende-Erfahrungen, die sowohl persönliche als auch gesellschaftliche Transformationen umfassen.

Diana Stantcheva beleuchtet den im Kontext des Pandemiediskurses sich vollziehenden Sprachwandel im Deutschen und Bulgarischen und analysiert zentrale Unterschiede zwischen den beiden Sprachen. Auffällig ist dabei, dass im Deutschen eine deutlich größere Anzahl an Synonymen, Adjektiven und Anglizismen unter den vielen coronabezogenen Neologismen zu finden ist als im Bulgarischen. Milena Ivanova widmet sich in ihrem Beitrag dem Bedeutungswandel einzelner Lexeme während der Pandemie, wobei sie Beispiele dafür liefert, wie Wörter neue Bedeutungen erhalten, indem sie sich von Fachtermini zu festen Bestandteilen der Alltagssprache wandeln und – emotional aufgeladen durch die tiefgreifende gesellschaftliche Krise – an Alltagspräsenz gewinnen. Gravierende Veränderungen und Einschnitte durch die Pandemie konstatiert Lyudmila Ivanova im Bereich Tourismus, wo neue Kommunikationsansätze über Reiseziele benötigt, schon weil die an „Tourismustexte“ gestellten Anforderungen, nicht zuletzt auch aufgrund neuer digitaler Möglichkeiten, sich radikal verändern. Ivanova plädiert dafür, sich an den sprachlichen Fähigkeiten vergangener Autoren zu orientieren, um die Fantasie der Leser zu wecken und deren Neugierde zu entfachen. Sie sieht in diesem Wandel auch eine Chance, innovative Ansätze zu nutzen und ein qualitativ hochwertigeres Produkt zu schaffen.

Der dritte Abschnitt „Methodik und Didaktik“ widmet sich den Auswirkungen von Wendezeiten auf den (Deutsch)unterricht bzw. die Sprachausbildung, wobei dem in den vergangenen Jahren erfolgten ungemainen Digitalisierungsschub einiges an Platz eingeräumt wird. Die digitale Wende, die neue digitale Formen der Geschichtsvermittlung – im speziellen Fall über den Holocaust – hervorbringt, sind zentral im Beitrag von Alexandra Preitschopf, der sich mit dem Spannungsfeld von neuen Möglichkeiten des Erinnerens einerseits und der Gefahr eines oberflächlichen Konsumierens andererseits beschäftigt. Von Lernapps mit integrierten Zeitzeugen-Interviews reicht das digitale Angebot bis hin zu fiktionalen Zeugnissen auf Instagram und sogenannten „Digital Survivors“ – virtuell erzeugten Zeitzeug*innen, denen Fragen gestellt werden können. Silvia Vasileva ortet in ihrem Text eine „Verfachsprachlichung des Alltags“ (S. 286) und appelliert dafür, zwischen „berufssprachlich-orientiertem“ und „fachsprachlich-orientiertem“ Fremdsprachenunterricht zu unterscheiden. Sie bezieht sich dabei auch auf den Gemeinsamen Europäischen Referenzrahmen (GER) und zeigt neue Wege im Fremdsprachenunterricht auf, der dieser Tendenz hin zu einer Sprachausbildung, die den globalen Arbeitsmarktanforderungen entspricht, Rechnung trägt. Coronabedingte Transformationen in der Bildung/im Fremdsprachenerwerb stehen im Mittelpunkt der beiden Beiträge von Latinka Stefanova sowie Maria Grozeva und Anelia Lambova. In beiden Texten

wird die Notwendigkeit der Nutzung digitaler Plattformen bzw. hybrider Unterrichtsformen herausgestrichen, die infolge des pandemiebedingten enormen Digitalisierungsschubs im Bildungsbereich unumgänglich geworden sind und neue Möglichkeiten für das Lehren und Lernen eröffnet haben. Während Stefanova aus der Sicht der Wissenschaftlerin auf die coronabedingten Veränderungen in der Lehrendenausbildung eingeht, berichten Grozeva und Lambova von ihren eigenen Erfahrungen als DaF-Lehrende. Den drei Autor*innen gemein sind ambivalente Gefühle, hervorgerufen durch die erzwungene rasche Umstellung, aber auch ein klares Bekenntnis zu den Vorteilen und dem Fortschritt, den die neuen Möglichkeiten digitalen und hybriden Unterrichtens ermöglichen. Wendezeiten als Katalysator neuer Unterrichtsformen also. Wie sich technologischer Wandel auf ein Berufsbild, konkret: das des Übersetzers, auswirkt, ist Thema des Beitrags von Reneta Kileva-Stamenova. Am Beispiel der Fachübersetzerausbildung weist Kileva-Stamenova auf den Verlust klassischer Übersetzungsaufgaben hin, zeigt aber neue Handlungsfelder auf und bringt neue, technologische Kompetenzen ins Spiel, die sich Fachübersetzer/innen aneignen müssen.

Der Bereich Philosophie besteht aus einem Text, Andreas Chetkowskis Analyse der „Unterscheidung zwischen Natur- und Geisteswissenschaften“ von Wilhelm Dilthey. Chetkowski betont, dass Dilthey im Gegensatz zu Kant, der sich auf transzendente Strukturen konzentriert, sowohl abstrakte Konzepte als auch Sinneswahrnehmungen als empirische Elemente betrachtet. Er kritisiert den Versuch, die Geisteswissenschaften naturwissenschaftlich zu fundieren, und betont die zentrale Rolle von Erfahrungen und historischen Kontexten für das Verständnis geistiger Inhalte. Hier zeigt sich ein Wendebegriff, der die Emanzipation des Wissens beschreibt – eine Wende, die den Übergang von naturwissenschaftlich-objektiven Paradigmen hin zu einem erfahrungsbasierten Verständnis von Wissen markiert und damit eine Transformation im Denken über die Geisteswissenschaften reflektiert.

Die im Sammelband „WENDEZEITEN: Erfahrungen – Erwartungen – Erzählungen“ untersuchten Wendebegriffe zeigen disziplinäre Präferenzen und Schwerpunkte auf: In der Sprachwissenschaft liegt der Fokus auf den Auswirkungen der Pandemie, wobei Corona-Neologismen nicht nur als linguistische Phänomene, sondern als Ausdruck eines Anpassungsprozesses an eine veränderte Wirklichkeit betrachtet werden. In der Methodik und Didaktik steht primär die digitale Wende im (Deutsch-)Unterricht im Vordergrund, welche durch die pandemiebedingte Notwendigkeit der Digitalisierung beschleunigt wurde. Der

Bereich Literatur und Kultur betrachtet die Wende überwiegend als gesellschaftlichen und sozialen Umbruch, wobei die Beiträge die kulturellen und politischen Implikationen von Wendeprozessen in unterschiedlichen kulturhistorischen Epochen erforschen, darunter auch die Wende im Kontext der politischen Ereignisse 1989 und Transformationsprozesse in Deutschland und Mittel- sowie Ost- und Südosteuropa. Die Zusammenführung dieser Perspektiven zeigt, dass der Begriff der Wende in verschiedenen Disziplinen facettenreich und vielschichtig interpretiert wird. Dies spiegelt die Herausforderungen und Chancen wider, die mit solchen Umbrüchen verbunden sind. Der Sammelband ist eine lesenswerte Ergänzung zur Vielzahl anderer Bücher, die sich mit Wende und Wendepunkten in Bereichen wie Geschichte, Kultur, Wissenschaft und Politik befassen, und bietet eine interdisziplinäre Perspektive auf Transformationen und gesellschaftliche sowie wissenschaftliche Umbrüche.

РЕДАКЦИОННА ПОЛИТИКА НА СПИСАНИЕ „ГЕРМАНИСТИКА И СКАНДИНАВИСТИКА“

Списание „Германистика и скандинавистика“ е национално електронно академично научно списание с отворен достъп и двойно анонимно рецензиране от независими рецензенти. Списанието се издава от Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, България.

Главните редактори и редакционната колегия на списание „Германистика и скандинавистика“ се ръководят от етичните принципи, разработени от Комитета за издателска етика (Committee on Publication Ethics (COPE)), и призовават авторите и рецензентите на списанието да се запознаят с тях и да ги следват неотклонно при подготовката и рецензирането на материалите.

Етичните принципи, разработени от Комитета за издателска етика (COPE), са достъпни безплатно на следния адрес: <https://publicationethics.org/>

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.

Процесът на подаване и рецензиране на публикациите се управлява чрез Open Journal Systems (OJS).

Преди да започне процедурата по рецензиране всички подадени материали се проверяват за плагиатство 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.

Етапи на процедурата по рецензиране на материалите в списание „Германистика и скандинавистика“

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 заличени данни за автора и заличени 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 взема 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.

Не се приемат за публикуване ръкописи, които вече са публикувани или се намират под печат в друго издание.

EDITORIAL POLICY OF THE JOURNAL FOR GERMAN AND SCANDINAVIAN STUDIES

The Journal for German and Scandinavian Studies is a national open-access academic electronic journal with double-blind peer review by independent referees. It is published by St. Kliment Ohridski University Press.

The Editors-in-Chief and the Editorial Board of the Journal for German and Scandinavian Studies abide by the ethical principles formulated by the Committee on Publication Ethics (COPE) and urge the authors and the referees of the Journal to familiarise themselves with them and to observe them consistently in the course of the preparation and the reviewing of the submissions.

The ethical principles developed by the Committee on Publication Ethics (COPE) are accessible free of charge at the following web address: <https://publicationethics.org/>

Peer-review procedure

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.

The submission and review process is administered through Open Journal Systems (OJS).

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.

Stages in the peer-review procedure for papers submitted to the Journal for German and Scandinavian Studies

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.

Manuscripts that have already been published and are forthcoming (“in press”) elsewhere are not accepted for publication.

Контакти / Contacts

сп. „Германистика и скандинавистика“

Електронно научно списание

ISSN 2815-2867 (електронно издание)

Journal for German and Scandinavian Studies

Electronic scientific journal

ISSN 2815-2867 (online edition)

<https://journalgermscand.fcml.uni-sofia.bg/>

Издание на Университетско издателство

„Св. Климент Охридски“

Published by

St. Kliment Ohridski University Press

Адрес на издателя:

Университетско издателство

„Св. Климент Охридски“

ул. „Златовръх“ № 30

1164 София

България

<https://journalgermscand.fcml.uni-sofia.bg/>

Publisher’s address:

St. Kliment Ohridski

University Press

30 Zlatovrah Str.

1164 Sofia

Bulgaria

<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