
Hacks Jahrbuch 2020

Herausgegeben von Kai Köhler
im Auftrag der Peter-Hacks-Gesellschaft

Aurora Verlag

**Sämtliche Inhalte dieser Leseprobe sind urheberrechtlich geschützt.
Sie dürfen ohne vorherige schriftliche Genehmigung weder ganz noch
auszugsweise kopiert, verändert, vervielfältigt oder veröffentlicht werden.**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Aurora Verlag –
eine Marke der Eulenspiegel Verlagsgruppe Buchverlage

ISBN 978-3-359-02546-7

1. Auflage 2020

© Eulenspiegel Verlagsgruppe Buchverlage GmbH, Berlin
Umschlaggestaltung: Buchgut, Berlin, mit Andreas Töpfer

www.aurora-verlag-berlin.de

Redaktor: Felix Bartels

Wissenschaftlicher Beirat: Bernadette Grubner, Heinz Hamm,
Jakob Hayner, Jens Mehrle, Klaus Rek, Ronald Weber

Kai Köhler

Vorwort 9

»Menschenlehrlinge«**Hacks und Kinderliteratur**

Zwölfte wissenschaftliche Tagung der Peter-Hacks-Gesellschaft

Tagungsbeiträge**Jens Liebich**

Sollbruchstellen der Fiktion

»Der Schuhu und die fliegende Prinzessin« 19

Christopher Kurt Spiegl

»Das ist nicht meine Sorte von Geschichten«

*Praxis des Märchens bei Peter Hacks*und *Ronald M. Schernikau* 39**Felix Bartels**

Wirklicher als die Wirklichkeit

*Der Zusammenhang von Kinderdichtung, Poesie*und *Realismus in der Epik eines Dramatikers* 67**Leonore Krenzlin**

Hat der Bär was falsch gemacht?

»Der Bär auf dem Försterball« –

Ein Verwirrspiel für Kinder und Erwachsene 79**Eva Maria Kohl**

Das kunstsinnige Kind

Eine literarische Figur bei Peter Hacks 93

—	INHALT	
—	Jana Mikota Verweigert sich modischen Trends <i>Peter Hacks und seine Illustratoren</i>	105
	Karin Richter Christina Baumbach Fantastisches und Komisches in den kinderliterarischen Erzählungen von Peter Hacks <i>Zugänge von Kindern an den Beispielen</i> <i>»Meta Morfoss« und »Das musikalische Nashorn«</i>	133
	Beiträge und Essays	
	Marcus Dick Aoide zwischen E und U <i>Peter Hacks und die Musik</i>	157
	Rezensionen und Berichte	
	Jakob Hayner Bericht zur Tagung	187
	Silke Flegel Der junge Hacks	193
	Kai Köhler Armer Ritter / Der Geldgott	203
—		

Anhang _____

Bibliografie 2019/2020 _____ 211

Premieren 2019/2020 _____ 215

Über die Autoren _____ 216

Verzeichnis der im Band verwendeten Siglen _____ 219

Zu den Abbildungen _____ 221

Kai Köhler

Vorwort

Kinder sind ein strenges Publikum. Sie haben zum Beispiel noch nicht gelernt, dass man im Theater ruhig und geduldig bis zum Ende ausharren soll, weil sich das dort nun einmal so gehöre. Dichter, Regisseur und Schauspieler müssen sich hier mehr noch als im Theater für Erwachsene etwas einfallen lassen, die Zuschauer nicht zu langweilen. Zugleich aber sind Kinder ein dankbares Publikum. Ihre Hauptbeschäftigung ist ja, sich die Welt zu erschließen. Wer für Kinder dichtet, malt, musiziert oder spielt, kann also zunächst auf ein Grundinteresse bauen. Die Kleinen, die ein Hacks-Kinderstück sehen, sitzen vermutlich im Zuschauerraum, weil ihre Eltern dies für eine gute Idee befanden. Doch immerhin sitzen sie nicht aus Gewohnheit da, sondern dürften gespannt sein, was denn da gleich vor ihren Augen geschehen wird.

Wie aber lässt sich diese Spannung erhalten? Eine Lösung ist die der Kindertümelei: Die Wörter sind einfach, die Sätze sind kurz. Die Begleitmusik kann man nach dem ersten Hören nachsingen, und die Illustrationen in Kinderbüchern bestehen aus Grundfarben, die sich in plumpen Formen über die Seiten erstrecken. Auch damit lassen sich Erfolge erzielen: Kinder, so neugierig sie sind, kennen doch auch schon die Versuchung durch gedankliche Faulheit. Und so führt die Tümelei zum gleichen Resultat wie jegliches Tümeln, nämlich dass Neugier abgewürgt wird und sich alle Beteiligten bequem auf einem einmal erreichten Stand einrichten. Die heute so gängige wie barbarische Idee, Schülern durch vereinfachte Texte einen Zugang zur Literatur zu eröffnen, verkennt nicht nur, dass Dichtung keinen Inhalt hat, der abgelöst von der Form und damit auch von der Sprache besteht. Sie beraubt auch ihre Opfer der Möglichkeit, Ausdruck zu gewinnen, der über medial gängige Schablonen hinausreicht.

Hacks' Arbeiten für Kinder bilden den Gegenpol. Der Wortschatz ist so groß, dass auch die Eltern, die neben den Kleinen im Theater sitzen oder mit ihrem Nachwuchs die Bilderbücher durchblättern, dabei noch etwas lernen

können. Bereits die zahlreichen Kindertexte, die Hacks vor seiner Übersiedlung in die DDR schrieb und die nun in der Ausgabe »Der junge Hacks« versammelt sind, weisen eine doppelte Adressierung auf. Auch die Stücke, Gedichte und Prosawerke in den einschlägigen Bänden X-XII der Werkausgabe zeigen oftmals das Prinzip, Interesse der Kinder zu wecken, aber eine weitere Ebene einzuziehen, die nur die Erwachsenen (oder manche von ihnen) erschließen können. Der Gedanke, dass der Kinderroman »Liebkind im Vogelnest« neben der spannenden Handlung auch parabelhaft auf die politischen Verhältnisse der Entstehungszeit verweist, war im Erscheinungsjahr 1987 naheliegend, dürfte Eltern von heute aber meist fremd sein. Für Kinder ist »Meta Morfoss« ein Name wie andere auch. Allenfalls die Eltern können die Geschichte des Mädchens, das sich verwandeln kann, mit Ovids »Metamorphosen« in Beziehung setzen; aber sogar das ist ungewiss.

Die Anforderungen, die Hacks an die Rezipienten zu stellen scheint, haben sehr früh zu Kritik geführt. Im Kommentarteil des »Jungen Hacks« finden sich Antworten von Zeitungs- und Hörfunkredaktionen, an die Hacks seine Werke verkaufen wollte. War das, was der Autor am Beginn seiner Karriere eingeschickt hatte, kindgerecht, war es nicht viel zu schwierig? Diese Bedenken machten eine falsche Voraussetzung, nämlich dass beim Lesen oder Hören von Kunst stets von allen alles begriffen werden müsse. Hacks dagegen hat seine früh vorhandene Konzeption konsequent weitergeführt. In jedem seiner Werke, für Kinder sowohl als auch für Erwachsene, gibt es, unterhalb aller kulturgeschichtlichen und politischen Bezüge, eine Ebene, die für eine völlig naive Lesart, ganz ohne Vorwissen, funktioniert. Allenfalls greift Hacks Muster aus Gattungen wie dem Märchen auf, die er schon bei Kindern als bekannt voraussetzt.

Eine Tagung zu Hacksens Kinderliteratur war nicht nur wegen deren qualitativen wie quantitativen Gewichts im Gesamtwerk überfällig. Auch für die Hacks-Rezeption sind die Werke für Kinder außerordentlich wichtig. Zudem bot sich die Möglichkeit, das Zusammenspiel verschiedener Künste zu untersuchen. Über musikalische Kompositionen von Hacks-Gedichten, Stücken und Bilderbuchtexen, die ein wichtiges Medium der Vermittlung sind, gab es leider keinen Beitrag, doch zu Illustrationen und damit zur Bildenden Kunst. Die Aufführung von »Die Kinder« am Vorabend der Tagung machte die Bedeutung der Theaterbühne als weiteres Medium der Kinderdichtung deutlich.

Schon während der Tagungsvorbereitung, dann auch auf der Konferenz selbst war das Motto umstritten. Bedeutet nicht »Menschenlehrlinge« eine Abwertung der Kinder? Schließlich lernen Lehrlinge auf das hin, was sie einmal werden wollen oder sollen; ein Bäckerlehrling ist noch kein vollwertiger Bäcker. Ist also ein »Menschenlehrling« noch kein richtiger Mensch? Ein Blick auf die Passage in Hacksens Essay »Was ist ein Drama, was ist ein Kind?«, der die Formulierung entnommen ist, scheint diesen Verdacht zu bestätigen. Da heißt es: »Natürlich sind Kinder weder Tiere noch Menschen, sondern ein Drittes.« (HW XIV, 140) Doch bedeutet der Satz eine Abgrenzung gegen zwei Irrtümer, die Hacks zuvor genannt hat: dass Kinder wie Tiere abgerichtet werden müssten und, im Gegensatz dazu, dass sie »auf ihre Art fertig« seien und »keiner gewaltsamen Lenkung« bedürften. Der bloß autoritäre Zwang ist so unzureichend wie das bloße Laissez-faire, das auf jede zielgerichtete Entwicklung verzichtet und daher unter dem Deckmantel des Respekts Gleichgültigkeit verbirgt. In den Absätzen, die dieser Überlegung folgen, legt Hacks dar, was Kinder besonders gut können, was noch nicht und wie Kunst für Kinder sich darauf einzustellen hat. Er nimmt Kinder als Kinder ernst, gerade indem er ihnen die Möglichkeit zuschreibt, sich in einem gesteuerten Prozess selbst heranzubilden.

Die in diesem Band versammelten Beiträge klären diesen Vorgang auf verschiedenen Ebenen. Die Textauswahl ist nicht identisch mit der Menge der gehaltenen Referate. Henriette Hoppe, die über »Das Motiv der Verwandlung in den Welten ausgewählter Kinderbücher von Peter Hacks« sprach, hat keinen Aufsatz eingereicht; der Tagungsbericht von Jakob Hayner erlaubt immerhin einen Einblick in das dazu Besprochene. Jana Mikota und Kurt Christopher Spiegl konnten krankheitsbedingt nicht vortragen, haben aber ihre Überlegungen verschriftlicht.

Jens Liebich befasst sich mit der 1964 zuerst veröffentlichten Erzählung »Der Schuhu und die fliegende Prinzessin«. Sie ist zwar in der Werkausgabe nicht den Texten für Kinder zugeordnet, weist jedoch eine Fülle von Märchenmotiven auf, an die kindliche Lese- oder Zuhör-Erfahrung anknüpfen kann. Liebig zeigt diese Motive und erläutert in einer weitgehend immanenten Interpretation ihre Anordnung, als deren Prinzip er »Sollbruchstellen« und »Spiegelungen« herausarbeitet. Zugleich erkennt er in dem Kunstmärchen deutliche Bezüge auf die außerliterarische Realität, und diese ist in der

— Entstehungszeit durch den Ost-West-Gegensatz geprägt, als dessen Veranschaulichung Liebich viele der Spiegelungen liest.

Um die Gattung Kunstmärchen geht es auch bei Christopher Kurt Spiegl, der untersucht, in welchen Varianten sie sich bei Hacks und Ronald M. Schernikau findet. Zu Beginn seines Beitrags schildert Spiegl, wie sich Schernikau mit der Übersendung seines zweiten Buchs »petra. ein märchen«, an Hacks wandte und wie sich die Bezüge zwischen den beiden Autoren entwickelten, bis hin zu dem von Hacks geförderten Subskriptionsaufruf für »legende« nach Schernikaus Tod. Der zweite Teil ist dem Vergleich von je vier Hacks- und Schernikau-Märchen, die überwiegend in den frühen 1980er Jahren entstanden sind, gewidmet. Bei beiden finden sich sowohl Märchenmotive, wie das Wunderbare oder ein Spannungsverhältnis von Wunsch und Wunscherfüllung, als auch Fiktions-signale, die auf eine Reflexion der Gattung verweisen. Besonderheit bei Schernikau sei eine enge Verknüpfung von märchenartiger Erzählweise mit Elementen der zeitgenössischen Realität bis hin zur Verknüpfung von Märchen und Reportage. Beide Autoren verwendeten intertextuelle Verfahrensweisen. Inwieweit über den Hacks und Schernikau gemeinsamen Bezug auf die Aufklärung hinaus die »legende« auch mit einer romantischen Anschauung von Universalpoesie zu schaffen hat, bleibt zu diskutieren.

Felix Bartels klärt die Frage, welchen Platz die Dichtung für Kinder im Gattungsgefüge des Dramatikers Peter Hacks hat, wobei er keine konventionelle Zuordnung von Lyrik, Epik und Dramatik zu den damit gemeinhin verbundenen Gattungen unternimmt. Vielmehr weist der Essay bei Hacks Eigenschaften der Epik auf. Anders als diese prosaische Essayistik sei die als solche deklarierte Epik poetisch. Durchgehend handle es sich um Märchen. Die Funktionsweise der Hacksschen Kinderliteratur nachvollziehbar zu machen, wendet sich Bartels dem Publikum zu, das für Hacks aus Kindern besteht. Hacks hat die besonderen Fähigkeiten und die besonderen Einschränkungen von Kindern in dem Essay »Was ist ein Drama, was ist ein Kind?« entwickelt, wobei er Kindheit als Phase der Entwicklung versteht. Bartels greift diesen Gedanken auf, wobei er die Stärken und Schwächen von Kindern etwas anders akzentuiert, und entwickelt daraus die notwendige Poetizität der Kinderliteratur und den dadurch bedingten dichterischen Zugriff auf Realität, aus dem sich wiederum ergibt, auf welchen Ebenen die Mehrfachadressierung der Texte möglich ist.

—

Unterschiedliche Gruppen im Publikum berücksichtigt auch Leonore Krenzlin, wenn sie den »Bär auf dem Försterball« als »Verwirrspiel für Kinder und Erwachsene« benennt. Sie unternimmt es, mögliche Ursachen von Irrwegen zu klären, auf die auch professionelle Leser geraten sind, und zeichnet die Rezeptionsmöglichkeiten nach, die die zumeist als Dichtung für Kinder gelesene Geschichte bietet. Es stellt sich die Frage, ob ein »Verwirrspiel« eine Lehre haben kann, eventuell für verschiedene Leser oder Zuhörer unterschiedliche. Krenzlin erwägt mögliche Antworten – auch mit Blick auf die stark rezeptionslenkenden Illustrationen – und kritisiert voreilige politische Vereindeutigungen.

Eva Maria Kohl zeigt an »Ein Märchen für Claudias Puppe« das »Phänomen des metafictionalen Erzählens« bei Hacks. In der Auseinandersetzung zwischen einem fiktionalen Erzähler und Claudia, die ein Märchen für ihre schlaflose Puppe einfordert, geht es um das Verhältnis von Realismus und Fiktionalität. Dabei ist es das Kind, das den Naturalismus des Erzählers zurückweist und gattungsgerecht Mittel des Märchens verlangt. Hier wie häufig sonst in seiner Kinderdichtung lege Hacks »die Gemachtheit, die Konstruktionsweise« des Textes offen. In weiteren Schritten befasst sich Kohl mit dem Status und der Funktion der Figur »Kind« im literarischen Werk von Hacks und damit, welche Nachfolge seine Praxis der Metafictionalität im Bereich der Kinderliteratur gefunden hat.

Bereits Leonore Krenzlin hat darauf hingewiesen, dass Illustrationen rezeptionsleitend sein können. Jana Mikota befasst sich mit dem Verhältnis von Bild und Text in den Kinderbuchpublikationen von Hacks. Das Bild kann das im Text Beschriebene wiedergeben, kann an Früheres erinnern und später Beschriebenes vorwegnehmen, kann das Gelesene ergänzen oder sogar im Widerspruch dazu stehen. Für alle diese Möglichkeiten findet Mikota Beispiele. Einen Schwerpunkt legt sie auf Hacksens Zusammenarbeit mit Klaus Ensikat, die sie exemplarisch mit einer Analyse des Text-Bild-Verhältnisses in »Jules Ratte« würdigt. Die bildkünstlerische Schaffensweise wird besonders dann deutlich, wenn zu einem Text mehrere Illustrationen vorliegen. Zu »Der Flohmarkt« hat vor Ensikat unter anderem Heidrun Hegewald Bilder angefertigt. Mikota zeigt auf, wie unterschiedlich das Herangehen dieser beiden Künstler ist und welche Folgen dies für das Buch als Ganzes hat.

Karin Richter und Christina Baumbach unternehmen etwas, das für Literaturwissenschaftler peinlich enden kann: Sie untersuchen die tatsächliche Rezeption von Büchern. Mitwirkende waren Schüler der 3. bis 5. Klasse, die »Meta Morfoss«, »Armer Ritter« und »Das musikalische Nashorn« bis zu bestimmten Punkten der Handlung kennenlernten. Aufgabe war es dann, eigene Fortsetzungen zu schreiben. Diese Fortsetzungen erlauben Rückschlüsse, welche Handlungselemente und Gestaltungsmerkmale wahrgenommen wurden und Interesse auf sich zogen. Die Texte der Kinder zeigen ebenso wie die Vorstellung der Ergebnisse von Gruppenarbeitsphasen, dass Komik und Fantastik dankbar aufgegriffen werden. Dies kann Resultat der Dichtung wie auch der Illustrationen sein, da beide Ebenen präsentiert wurden; Ergebnis ist jedenfalls, dass die Schüler wichtige Bedeutungsschichten von »Meta Morfoss« und »Das musikalische Nashorn« erschlossen, während die ironische Reflexion der Vergangenheit in »Armer Ritter« diese Altersstufe noch überforderte.

Dass die Mehrfachadressierung, die oft wissenschaftlich abgehandelt wird, unter Voraussetzungen tatsächlich funktioniert, war ein Ergebnis der Tagung – vom Vorabend an, an dem begeisterte Berliner Viertklässler auf der Theaterbühne spielten und andere Kleine ihnen im Publikum aufmerksam folgten, bis zu diesem Schlussbeitrag. Hacks hat seiner Kinderdichtung in der Werkausgabe einen prominenten Platz eingeräumt, doch sie nicht als seine Hauptarbeit begriffen. Die politische und theaterästhetische Entwicklung seit Mitte der 1970er Jahre hat indessen dazu geführt, dass die zentralen Staatsdramen an den Rand gedrückt wurden, das Werk für Kinder jedoch bestehen blieb. Es ist kein Zufall, dass die beiden Literaturpreise, die Hacks nach dem Ende der DDR noch erhielt, für diesen Bereich vergeben wurden: der Alex-Wedding-Preis 1993 und der Deutsche Jugendliteraturpreis 1998. Unabhängig von solchen offiziellen Würdigungen lässt sich im Gespräch sogar mit Germanisten oft feststellen, dass sie zwar Hacks als Dramatiker vom Hörensagen kennen, sich die eigene – und dabei positive – Erfahrung mit dem Werk aber auf Kinderbücher beschränkt.

So rücken unversehens durch Politik scheinbar nicht berührte Nebenwerke ins Zentrum, und es stellt sich die Frage, was sie mit dem zu schaffen haben. Bezüge auf Gesellschaft und Staat, seien es stoffliche oder poetologisch vermittelte, werden zwar in den Beiträgen dieses Jahrbuchs immer wieder hergestellt. Doch bleibt die Frage, ob Hacks in seiner Kinderdichtung dieselben

Widersprüche wie in der für Erwachsene abhandelt, nur eben mit anderen Mitteln – oder ob es in der Gestaltung des Politischen zwischen den beiden Werkgruppen kategoriale Unterschiede gibt. Eine zweite offene Frage betrifft das Frühwerk. Die zahlreichen Kindertexte, die sich im »Jungen Hacks« finden, wurden auf der Tagung nicht zum Thema. Dies entspricht der Logik germanistischer Forschung, die neue Lesarten des Bekannten herstellt, statt sich auf das Risiko fehlender Resonanz bei der Beschäftigung mit dem Unbekannten einzulassen. Dennoch bleibt zu hoffen, dass das Frühwerk auf kommenden Tagungen Interessenten findet.

Ergänzt wird der thematische Schwerpunkt durch die Darlegungen von Markus Dick über Hacks und die Musik. Dabei beschäftigt sich Dick nicht allein mit der Frage, welche Musik Hacks für seine Stücke fordert und welche biografischen und wirkungsästhetischen Gründe dies hat. Er zeigt auch, wie Hacks – in Abgrenzung zur Wagnerschen Konzeption eines Gesamtkunstwerks – das Verhältnis von Wort- und Tonkunst in ihrer je spezifischen Rolle im Ensemble der Künste fasst. Dies wird verbunden mit Überlegungen zur Gattungspoetik, wie sie Hacks für die Oper in seinem Essay zum Libretto vorgelegt hat, ebenso wie mit Gedanken zur Funktion von Genres. So frage sich nicht, ob Genres dem U- oder E-Bereich zuzurechnen seien, sondern was sie, als bestimmter Zugang zur Welt, leisten können. Wie sich aus Hacksens Haltung zur Musik ein Bezug zur Postmoderne herleiten lässt, welche Unterschiede jedoch tatsächlich bestehen, ist Thema des Schlussabschnitts.

Bibliografie sowie Tagungs- und Theaterbericht ergänzen wie gewohnt das Jahrbuch. Lücke im Rezensionsteil ist nach wie vor eine gründliche Auseinandersetzung mit Ronald Webers Hacks-Biografie; ein dazu angekündigter Beitrag fiel kurz vor Redaktionsschluss aus. Silke Flegel bespricht die Edition »Der junge Hacks«, Kai Köhler die Einzelausgaben »Der Geldgott« und – als Ergänzung zum Tagungsthema – »Armer Ritter«.

»Menschenlehrlinge«

Hacks und Kinderliteratur.

Zwölfte wissenschaftliche Tagung
der Peter-Hacks-Gesellschaft

Jens Liebich

Sollbruchstellen der Fiktion

»Der Schuhu und die fliegende Prinzessin«

Die Krönung eines langen, plagevollen Lebens und zugleich das Schwerste, was ein Mensch erreichen kann, sei das Erlernen der Schuhusprache. Dies mutmaßt zumindest der Schuhuloge des großherzoglichen Hofes von Coburg-Gotha in Peter Hacks' Kunstmärchen »Der Schuhu und die fliegende Prinzessin«. In der Tat ist eine umfangreiche und gründliche Beschäftigung mit der Sprache des erstmals 1964 in *Sinn und Form* abgedruckten Textes die entscheidende Voraussetzung zu (s)einem Verständnis. Dass Hacks ihn bei der 2003 erschienenen Gesamtausgabe nicht den Kindermärchen, sondern den Erzählungen zugeordnet hat,¹ darf womöglich als Reaktion auf den schwer zu fassenden Textcharakter und die damit einhergehenden Verstehens- und Interpretationsprobleme gedeutet werden. Im Handbuch der Kinder- und Jugendliteratur der SBZ/DDR formuliert Kristin Wardetzky eine interessante Beschreibung für den »Schuhu und die fliegende Prinzessin«:

»Dieses Märchen gibt sich weder als Allegorie noch als Satire zu erkennen; nur winzige Partikel verweisen auf eine außerliterarische Realität. Wenn Hacks irgendwelche Konterbande in diesem Märchen versteckt haben sollte, dann bleibt diese unauffindbar. Er kostet vielmehr den Umgang mit bekannten Mustern und Motiven lustvoll aus, spielt mit harten Fügungen, überraschenden Brüchen, extremen Verknappungen, markanten Schilderungen und einem zarten Anflug von Sentimentalität.«²

Diese zum Hinterfragen und Weiterdenken anregende Passage behauptet zunächst, dass es sich bei dem Märchen weder um eine Allegorie noch um eine Satire handle. Sowohl die eine als auch die andere literarische Form sind per definitionem nur umsetzbar, wenn sich Verbindungen zu einer außerliterarischen Realität herstellen lassen. Doch selbst sofern es eine Konter-

— bande gäbe, so die Autorin, sei diese nicht identifizierbar. Dass solche versteckten, da sonst der Zensur unterliegenden Aussagen zu finden sind, stellt Wardetzky für Hacks im Allgemeinen zwar heraus,³ spricht es ihm jedoch im Besonderen für das hier vorliegende Kunstmärchen ab. Sollte ihr Befund zutreffen, wäre ihre Schlussfolgerung durchaus richtig, denn wenn dem Text der ›doppelte Boden‹ fehlte, der jeden Text erst zu einem literarischen macht, wäre der »Schuhu und die fliegende Prinzessin« womöglich nur Ausdruck des Auskostens literarischer Muster und Motive, ein Spiel der Worte an der Textoberfläche.

Das spielerische Moment ist im Text besonders augenscheinlich, doch damit ist sein Potenzial längst nicht erschöpft. Im Folgenden soll durch eine vornehmlich textimmanente Interpretation der These einer »doppelten Lesbarkeit« nachgegangen werden. Dabei steht das autonome Kunstwerk im Zentrum der Analyse, dessen Eigenart im kritisch zu reflektierenden Leseprozess stets berücksichtigt wird. Die wohl auffälligste Eigenart des Textes ist seine höchst heterogene Komposition: Nicht nur reaktivieren die zahlreichen märchenhaft-fantastischen Elemente das vermeintlich sicher geglaubte Märchenwissen der Leser, sie relativieren es durch unvorhersehbare Wendungen und Brüche. Hinzu kommen die Auflösung von Zeit und Raum sowie ein gelegentlich melancholischer, oft jedoch ironischer Erzähler, der kommentierend in die Geschichte eingreift und damit explizit auf den Kunstcharakter der Erzählung verweist. Es wird sich zeigen, dass trotz der zahlreichen Wendungen und Brüche, die als »Sollbruchstellen« sehr geschickt und effektiv platziert sind und so eine deutliche Gesellschaftskritik durchscheinen lassen, auf der narrativen Ebene eine bemerkenswerte Einheit von Form und Inhalt entsteht. Dadurch vermag das Kunstmärchen nicht nur den pädagogisch-erzieherischen Maßstäben der anspruchsvolleren Kinderliteratur zu genügen, sondern auch den ästhetischen der sogenannten Hochliteratur, so dass von einer »doppelten Lesbarkeit« gesprochen werden kann.

I. Märchenhaft-fantastische Elemente

— Um der These von einer »doppelten Lesbarkeit« nachzugehen, soll zunächst eine Leseart vor- und die vorhandenen Verzahnungen mit der zweiten noch zurückgestellt werden. Als Erstes wird den Märchenmotiven nachgegangen,

denn diese sind am ehesten augenscheinlich: Bereits durch die Nennung der »fliegenden Prinzessin« im Titel weckt die Erzählung beim Leser eine Erwartungshaltung, dass es sich bei der angekündigten Geschichte wohl um eine fantastisch-märchenhafte handelt. Ob hingegen die aus dem Thüringischen stammende lautmalende Bezeichnung⁴ »Schuhu« den Lesern eine Vorstellung des Protagonisten zu vermitteln vermag, ist zumindest fraglich. Selbst wenn kein Uhu assoziiert wird, könnte der regionale Ausdruck den märchenhaften Aspekt verstärken, da Regionalismen ursprünglich den volksnahen Märchenwortschatz prägten. Spätestens bei der Betrachtung der ästhetisch ansprechenden und kindgerechten Illustrationen von Heidrun Hegewald, die die Erstauflage von 1966 schmücken,⁵ erkennt der Leser im Schuhu den wohlbekanntesten Vogel.

Die Eröffnungsszene bestätigt anschließend die vom Titel ausgelösten Märchenassoziationen, denn der Erzähler knüpft sowohl durch die Art und Weise seiner Formulierung als auch durch die geschilderte Situation an Märchentraditionen an. So heißt es gleich zu Beginn: »Es war ein armer Schneider, der lebte mit seiner Frau und seinen neun Kindern vom Kleidermachen; er wurde ständig schmaler, doch sein Beutel nicht dicker, und wie er sich auch plagte, er blieb immer auf der Hefe sitzen.« (HW IX, 7) Interessanterweise wird die den Text als (Kunst-)Märchen identifizierende Formel »Es war einmal« vermieden, obgleich die gewählte Formulierung unvermeidlich an sie erinnert. Auch der als Repräsentant der untersten Kleinbürgerschicht fungierende Schneider ist eine aus anderen Märchen bekannte Figur. An die typische Darstellung des Schneiders im Märchen, der zumindest zu Beginn als ärmlich und vom Schicksal benachteiligt dargestellt wird,⁶ knüpft auch Hacks an, der die existenziellen Nöte des Schneiders durch die zu versorgende Großfamilie sogar noch steigert.

Das nächste märchenhaft-fantastische Moment folgt mit der Geburt des zehnten Kindes, zu dessen Ehren – trotz und wegen der großen Armut – die Familie, Freunde und der Bürgermeister geladen werden. Die zunächst kostspielige Feierlichkeit soll sich durch die Patenschaft des Letztgenannten wieder rentieren. Während die Gäste ein Fass Bier leeren, um die Wartezeit zu überbrücken, unterstützt die Frau des Barbiers als Hebamme die Frau des Schneiders. Nach der Geburt gibt sie dem Schneider durch die halb geöffnete Tür ein Zeichen, wodurch ein kurzer und zugleich aufschlussreicher Dialog einsetzt.

— »Nun«, sagte der Schneider, »ist es da?« – »Ich glaube«, sagte die Frau des Barbiers. – »Du liebe Torheit«, sagte der Schneider, »ja oder nein?« – »Es ist da«, sagte die Frau des Barbiers, »aber ich frage mich, ob wir mit es beide die gleiche Sache meinen«. – »Was soll ich denn meinen?« rief der Schneider, »mein Kind natürlich«. – »Ach Gott«, sagte die Frau des Barbiers, »es ist mir unmöglich, hierauf eine vernünftige Antwort zu geben.« (HW IX, 7)

Statt die väterliche Ungeduld des Schneiders zu beruhigen, steigern die fahrig wirkenden Antworten der Geburtshelferin diese bis zum Unverständnis. Angesichts ihrer scheinbaren Unfähigkeit, auf eine vermeintlich klare Frage eine klare Antwort zu geben, lässt der Schneider sie in der Tür stehen und läuft zu seiner Frau. Nun zeigt sich, dass die Frau des Barbiers sogar stets sehr präzise und gewissenhaft ihre Antwort formulierte, denn die Frau des Schneiders brachte kein Kind, sondern ein Ei zur Welt – und das im Gespräch verwendete Personalpronomen »es« kann sich eben einerseits auf »das Kind«, andererseits auf »das Ei« beziehen. Sowohl dem in exponierter Stellung ansetzenden Spiel mit der Erwartungshaltung des Schneiders (und des Lesers) – nämlich auf der ersten Seite – als auch dem expliziten Hinweis der Hebamme auf den mehrdeutigen Sprachgebrauch darf, wie sich noch an zahlreichen Passagen zeigen wird, programmatischer Charakter zugestanden werden.

Beim Anblick des Eis, welches die Frau im Arm hält, zeigt sich in der unerwartet abgeklärt-nüchternen Reaktion des Schneiders erneut eine überraschende Wendung hin zum ironischen Spiel mit dem Märchenmotiv: »Das ist dumm«, sagte der Schneider. »Das ist das letzte, womit ich gerechnet habe.« (ebd.) Zwar ist die Geburt eines Eis nichts Selbstverständliches, denn gerechnet wurde mit einem Menschenkind, dennoch wird sie zumindest als seltenes Vorkommnis im Rahmen des Möglichen aufgefasst, was darauf schließen lässt, dass das Märchenhaft-Fantastische akzeptierter Bestandteil der erzählten Welt ist. Die Sorge der Mutter gilt jedoch nicht dem bisher ungeschlüpften Nachkömmling, sondern dem durch die Gäste bereits geleerten Bierfass, woraufhin sie aus Bestürzung das Ei fallen lässt. Dieses rollt unter einen Schrank, wo es erst beim nächsten Frühjahrsputz – im zweiten Kapitel – gefunden wird. Der Schneider, bereits keinerlei Vatergefühl mehr zeigend, rät seiner Gemahlin, es nun einfach wegzuschmeißen. Diese beschimpft ihn als einen »Gottlose[n]« (HW IX, 8), was dem (erwachsenen) Leser angesichts der An-

stiftung zum Kindsmord zunächst plausibel erscheint, doch dann begründet sie ihre Kritik auf unerwartete Weise: »[D]as dulde ich nie und nimmer, es hat uns ein Faß Bier gekostet« (ebd.). Das bereits im vorigen Kapitel eingeführte – und geleerte – Bierfass ist ein noch immer nicht verwundener finanzieller Verlust und als solcher erneut Gegenstand der Entrüstung. Damit wird eindrücklich verdeutlicht, dass in der Familie des Schneiders weder familiäre Bande noch Mutterliebe oder sozialer Zusammenhalt das Handeln der Eltern bestimmen, sondern dieses lediglich Ausdruck ökonomischer Abwägungen ist. Somit folgt auf die geäußerte Kritik auch keine Rückbesinnung auf väterliche Tugenden, sondern eine Kosten-Nutzen-Rechnung, die sich in der ökonomisch vernünftigen Weiterverwendung des Eis als Stopfsei zeigt. Doch als der Schneider mit der Nadel das Ei kitzelt, weckt er den ungeborenen bzw. ungeschlüpften Sohn, der sich hilfeschend an seinen Vater wendet:

»Hihi, Vater, Sie kitzeln mich ganz schlimm«.

›Wer spricht?‹, fragte der Schneider.

›Ich‹, sagte die Stimme, ›Ihr Sohn‹.

›Wo bist du?‹, fragte der Schneider.

›In dem Ei‹, sagte die Stimme, ›aber es ist nun an der Zeit, daß ich aus-schlüpfe‹.

›Das kommt spät genug‹, sagte der Schneider vorwurfsvoll.

›Gut Ding will gut Weile‹, sagte das Ei.«

(HW IX, 9)

Da das Märchenhafte akzeptierter Bestandteil der fiktiven Welt ist, zeigt sich der Vater keineswegs durch ein Gespräch mit einem Ei irritiert, sondern wirft dem ungeschlüpften Sohn bereits sein erstes Fehlverhalten vor, das aus dem Ei heraus mit einer den Vater behelrenden Redensart kommentiert wird. Der zum Schlüpfen Willige braucht jedoch Hilfe von außen und erklärt dem Vater die umständliche Prozedur mit der die starke Eischale endlich gesprengt werden kann. Als daraufhin ein winziger Vogel das Licht der Welt erblickt und »seinen Vater mit einem unschuldvollen Aufschlag seiner goldenen Augen« (HW IX, 10) betrachtet, erkennt dieser sofort, »daß sein Sohn ein Schuhu war« (ebd.). Als sei es nicht genug, klagt der Schneider, »daß neun hungrige Kinder mir die Not ins Haus bringen, kommt das zehnte und bringt mir die Schande«

— (ebd.). Mit »bitteren Worten« (ebd.) wendet sich der Vater an den Schuhu und sagt, »daß er ihn nicht zum Sohn wolle, und hieß ihn in die weite Welt gehen oder wohin es ihm beliebte« (ebd.). Der Schuhu, noch nicht bereit, allein in die Welt zu ziehen, da man dort »gut sehen, fliegen und hacken« (ebd.) können muss, vermag den Vater umzustimmen und darf als Uhr auf dem Kamin bleiben, wo er seine Zeit still und nachdenkend verbringt. Doch die Schonfrist für den Schuhu läuft ab. Seine besondere Klugheit sowie die Gabe, »aus wenig viel« (HW IX, 12) machen zu können, zeichnen den Schuhu zwar aus und retten seinem Vater das Leben, als dieser die Rache des Bürgermeisters fürchten muss, doch zugleich werden ihm diese Eigenschaften zum Verhängnis. Der Vater erkennt, dass sein Sohn schlauer als der die Obrigkeit repräsentierende Bürgermeister ist, dem sich der fügsame Schneider stets unterordnete, was den Schuhu in seinen Augen zu einem »falschen Sohn« (HW IX, 13) macht, den er nun endgültig verstößt.

Mit dem Verstoßen des Schuhus wird eine typische Märchenstruktur aufgegriffen, der zufolge sich der ungeliebte Sohn zunächst alleine in der Welt bewähren, dann einen neuen Herren suchen und letztlich die Königstochter gewinnen muss. Die drei Phasen, bestehend aus Mangel, Erfolg und Glück,⁷ werden auch hier in eben dieser Reihenfolge eingehalten, allerdings – und dies darf vorweggenommen werden – bleibt der Schuhu ein gesellschaftlicher Außenseiter, was dazu beitragen mag, dass nach den drei Phasen erneut Herausforderungen bestanden werden müssen, die im herkömmlichen Verlauf eines Märchens nicht vorgesehen sind. In der bereits erwähnten Königstochter, der fliegenden Prinzessin, findet der Schuhu sein weibliches und vom Stande her höhergestelltes Pendant. Aufgrund ihrer bereits im Namen hervorgehobenen Eigenschaft ist sie ebenfalls den typischen Märchenfiguren zuzuordnen, allerdings unterscheidet sie sich von typischen Märchenprinzessinnen durch ihr selbstbestimmtes Handeln. Sie darf nicht nur allein reisen, sondern auch selbst entscheiden, wen sie heiratet.

Abgesehen von den beiden titelgebenden Protagonisten der Erzählung und dem Schneider gibt es keine weiteren typischen Märchenfiguren. Melchior Schedler bemerkt zutreffend, dass es bei Hacks »keine sprechenden Bäume, Blumen, Steine und Gewässer (animistische Motive), keine mit Bewußtsein begabten Tiere (totemistische Motive), ebenso [...] keine Hexen, Riesen, Zwerge und Zauberer mehr«⁸ gibt. Sieht man vom Schuhu ab, der selbst ein

Tier ist, erscheinen lediglich die in Märchen häufig auftretenden tierischen Helfer. Dass diese parodiert werden, wie das Wettrennen des Obersten Schneckenhirten und des Ersten Spinatgärtners auf dem Weg nach Tripolis zeigt, ist zwar hinsichtlich des Umgangs mit Märchenmotiven korrekt,⁹ jedoch scheint sich die Bedeutsamkeit der tierischen Helfer erst im Bezug zur außerliterarischen Realität zu entfalten, auf die im Rahmen der Interpretation an späterer Stelle noch eingegangen wird. Als Parodie darf auch die Thematisierung der Abwesenheit typischer Märchenmotive aufgefasst werden. So prozessiert der Kaiser von Mesopotamien, mit seinem Thron auf der Straße sitzend, gegen einen Berg, der sich des »heimlichen Einverständnisses mit dem Feind und der Kränkung der geheiligten kaiserlichen Person« (HW IX, 17) schuldig gemacht haben soll, da sich das kaiserliche Pferd an ihm den Knöchel brach:

»Was hat der Angeklagte zu erwidern?«

Der Berg schwieg.

›Sprich, Berg«, sagte der Kaiser.

Der Berg schwieg.

›Das ist ein deutlicher Beweis deiner Schuld«, sagte der Kaiser, ›aber ich frage dich zum dritten Mal«. Und mit erhobener Stimme fragte er den Berg:

›Bekennst du dich schuldig?«

Es gab ein kleines Echo, und der Berg erwiderte: ›Schuldig«.

›Gut«, sagte der Kaiser. ›Du bist der erdenklichsten Greuel angeklagt, überführt und geständig. Du sollst ausgetilgt sein aus der Gegenwart und aller Zukunft«.«

(ebd.)

Zwar suggeriert das vom Erzähler gebrauchte Verb ›schweigen‹ ein bewusstes Nicht-Sprechen, jedoch gibt es in dieser grotesk wirkenden Szene keinerlei Anlass für die Annahme, dass der Berg der Sprache mächtig sei, so wie es in einem Märchen denkbar wäre. Da der Berg aus Sicht des Anklägers die Aussage verweigert, wird das Schweigen als Schuldeingeständnis gewertet. Durch die Verb-Endstellung in der Entscheidungsfrage vermag das Echo des Fragenden als Geständnis des Angeklagten zu gelten. Das parodistische Treiben spitzt sich dann in der Urteilsverkündung zu, die umgehend durch die Soldaten des Kaisers umgesetzt wird, die damit beginnen, den Berg abzutragen. Da jedoch

— die abgetragene Erde irgendwo entsorgt werden muss, schütten die Soldaten gleich neben dem abzutragenden Berg einen zweiten in der vormaligen Höhe des ersten wieder auf.

Es konnte bisher an mehreren Beispielen gezeigt werden, dass zahlreiche märchenhaft-fantastische Elemente das sichergeglaubte Märchenwissen der Leser reaktivieren, um es oft durch unvorhersehbare Wendungen und Brüche zu relativieren, wobei es einen Unterschied zwischen Kindern und erwachsenen Lesern geben dürfte. Letztlich können lediglich der Schuhu und die fliegende Prinzessin als Märchenfiguren gelten und sind als solche geschichtlich nicht zu fixieren; die Autoritäten, gegen die sie sich zu behaupten haben – und dies wird nun zu zeigen sein –, sind es sehr wohl.

II. Sollbruchstellen und Spiegelungen

Zu Beginn dieses Abschnitts soll zunächst die Metaphorik seiner Überschrift erhellt werden. Die beiden Begriffe »Sollbruchstellen« und »Spiegelungen« sind vor allem aus den Bereichen der Konstruktion bzw. der Geometrie bekannt. Um den einfachen Gedanken nicht unnötig zu verkomplizieren, stelle man sich bspw. die Perforierung eines Blatt Papiers vor, die auch eine Sollbruchstelle bildet (wenngleich hier mehr gerissen als gebrochen wird). An ihren Seiten zeigen sich jeweils sehr ähnliche bzw. identische Strukturen, die als »Spiegelungen« verstanden werden könnten. Eben solche »Spiegelungen« lassen sich in der märchenhaften Erzählung vom »Schuhu und der fliegenden Prinzessin« finden, die wiederum als »Sollbruchstellen« der Fiktion zu dienen scheinen und auf eine außerliterarische Realität verweisen; genauer: auf die politische Situation zur Entstehungszeit des Textes.

Die erste Spiegelhaftigkeit ist zugleich die offensichtlichste. Bei den Zwilingsbrüdern, den zwei Friedrichen, die für das Geschehen der Erzählung von zentraler Bedeutsamkeit sind, wird sie explizit und bemerkenswert ausführlich beschrieben:

— »Die Sache verhielt sich so, daß diese Herrscher, die mächtigsten ihrer Zeit, viel Gemeinsames miteinander hatten. Bei ihrer Geburt glichen sie sich derart, daß keiner sich selbst ähnlicher sah als dem anderen; niemand vermochte zu sagen, welcher von ihnen früher auf die Welt gekommen war

und welcher später, und man taufte sie, da man sie nicht auseinander halten konnte, beide auf den Namen Friedrich. Die beiden Friedrich wuchsen zu hübschen Kindern heran, die sich zärtlich liebten. Sie schliefen im selben Bett, ritten dasselbe Pferd und tranken von einer Amme; was dem einen beliebte, behagte dem anderen, worüber der erste weinte, darüber greinte der zweite, und sie waren unzertrennlich, als hätten sie, wo sie nur einen einzigen Namen hatten, nur eine einzige Seele.« (HW IX, 15)

Die beiden Herrscher lösen beim Leser bereits durch ihre Namen Assoziationen zur deutschen Geschichte aus, denn ›Friedrich‹ trugen zahlreiche deutschsprachige adlige Herrscher sowie alle drei Kaiser des Deutschen Reichs von 1871 bis 1918 im Namen.¹⁰ Die Betonung anfänglicher Harmonie und Gemeinsamkeit ist nicht allein eine geschickte erzählerische Strategie, um die »Fallhöhe« zu steigern, es ist zudem von entscheidender Bedeutung für die Interpretation, dass zu Beginn Einigkeit herrschte, bevor es zwei Reiche gab:

»Aber als sie älter wurden und jeder Friedrich ein Reich und einen Bart bekam, hörte ihre Liebe auf und änderte sich in Haß. Denn es gefiel dem einen, dem Kaiser von Mesopotamien, seinen Bart rot zu färben; der andere hingegen, der Großherzog von Coburg-Gotha, färbte ihn grün.« (HW IX, 15 f.)

Die anschließende Zweiteilung des Territoriums sowie die dadurch veränderte Beziehung zwischen den Brüdern erinnert an die jüngere deutsche Geschichte. Selbst bei der Betrachtung der beiden entstandenen Herrschaftsgebiete zeigen sich zahlreiche Dopplungen, die somit die Funktion eines Leitmotivs bekommen. So fällt beim Großherzog von Coburg-Gotha nicht nur der Doppelname auf, es handelt sich zudem um zwei Städte, die im heutigen Bayern bzw. Thüringen liegen und sich also zur Entstehungszeit des Textes auf dem Gebiet der BRD bzw. DDR befanden. Auch der Wohnsitz des Großherzogs weist eine interessante Dopplung auf, denn er »wohnte in einem breiten Schloß mit zwei Türmen, von denen einer fertig war, einer nicht, das ist bei Schlössern nicht anders« (HW IX, 14). Es wird zwar nicht explizit gesagt, doch die Betonung der Breite des Schlosses – und interessanterweise nutzt der Autor nicht das geläufigere Adjektiv »groß« zur Beschreibung –

deutet womöglich auf die ungewöhnlich große Entfernung zwischen den Türmen hin, so dass sie symbolisch den Städten in West und Ost zugeordnet werden können, wobei der Hinweis auf den nicht fertiggestellten Turm auch als Indiz für dessen Lage gelten mag.

Wie beim Großherzog von Coburg-Gotha finden sich bei seinem Bruder, dem Kaiser von Mesopotamien, auffällige Dopplungen. Durch die zwei Flüsse, Euphrat und Tigris, trägt die Region bekanntlich eine weitere geläufige Bezeichnung, Zweistromland, so dass auch hier die Dopplung bereits im Namen des Herrschaftsgebiets anklingt. Zwar wird kein Schloss mit zwei Türmen beschrieben, doch dafür die Hauptstadt Ktesiphon genannt, die durch den Tigris von der zur selben Zeit gegründeten Stadt Seleukeia abgetrennt war,¹¹ doch mit dieser später zusammenwuchs. Diese Information gibt der Text nicht explizit preis, doch der aufmerksame Leser kann dem auffälligen Städtenamen nachgehen und entdeckt mit der Doppelstadt Seleukeia-Ktesiphon eine Anspielung auf das geteilte Berlin jener Zeit.

In diesem Zusammenhang sei angemerkt, dass eines der wichtigsten kulturellen Entwicklungszentren des Alten Orients natürlich weder räumlich noch zeitlich in die Nähe von Coburg-Gotha gehört, doch gerade die direkte Nachbarschaft der beiden Territorien signalisiert die Aufhebung von Zeit und Raum in dieser märchenhaften Erzählung. Eher grotesk als märchenhaft erscheint die Ursache für den gegenseitigen Hass der Brüder, denn um der jeweiligen Vorliebe für den roten bzw. grünen Bart nachzugehen, braucht es entsprechende Färbstoffe, die einerseits aus »Spinat« (HW IX, 16), andererseits »aus den Kiemen der Purpurschnecke« (ebd.) gewonnen werden. Die Ausgangslage lässt den Konflikt bereits erahnen:

»Und nicht selten kam es vor, daß ein Rudel von Schnecken die mesopotamische Grenze überschritt, um in den coburgischen Spinatfeldern zu weiden.

Dann raupte der Großherzog Friedrich seinen grünen Bart und schickte ein Regiment Soldaten, das schlug die Schnecken tot.

Dann raupte der Kaiser Friedrich seinen roten Bart und schickte zwei Regimenter, die schlugen des Großherzogs Soldaten tot.«
(ebd.)

Über die Autoren

Felix Bartels, geboren 1978 in Berlin, arbeitet als Autor, Herausgeber, Literaturforscher und Lektor. Er studierte Klassische Philologie und Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Regelmäßige Publikation zu politischer Theorie, Literatur und Film in *Neues Deutschland* und *junge Welt*. Zahlreiche Arbeiten zu Peter Hacks. 2010 erschien seine Studie »Leistung und Demokratie«, 2015 der Essayband »Odysseus wär zu Haus geblieben«.

Christina Baumbach, Studium Master of Education und Englisch an der Universität Erfurt. Abschlussarbeit zum Thema »Fantastisch-komische Texte von Peter Hacks im Grundschulunterricht«. Nach Absolvieren des Referendariats seit Februar 2020 Tätigkeit als Lehrerin an einer Weimarer Grundschule.

Marcus Dick, geboren 1973, lebt und arbeitet zur Zeit als Privatgelehrter in Salzgitter. Studium der Musik, Philosophie, Geschichte und Kunstgeschichte in Braunschweig sowie Hannover, Promotion über Claude Lévi-Strauss. Von 2009 bis 2015 Mitarbeiter am Institut für Philosophie der Universität Hildesheim. Veröffentlichungen vor allem zu Philosophie der Moderne, von Marx und Nietzsche bis Lévi-Strauss und Derrida, ferner zu ästhetischen Themen von Jan Vermeer van Delft bis Guy Debord und Peter Hacks.

Silke Flegel, Studium in Bochum, Promotion über »Bühnenkämpfe. Autor-Dramaturgen in der frühen DDR: Brecht, Kipphardt, Hacks«; wissenschaftliche Tätigkeit am Germanistischen Institut und am Institut für Deutschlandforschung der Ruhr-Universität Bochum, dort Mitarbeiterin in zahlreichen Projekten zur deutsch-deutschen Beziehungsgeschichte; Arbeitsschwerpunkte: Deutsche Kultur und Kulturgeschichte, vor allem Theater, Film und Literatur seit 1945; Buchkultur (Almanache und literarische Taschenbücher) des 19. Jahrhunderts; zurzeit tätig im Forschungsprojekt »Nach Moskau. Deutsche Emigranten im sowjetischen Exil und im Kulturbetrieb der DDR«.

Jakob Hayner, geboren 1988 in Dresden, studierte Deutsche Literatur und Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2012 arbeitet er als Journalist und Autor für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften. Von 2016 bis 2020 war er Redakteur von *Theater der Zeit – Zeitschrift für Theater und Politik*. Er lebt in Berlin.

Kai Köhler, geboren 1964, lebt als Literaturwissenschaftler und Publizist in Berlin. Bis 2012 lehrte er als Assistant Professor an der Deutschabteilung der Hankuk University of Foreign Studies in Seoul. Forschungen vor allem zur Literatur der DDR, zur Fachgeschichte der Germanistik und zu Literatur und Nationalismus.

Eva Maria Kohl, emeritierte Professorin für Grundschuldidaktik/Deutsch an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, wo sie ein »Archiv für Kindertexte« gründete, das freie Texte von Kindern sammelt und der Forschung zugänglich macht. Sie veröffentlichte zahlreiche eigene Kinderbücher, Hörspiele, Erzählungen, Sprachspiele und deutschdidaktische Materialien und Schriften. Ihre Forschungen beziehen sich insbesondere auf das kreative Schreiben mit Kindern und die Theorie und Geschichte der Kinderliteratur.

Leonore Krenzlin, geboren 1934, studierte Germanistik an der Humboldt-Universität zu Berlin. 1965 erfuhr sie, tätig in der Kulturredaktion des *Neuen Deutschland*, wegen einer kritischen Stellungnahme zugunsten Wolf Biermanns, ein Publikations- und Einstellungsverbot. Seit 1970 Forschungsarbeiten zur Literatur des Nationalsozialismus und der DDR an der Akademie der Wissenschaften der DDR. Seit 1990 ist sie freischaffend tätig.

Jens Liebich, geboren 1981, studierte Germanistik, Anglistik und Romanistik an den Universitäten Rostock, Perugia und Nantes. Nach dem Studium lehrte er zunächst an der Universität Nantes, später an der Universität Coimbra deutsche Sprache und Literatur. Seine Dissertation zum Thema »Poetik der Interaktion. Zur Genese einer ›verwandelten Welt‹ in Rainer Maria Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« erscheint 2020 im Verlag Königshausen & Neumann. Zurzeit unterrichtet er als freiberuflicher Dozent in seiner Wahlheimat Rostock.

— Annette Lose, geboren 1965, studierte am Institut für Lehrerbildung Quedlinburg. Sie lebt als Autorin in Halle/Saale. 2003 erschien ihr Buch mit Gedichten für Kinder »Der Löwenzahn hat Karies«. Seit 2006 untersucht sie die Vertonungen Hacksscher Werke, 2009 erschien »Peter-Hacks-Vertonungen. Verzeichnis der Vertonungen lyrischer Werke von Peter Hacks 1949–2008«. Sie arbeitete an der Peter-Hacks-Website und am Hacks-Journal *Argos* mit.

Jana Mikota, Oberstudienrätin im Hochschuldienst am Germanistischen Seminar der Universität Siegen. Forschungsschwerpunkte: Historische und aktuelle Kinder- und Jugendliteratur, Kinder- und Jugendliteratur der DDR, Nachhaltigkeit in der Kinder- und Jugendliteratur und Literarisches Lernen mit Kinderliteratur, Puppen in kulturwissenschaftlichen Diskursen.

Karin Richter, Studium der Germanistik, Geschichte und Pädagogik an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Promotion zur Staatsidee in der deutschen Romantik, Habilitation zur Poetologie der Kinder- und Jugendliteratur; Lehre zu literaturwissenschaftlichen und literaturdidaktischen Themen an den Universitäten Halle-Wittenberg, Gießen und Erfurt. Mehrjährige Tätigkeit als Dozentin für deutsche Sprache und Literatur im Ausland. Bis zur Emeritierung Professorin an der Universität Erfurt. Forschungsschwerpunkte: Geschichte, Theorie und Didaktik der Kinder- und Jugendliteratur, Kindheits- und Leseforschung, Fragen und Konzepte der literarischen und kulturellen Bildung in der Grundschule. Mitglied der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur sowie der Forschungsgesellschaft für Kinder- und Jugendliteratur.

Christopher Kurt Spiegl, geboren 1988, arbeitet am Fachbereich Germanistik der Universität Salzburg an einer Dissertation und unterrichtet an einem Gymnasium. Im Frühjahr 2020 erschien im Verlag der Universität Warschau ein Auszug aus seiner Abschlussarbeit zur Poetik und Intertextualität von Ronald M. Schernikau »legende« im Tagungsband »Literatur und Politik«.

— Ronald Weber, geboren 1980, Studium der Deutschen Philologie, Geschichte und Politikwissenschaft in Duisburg und Göttingen. 2014 Promotion über Peter Hacks und Heiner Müller, 2018 »Peter Hacks. Leben und Werk«. Zurzeit Redakteur der Zeitung *junge Welt* und Autor in Berlin.