



STUDIA UNIVERSITATIS
BABEȘ-BOLYAI



PHILOLOGIA

3/2021

STUDIA UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI
PHILOLOGIA

**Volume 66 (LXVI), 3/2021,
September 2021**

STUDIA UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI PHILOLOGIA

EDITORIAL OFFICE: 31 Horea St, Cluj-Napoca, Romania, Phone: +40 264 405300

ADVISORY BOARD:

Professor Rosalind Margaret Ballaster, University of Oxford, UK
Professor Bruno Blanckeman, Sorbonne Nouvelle University, France
Professor Emerita Maria Helena Araújo Carreira, University of Paris 8, France
Professor Cora Dietl, Justus Liebig University, Germany
Professor Isabel Margarida Duarte, University of Porto, Portugal
Professor Thomas Johnen, University of Zwickau, Germany
Professor Emeritus Declan Kiberd, University Notre Dame, USA
Professor Katalin É. Kiss, Pázmány Péter Catholic University, Hungary
Professor Emerita Judith Yaross Lee, Ohio University, USA
Professor Patrick McGuinness, University of Oxford, UK
Professor Christian Moraru, University of North Carolina, Greensboro, USA
Professor Kerstin Schoor, Europa University Viadrina, Germany
Professor Silvia-Maria Chireac, University of Valencia, Spain
Associate Professor Jorge Figueroa Dorrego, University of Vigo, Spain
Associate Professor Elisabet Arnó Macià, Polytechnic University of Catalunya, Spain
Associate Professor John Style, Rovira i Virgili University, Spain
Associate Professor David Vichnar, Caroline University of Prague, Czech Republic
Associate Professor Annalisa Volpone, University of Perugia, Italy
Associate Professor Serenella Zanotti, University Roma Tre, Italy
Assistant Professor Margarida Vale de Gato, University of Lisbon, Portugal
Lecturer Emilia David, University of Pisa, Italy
Lecturer Ilaria Natali, University of Florence, Italy

EDITOR-IN-CHIEF:

Associate Professor Rareş Moldovan, Babeş-Bolyai University, Romania

EXECUTIVE EDITOR:

Associate Professor Carmen Borbely, Babeş-Bolyai University, Romania

EDITORIAL BOARD MEMBERS:

Professor Anna Branach-Kallas, Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland
Associate Professor Fiorenzo Fantaccini, University of Florence, Italy
Associate Professor Ágnes Zsófia Kovács, University of Szeged, Hungary
Associate Professor Daniela Vladu, Babeş-Bolyai University, Romania
Lecturer Andrei Lazar, Babeş-Bolyai University, Romania
Lecturer Veronica Manole, Babeş-Bolyai University, Romania
Lecturer Boglárka-Noémi Németh, Babeş-Bolyai University, Romania
Lecturer Elena Păcurar, Babeş-Bolyai University, Romania
Lecturer Amelia Precup, Babeş-Bolyai University, Romania
Assistant Professor Ema Vyroubalova, Trinity College Dublin, Ireland

ASSISTANT EDITORS:

PhD student Mihaela Buzec, Babeş-Bolyai University, Romania
MA student Andrei-Bogdan Popa, Babeş-Bolyai University, Romania

Studia UBB Philologia is a Category A scientific journal in the rating provided by Romania's National Council for Scientific Research.

As of 2017 *Studia UBB Philologia* has been selected for indexing in Clarivate Analytics' Emerging Sources Citation Index for the Arts and Humanities.

YEAR
MONTH
ISSUE

Volume 66 (LXVI) 2021
SEPTEMBER
3

PUBLISHED ONLINE: 2021-09-20
PUBLISHED PRINT: 2021-09-30
ISSUE DOI:10.24193/subbphil.2021.3

STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI PHILOGIA

3

SUMAR - INHALTSVERZEICHNIS - CONTENTS

SPECIAL ISSUE:

*DIE DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR IM REGIONALEN, NATIONALEN UND
TRANSNATIONALEN KONTEXT.*

FALLBEISPIELE IN ZENTRAL- UND SÜDOSTEUROPA

Guest Editors: Daniela-Elena Vladu and András F. Balogh

STUDIES

- HORST SAMSON, „In den Lüften liegt man nicht eng.“ Anmerkungen zur unauflösbaren Tragik des Dichters Paul Celan * *“In the Air Where You Won’t Lie Too Cramped.” Notes on the Irresolvable Tragedy of the Poet Paul Celan* * „În văzduh nu va fi strâmt.” Însemnări despre irezolvabila tragedie a poetului Paul Celan.....9
- ANDRÁS F. BALOGH, Imagination und Wissen über die Nachbarvölker in der rumäniendeutschen Literatur nach dem Ersten Weltkrieg * *Imagination and Knowledge about the Neighbouring Peoples in the German Literature in Romania after the First World War* * *Imaginar și cunoștințe despre popoarele învecinate în literatura de expresie germană din România după Primul Război Mondial*.....35

RÉKA JAKABHÁZI, Ich-Dissoziation – Apokalypse – Ästhetik des Hässlichen. Einfluss des deutschen literarischen Expressionismus’ auf die frühe Lyrik von Robert Reiter * <i>Dissociation of the Self – Apocalypse – the Aesthetic of Ugliness. The Influence of German Literary Expressionism on the Early Lyrical Work of Robert Reiter</i> * <i>Disocierea eului – apocalipsa – estetica urâtului. Influența expresionismului literar german asupra poeziei timpurii a lui Robert Reiter</i>	49
GABRIELLA-NÓRA TAR, Zu Eginald Schlattners Roman <i>Drachenköpfe</i> (2021). Eine literarische Replik auf Iris Wolffs Erzählung <i>Drachenhäuser</i> * <i>On Eginald Schlattner’s Novel Drachenköpfe/Dragon Heads (2021) – A Literary Replica of Iris Wolff’s Story Drachenhäuser/Dragon House</i> * <i>Despre romanul lui Eginald Schlattner Drachenköpfe/Capetele dragonului (2021) – o replică literară a povestirii Drachenhäuser/Casa dragonului de Iris Wolff</i>	61
ZOLTÁN MIKÓ, Narratologische Analyse des Gorgias-Romans <i>Veriphantors Betrogenes Frontalbo</i> * <i>A Narratological Analysis of the Novel Veriphantors Betrogenes Frontalbo by Johann Gorgias</i> * <i>Analiza naratologică a romanului Veriphantors Betrogenes Frontalbo de Johann Gorgias</i>	73
IULIA ELENA ZUP, Bewahren der deutschen Identität und Sprache in Großrumänien. Das Vereinsleben * <i>Preserving the German Identity and Language in Romania after 1918. Cultural Associations</i> * <i>Păstrarea identității și limbii germane în România Mare. Asociații culturale</i>	87
VERONICA CÂMPIAN, The German-Language Socialist Press in Banat in the Interwar Years. Case Study: <i>Volkswille</i> (The People’s Will) and <i>Banater Arbeiter-Presse</i> (Banat Workers’ Press) * <i>Presa socialistă de limbă germană din Banat în anii interbelici. Studiu de caz: Volkswille (Voința Poporului) și Banater Arbeiter-Presse (Presa Muncitorească din Banat)</i>	107
TÍMEA FERENCZ, Das Bild des Sozialismus in der Reihe <i>Kriterion-Hefte</i> * <i>The Image of Socialism in the Kriterion-Hefte Book Series</i> * <i>Imaginea socialismului în colecția de cărți Kriterion-Hefte</i>	117
DIANA BALOGÁČOVÁ, Das Motiv der Grenzüberschreitung in karpatendeutschen Autobiografien * <i>The Motif of Crossing Borders in Carpathian German Autobiographies</i> * <i>Motivul trecerii frontierelor în autobiografiile germane din Carpați</i>	131
DANIELA-ELENA VLADU, Die Übersetzung deutscher Okkasionalismen ins Rumänische. Beispiele aus Michael Endes Märchenroman <i>Momo</i> * <i>The Translation of German Occasionalisms into Romanian. Examples from Michael Ende’s Fairytale Novel Momo</i> * <i>Traducerea ocazionalismelor germane în română. Exemple din romanul-basm Momo al lui Michael Ende</i>	145
ANITA-ANDREEA SZÉLL, ROMINA-ELENA DONȚU, Die Entwicklung substantivischer Komposita in den deutschsprachigen Märchentiteln der Gebrüder Grimm und in ihren rumänischen Übersetzungen * <i>The Evolution of the Compound Nouns in German Titles of Some of the Tales by the Brothers Grimm and in Their Romanian Translations</i> * <i>Evoluția substantivelor compuse în titlurile germane ale unor povești de Frații Grimm și traducerea lor în limba română</i>	159

EMILIA CODARCEA, Gamersprache und Netzjargon aus soziolinguistischer Perspektive. Liste von üblichen Abkürzungen * *Gaming Language and Gamer Slang from a Sociolinguistic Perspective. A List of Common Abbreviations* * *Limbajul din jocurile online și jargonul jucătorilor din perspectivă sociolingvistică. Listă de abrevieri uzuale*179

MISCELLANEA

MOHAMMED NASER HASOON, Epidemic as Metaphor: The Allegorical Significance of Epidemic Accounts in Literature * *Epidemia ca metaforă: semnificația alegorică a relatării epidemiilor în literatură*.....201

CRISTIAN PAȘCALĂU, Premisas constructivas del sentido y de los mundos explicativos en los aforismos de Lucian Blaga * *Constructive Prerequisites for Sense and Explanatory Worlds in Lucian Blaga's Aphorisms* * *Premise constructive de sens și lumi explicative în aforismele lui Lucian Blaga*.....219

MARIANNA POZZA, Vista conoscenza, parola: lo "schema del Contenitore" applicato a un caso di polisemia indoeuropea * *View, Knowledge, Word: The Container Image-Schema Applied to a Case of Proto-Indo-European Polysemy** *Vedere, cunoaștere, comunicare: Schema figurativă container aplicată unui caz de polisemie indo-europeană*.....235

ADRIANA DIANA URIAN, Narrative Language and Possible Worlds in Postmodern Fiction. A Borderline Study of Ian McEwan's *The Child in Time* * *Limbajul narativ și lumile posibile în ficțiunea postmodernă. Un studiu hibrid al romanului Copilul furat, de Ian McEwan*.....247

REVIEWS

Paul B. Armstrong, *Stories and the Brain: The Neuroscience of Narrative*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2020, 259 p. (ADA BELEUȚĂ) 265

Erika Hammer, *Monströse Ordnungen und die Poetik der Liminalität*. Terézia Moras Romantrilogie »Der einzige Mann auf dem Kontinent«, »Das Ungeheuer« und »Auf dem Seil«, Bielefeld: Transcript Verlag, 2020, 379 p. (KINGA BORSOS)269

Réka Jakabházi, Ursula Wittstock, Kerstin Katzlberger (Hrsg.), *Germanistik im Spiegel: Wege und Umwege einer Wissenschaft*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2020, 230 p. (ISABELLA CÎRLĂNARU).....273

Enikő Dác, Réka Jakabházi unter Mitarbeit von Ana-Maria Pălimariu (Hgg.), *Literarische Rauminszenierungen in Zentraleuropa. Kronstadt/Brașov/Brassó in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Regensburg, Pustet, 2020, 341 p. (LAURA LAZA)....277

Laura Pavel, *Personaje ale teoriei, ființe ale ficțiunii*, Iași, Institutul European, 2021, 338 p. (ANDREI-BOGDAN POPA)281

Arie Sover, *Jewish Humor. An Outcome of Historical Experience, Survival and Wisdom*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2021, 323 p. (AMELIA PRECUP).....285

„IN DEN LÜFTEN LIEGT MAN NICHT ENG“. ANMERKUNGEN ZUR UNAUFFLÖSBAREN TRAGIK DES DICHTERS PAUL CELAN

HORST SAMSON¹

ABSTRACT. *“In the Air Where You Won’t Lie Too Cramped.” Notes on the Irresolvable Tragedy of the Poet Paul Celan.* Paul Celan’s work is characterized by reflections on the power and possibilities of language and poetry in general in processing personal tragedy and painful borderline experiences, especially the experience of the Holocaust. These experiences range from the persecution of Jews, the deportation and murder of his parents, to the "Goll Plagiarism Affair" or to mental illness in the last years of his life. These experiences of persecution and extermination of the Jews and Celan’s involvement in the tragedy of his people are reflected in many of his poems, especially in *Todesfuge*.

Keywords: *Celan, Shoa, modern German poetry and language, tragedy*

REZUMAT. *„În văzduh nu va fi strâmt”. Însemnări despre irezolvabila tragedie a poetului Paul Celan.* Opera lui Paul Celan se caracterizează prin reflecții asupra puterii și posibilităților limbajului și ale poeziei în general, în prelucrarea tragediilor personale și a experiențelor dureroase la limită, în special experiența Holocaustului, de la persecuția evreilor, deportarea și uciderea părinților săi, până la "problema plagiatului Goll" și boala psihică din ultimii ani de viață. Aceste experiențe de persecuție și exterminare a evreilor și implicarea lui Celan în tragedia poporului său sunt reflectate în poeziile sale, în special în *Todesfuge*.

Cuvinte-cheie: *Celan, Shoa, poezie și limbă germană modernă, tragedie*

¹ Schriftsteller, geboren am 4. Juni 1954, im Weiler Salcîmi / Rumänien. **Horst SAMSON** gehörte zusammen mit der Literatur-Nobelpreisträgerin Herta Müller (2009) zum engsten Freundeskreis der *Aktionsgruppe Banat*. Im Oktober 1984 war Samson in der Affäre „Brief an die Macht“ der Wortführer der protestierenden Schriftstellergruppe. Literarisches Debüt 1976, ab 1985 erhielt er Schreibverbot, 1986 wurde er vom rumänischen Sicherheitsdienst mit Mord bedroht. Horst Samson emigrierte 1987 aus Rumänien in die Bundesrepublik Deutschland, wo er auch heute lebt. Auswahl der Veröffentlichungen: *Der blaue Wasserjunge* (1978), *Tiefflug* (1981), *Reibfläche* (1982), *Lebraum* (1985), *Wer springt schon aus der Schiene* (1991), *Was noch blieb von Edom* (1994), *La Victoire, Poem* (2003). Email: post@horstsamson.de

Paul Celan, geboren 23.11.1920 in Czernowitz, Rumänien, gestorben 20.04.1970, Paris, Frankreich, war Dichter, Jude, Flüchtling, und wurde durch die *Todesfuge* zum Dichter der Schoah erhoben, doch seine literarische Bedeutung geht darüber hinaus, schwebt er doch über der Literatur der Welt auf einer weithin sichtbaren Wolke, heute keineswegs mehr eng gebettet in einer Sparte der Avantgarde, sondern längst zieht sich seine Aura über die gesamte himmlische Landschaft der Weltliteratur als einer der bedeutendsten deutschsprachigen Dichter des 20. Jahrhunderts und eine Art hell strahlender Abendstern am Himmel der poetischen Moderne.

Paul Celans Werk ist geprägt von der Reflexion über die Macht und Möglichkeiten von Sprache und Poesie überhaupt bei der Verarbeitung persönlicher Tragik und von leidvollen Grenzerfahrungen, insbesondere dem Erlebnis des Holocausts, von der Judenverfolgung, Verschleppung bzw. Ermordung seiner Eltern, über die "Goll-Plagiats-Affäre" zur psychischen Erkrankung in den letzten Lebensjahren.

Dichterisch exemplarisch gespiegelt sind diese Erlebnisse der Verfolgung und Vernichtung der Juden und Celans Involviertheit in die Tragik seines Volkes in dem eben schon gehörten, vielleicht berühmtesten Gedicht Celans, der *Todesfuge*, das 1944/1945 entstanden sein soll, ursprünglich aber in rumänischer Sprache im Mai 1947 erschienen ist, damals unter dem Titel *Tangoul Morții* (*Todestango*). Erst ein Jahr später, also 1948, wird die deutsche Originalfassung in dem Band *Der Sand aus den Urnen* erstmals publiziert.

Um diese *Todesfuge*, wie das Gedicht jetzt heißt, windet sich eine problematische, möglicherweise sogar tödliche, auf jeden Fall tragische Geschichte, denn es ist unübersehbar, dass Celans Jugendfreund, der Dichter Immanuel Weißglas² mit seinem unbestritten vor der *Todesfuge* entstandenen Gedicht *Er* die Vorlage geliefert hat. In dem von Weißglas allerdings erst 1970 veröffentlichten Gedicht – es ist das Todesjahr Celans! – schuf der weit weniger bekannte Dichter- und Jugendfreund Celans wichtige, für die *Todesfuge* bestimmende Motive und Metaphern, so das „Haus mit Schlangen“, „Gretchens Haar“, auch „lierte“ er den Tod mit dem Geigenspiel und prägte die Formulierung, dass „der Tod ein deutscher Meister war“.

Der Literaturwissenschaftler Heinrich Stiehler hat diese Verwandtschaft der Gedichte *Er* und *Todesfuge* früh untersucht. Sein Fazit: „Die Abhängigkeit der *Todesfuge* von diesen, nur wenige Monate zuvor verfassten Versen des Freundes [Immanuel Weißglas, Anm. H.S.] liegt auf der Hand“ (Stiehler 1972, 11–40). Die *Verwandtschaft* ist geradezu erdrückend. Der Versuch, diese tragische Geschichte auf ein beschönigtes Ende hinzudrechseln, dass quasi

² James Immanuel Weißglas geboren 14. März 1920 in Czernowitz, Großrumänien (heute Ukraine); gestorben 28. Mai 1979 in Bukarest), war ein deutschsprachiger Dichter jüdischer Herkunft und Übersetzer, Jugendfreund Celans.

Celan seine *Todesfuge* nur als Replik auf das Gedicht *Er* geschrieben habe, eine Version, die auch Celans Freund und Pariser Weggefährte, der Philologe Jean Bollack, vertritt, trägt meines Erachtens – ich will da zurückhaltend bleiben – diese Behauptung nicht. Ich neige sogar dazu mir vorzustellen, dass die Veröffentlichung des Gedichtes *Er* 1970 den bedeutenden Dichter Paul Celan, der hypersensibel geworden war und zu Depressionen neigte, aus den Fugen seines Lebens gerissen hat, und zwar so gewaltig, dass er diesen Rückschlag in seinem heiligsten Ressort, der Dichtung, nicht verkräftete. Von gewisser Relevanz dürfte auch sein unstetes, in unruhigen Bahnen verlaufendes Leben vollen Frauengeschichten und gebrochenen Beziehungskisten gewesen sein, was vermutlich auch seine 1952 geschlossene Ehe mit der Graphikerin Gisèle Celan-Lestrange zerrüttete. Die Wunde muss so tief und schmerzhaft gewesen sein, dass sie ihm nicht mehr heilbar erschien und er nur noch den Sprung in die Fluten der Seine als *Endlösung* für die tiefgründigen Verletzungen sah.

Im Sommer 2018 las ich in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, in der berühmten, von Marcel Reich-Ranicki gegründeten Rubrik *Frankfurter Anthologie* eine Besprechung des Weißglas-Gedichtes *Er*, verfasst von dem Schriftsteller Hans Christoph Buch. Nirgendwo sonst habe ich in so prägnanter, mich beeindruckender und in der Sache so angemessener Feinfühligkeit den auch von mir vermuteten Ausgang des Dramas so elegant, bedeutsam und versöhnlich beschrieben und bestätigt gesehen. Es lohnt sich jene Analyse aus dem Zeitungsarchiv wieder ans Licht zu holen.

Hans Christoph Buch schrieb:

Die Quellen der *Todesfuge* sind mehr oder weniger bekannt, und das Paradox liegt darin, dass nicht Immanuel Weißglas das Gedicht von Paul Celan paraphrasiert, sondern umgekehrt. Und es scheint keineswegs abwegig, dass Celans Entschluss zum *Freitod* im April 1970 beeinflusst worden sein könnte durch die Konfrontation mit dem 1947 entstandenen, 1970 erstmals gedruckten Gedicht seines gleichaltrigen Freundes, der wie er selbst der *Endlösung* mit knapper Not entkam (Buch 2018, 25).

Celan war dünnhäutig und aufreibend hyperverletzlich.³ Er neigte wie viele Holocaust-Überlebende zu Depressionen, die auch Immanuel Weißglas

³ „Als ich eben von zu Hause wegging, kam mir in dem Augenblick, als ich die Rue Racine überquerte, das Grab von Celan in den Sinn. Und da habe ich begriffen, dass er tot ist, das heißt, daß ich ihn niemals wiedersehen werde. (Das ist es, was jemandes Tod, realisieren heißt. Weil wir begreifen nicht, daß er tot ist, wenn wir erfahren, dass er nicht mehr ist und wir an seiner Bestattung teilnehmen, sondern wenn wir plötzlich ohne augenscheinliche Notwendigkeit Monate oder Jahre nachher an ihn denken. Ich liebte Celan nicht besonders seine Empfindlichkeit macht ihn oft unausstehlich, dann hatte er sich bei einer Gelegenheit mir gegenüber skandalös

heimsuchten. Dessen von Todessehnsucht durchzogenen Gedichte sind der beste Beleg dafür – wie übrigens auch die Tatsache, dass Weißglas verfügt hatte, seine Asche ins Schwarze Meer zu streuen. Anders als Claire Goll⁴, die Paul Celan mit unsinnigen Plagiatsvorwürfen [unnachgiebig, Anm. HS] verfolgte, blieb Immanuel Weißglas jedoch dem „Jugendfreund gegenüber loyal und erkannte Paul Celans poetisches Genie neidlos an.“

Tatsächlich ist es, wie Hans Christoph Buch es beschreibt. James Immanuel Weißglas blieb gnädig und sah in großzügiger Zurückhaltung beide Gedichte, wie er notierte, „tief verankert im lyrischen Bewusstsein unserer Zeit. Parallelismen bezeugen keineswegs irgendeine Priorität“ (Weißglas 1975). Vor den Vorwürfen, die hinter den Parallelen der beiden Gedichte doch ein Plagiat Celans vermuteten, suchte Weißglas den Schulfreund und Leidenskameraden zu schützen und monierte, es erfolge das „schakalartige Schnüffeln [...] mit dem unlauteren Ziel, eine dichterische Erscheinung von hölderlinscher Prägung in Frage zu stellen“.⁵ Man kann Weißglas' Vehemenz gut verstehen, ging es ihm doch in erster Linie um die Verteidigung des Freundes.

Unstrittig hingegen ist, dass der hochsensible Celan mit dichterisch und melodisch aufgeladener Sprache das Weißglas-Gedicht neu strukturiert, verdichtet und künstlerisch höchst einprägsam und sprachmächtig intensiviert hat, mit einem Begriff aus der Baumschulsprache beschrieben würde ich sagen, er hat es gekonnt veredelt. Das aber soll keine Minimalisierung des sowohl ästhetisch als auch in seiner dichterischen Realisierung grandiosen Weißglas-Gedichtes nahelegen, wie jemand, der literarisch uneingeweiht ist, durchaus vermuten könnte, dass es sich – wie Theo Buck im Nachwort zu Weißglas' Gedichtband *Aschenzeit* (Weißglas 1994, 147) warnt – um ein „Reimgebilde eines lyrischen Kleinmeisters herkömmlicher Prägung“ handele. Im Gegenteil, das Gedicht *Er* ist meisterhaft gestaltet.

Auch darauf geht Hans Christoph Buch in seiner Besprechung zurecht ein. Mit der *Todesfuge* verglichen:

aufgeführt, er war sogar fähig, grausam zu sein – aber letztlich hatte er ein Lächeln, eines der schönsten, die ich jemals gesehen habe und wenn ich eben etwas wie eine Bewegung empfand als ich plötzlich an ihn dachte, so deshalb, weil er für mich *existierte*.“ – (Cioran 2015, 842), Notiz vom 24. September 1970, bzw. Celan sei aufreibend hyperverletzlich gewesen. „Er hatte Charme, kein Zweifel. Und doch, Welch unmöglicher Mann“, Notiz vom 20. November 1970 (S. 880)

⁴ Claire Goll (geb. Clara bzw. Klara Aischmann, * 29. Oktober 1890 in Nürnberg; † 30. Mai 1977 in Paris) war eine deutsch-französische Schriftstellerin und Journalistin und die Ehefrau des Dichters Yvan Goll, mit dem sich Celan in dessen letzten Lebensmonaten befreundet hatte. Yvan Goll (auch Iwan oder Ivan Goll, eigentlich Isaac Lang; * 29. März 1891 in Saint-Dié, Frankreich; † 27. Februar 1950 bei Paris) war ein deutsch-französischer Dichter und der Ehemann der deutsch-französischen Schriftstellerin und Journalistin Claire Goll. Einige seiner Werke veröffentlichte der Schriftsteller unter dem Pseudonym Iwan Lassang.

⁵ Vgl. dazu Paul Celan: *Todesfuge. Mit einem Kommentar von Theo Buck*.

[...] wirkt das Gedicht von Weißglas konventionell, ja altmodisch, aber auch rätselhaft und dunkel, wenn er die blutige Dämmerung mit dem Biss eines Vampirs vergleicht: Breit wie der Sarg, schmal wie die Todesstund. Doch der Eindruck täuscht, denn Metrum und Reim sind durch die Umbrüche der Moderne geprägt: Keine Formzertrümmerung wie in der westlichen Avantgarde, sondern Formerneuerung wie bei Ossip Mandelstam und Joseph Brodsky, um nur diese Namen zu nennen. So besehen ist es an der Zeit, Immanuel Weißglas zu ehren, dessen dichterisches Talent sich nicht vor oder hinter dem Celans zu verstecken braucht. (Buch 2018).

Diese treffliche Analyse will ich nur mit dem Hinweis ergänzen, doch auf die rhythmische und sprachmelodische Gestaltung zu achten, der man anmerkt, dass sich hinter ihrem *Komponist* nicht nur eine musische, sondern auch eine musikalische Begabung verbirgt, denn der sprachenbegabte Gymnasiast Weißglas spielte ausgezeichnet Klavier und Orgel, was ihm nach dem Umzug in die rumänische Hauptstadt Bukarest nutzen sollte, seinen Lebensunterhalt vorübergehend sogar als Theaterpianist zu verdienen.

Festzuhalten ist im Zusammenhang mit der Entstehung der *Todesfuge* aber doch auch der substantielle Beitrag der Dichterin Rose Ausländer, ist sie doch die Urheberin des in dem Gedicht perpetuierenden Oxymorons *Schwarze Milch*, die als Stilfigur und originäres Kompositum aus zwei sich widersprechenden Begriffe in ihrem 1925 geschriebenen und 1939 veröffentlichten Gedicht *Ins Leben*⁶ Eingang in die Dichtkunst gefunden hat.

Immanuel Weißglas:

Er
Wir heben Gräber in die Luft und siedeln
Mit Weib und Kind an dem gebotnen Ort.
Wir schaufeln fleißig, und die andern fiedeln,
Man schafft ein Grab und fährt im Tanzen fort.

ER will, dass über diese Därme dreister
Der Bogen strenge wie sein Antlitz streicht:
Spielt sanft vom Tod, er ist ein deutscher Meister,
Der durch die Lande als ein Nebel schleicht.

⁶ Rose Ausländer, Schriftstellerin, (* 11. Mai 1901 in Czernowitz, Österreich-Ungarn; † 3. Januar 1988 in Düsseldorf; geborene Rosalie Beatrice Scherzer). *Rose Ausländer – Ins Leben // Nur aus der Trauer Mutterinnigkeit / strömt mir das Vollmaß des Erlebens ein. / Sie speist mich eine lange, trübe Zeit / mit schwarzer Milch und schwerem Wermutwein. //* - 1939 erschien Rose Ausländers erster Gedichtband unter dem Titel *Der Regenbogen* im Verlag Literaria, in Czernowitz, mit diesem Gedicht *Ins Leben*. Erstmals taucht darin jenes neugeschöpfte Oxymoron *schwarze Milch* auf, mit dem später die Anfangszeile der berühmten *Todesfuge* beginnt. (Vgl. Ausländer, 1985.)

Und wenn die Dämmerung blutig quillt am Abend,
Öffn' ich nachzehend den verbissnen Mund,
Ein Haus für alle in die Lüfte grabend:
Breit wie der Sarg, schmal wie die Todesstund.

ER spielt im Haus mit Schlangen, dräut und dichtet,
In Deutschland dämmt es wie Gretchens Haar.
Das Grab in Wolken wird nicht eng gerichtet:
Da weit der Tod ein deutscher Meister war.

Hält man die beiden Gedichte *Todesfuge* und *Er* gegeneinander, sind selbst in tiefster Dunkelheit die Brillanz sowie die sprachkünstlerischen und ästhetischen Unterschiede in der Ausformung der poetischen Substanz durch Celan unverkennbar und nicht zu bestreiten, denn es ist, wie es ist, die Sprache hat das letzte Wort.

In seinem leider viel zu kurzen Dichterleben – Paul Celan wurde nur 50 Jahre alt – hat in seinem Werk eine frappierende Entwicklung stattgefunden, von anfangs traditionellen lyrischen Formen und Naturschwärmerei trieb es ihn hin zu einer durch ihre hermetische, surrealistisch anmutende Flut an Stilmitteln, allem voran durch originäre Metaphern und die Sprachlandschaft verändernde wortschöpferische Komposita faszinierende Poesie sowie zu einem philosophisch grundiertem Tiefgang in der Spätphase seines Schaffens, die gekennzeichnet ist von einer „atemlosen Stille des Verstummens im kryptisch gewordenen Wort“ (Gadamer 1986) wie es der Philosoph Hans-Georg Gadamer (1900–2002) in dem Kommentar *Wer bin ich und wer bist du* zu Celans Gedicht-Zyklus *Atem-Kristall*, aus dem Gedichtband *Atemwende*, 1986 analysiert und interpretiert hat, am Beispiel des Gedichtes *In den Flüssen*,⁷ wozu er noch anmerkte: „Man muss das Gedicht in seinem Zeilenbruch nicht nur genau lesen, man muss es auch so hören.“

Überhaupt liegt es an der Sprache, die sich im Spätwerk paradoxerweise immer näher zur Grenze des Schweigens verschiebt, dass der ausmerksame Leser, Celan mit der Seele suchend, dem Dichter sogar ins Unverständliche folgt, auch in unwirtliche, unbekannte Sprachregionen, ich würde sagen sogar in Sprachsteinbrüche, in denen der Dichter sein Wortmaterial findet. Dieses Grundwerkzeug analysiert unter anderem auch der Literaturwissenschaftler Peter Horst Neumann eingehend, und zwar im ersten Kapitel seines Buches *Zur Lyrik Paul Celans* (Neumann 1968, 27) das er mit dem *Wortaufschüttung* und *Wortzerfall* überschreibt: Wortaufschüttung und Wortzersplitterung, Wortbildung durch Zersplitterung, Zersplitterung aber auch der soeben erst erfundenen

⁷ In den Flüssen nördlich der Zukunft /werf ich das Netz aus, das du / zögernd beschwerst / mit von Steinen geschriebenen / Schatten.“

Worte, dazu die zahlreichen Substantivierungen von Adjektiven, Pronomina oder Adverbien – mit all diesen Veränderungen überkommener Worte reagiert diese Dichtersprache auf die im Gedicht vermessene Grenze menschlichen Sprechens. Indem das Dichterwort erleiden muß, wovon die Dichtung spricht, wird an ihm in exemplarischer Weise zugleich ein menschliches Schicksal ablesbar: „Ihr, meine mit mir verkrüppelnden Worte,⁸ ...Dennoch stehen die, an der Mitteilungssprache gemessen, deformierten Worte in der Sprache des Gedichts als verba intacta...“

Wie niemandem sonst in der Literatur ist es Paul Celan gelungen, sich als Dichter und Grübler dem Unsagbaren realiter zu nähern, dessen imaginäre Flügel zu streifen und dem zuweilen Unbegreiflichen, auch dem Luftigen durch komprimierte Syntax, sprachliche Ver-Dichtung und feinsinnige Reduktion, einzigartig ästhetische Form und Grundlage zu geben. Celan wollte sich dem Verdikt des sprachphilosophischen Reflektierens Ludwig Wittgensteins allerdings nicht fügen, dessen *Tractatus logico-philosophicus* mit dem Axiom endet: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen“ (Wittgenstein 1984, 85). Dagegen lehnte sich Celan unterschwellig in einer der Sprache abgetrotzten Revolte bis zuletzt auf.

Was mich neben der poetologischen Kraft, Energie und Macht seiner Sprache am stärksten beeindruckt, das ist sein mitunter verzweifelt Ringen, die Grenzen des Sagbaren peu à peu zu verschieben, hinaus zu dehnen ins Universale und neue Räume des Ausdrucks schreibend abzustecken.

Wer sich in Wittgensteins Gedankenwelt hineinfräst, der ist auf diesem Weg oft auch ganz nahe dem späten Celan. Diesen Gedankenzug genauer auf die Schienen zu setzen und die Stationen dieser Trasse zu erörtern, das würde hier den Rahmen dieses Vortragtextes sprengen, dennoch seien zwei Reflexionen Wittgensteins aus seinen *Vermischten Bemerkungen* aufgerufen, die ich als bezeichnend auf Celan und sein Schreiben übertragen sehe. Zitat eins, auf dessen Doppeldeutigkeit ich hier nicht eingehen, sondern nur verweisen will, umfasst zwei prägnante Sätze und lautet: „Wir kämpfen mit der Sprache. Wir stehen im Kampf mit der Sprache“ (Wittgenstein 1931, 126). Celans Werk legt meiner Ansicht nach an verblüffend vielen Stellen davon Zeugnis ab. Noch bezeichnender finde ich jedoch Celans Dichten, Trachten und Schreiben in der Erkenntnis Wittgensteins aus dem gleichen Jahr 1931 implementiert, die der in Selbstbetrachtung verankerte Philosoph so beschreibt: „Ich denke tatsächlich mit der Feder, denn mein Kopf weiß oft nichts von dem, was meine Hand schreibt“ (Wittgenstein 1977, 39).

⁸ Aus dem Gedicht „...rauscht der Brunnen“ (1961, aus dem Band *Niemandsrose*), wo es heißt: „Ihr gebet-, ihr lästerungs-, ihr / gebetscharfen Messer / meines / Schweigens. // Ihr meine mit mir ver- / krüppelnden Worte, ihr / meine geraden.“

Paul Celan hieß ursprünglich Paul Antschel, in der später rumänisierten Version *Ancel*, woraus auf Vorschlag der Gattin des Dichters Alfred Margul-Sperber⁹, Jessika (genannt Jetti), das Anagramm *Celan* entstand. Er wird am 23. November 1920 als einziges Kind deutschsprachiger Juden in der Wassilkogasse, in Czernowitz, der ehemaligen Hauptstadt des österreichisch-ungarischen Kronlandes Bukowina geboren, das damals schon zu Rumänien gehörte, heute in der Ukraine liegt und im wahrsten Sinne „die Stadt der toten Dichter“¹⁰ ist mit einer

⁹ Alfred Margul-Sperber, * am 23. September 1898 in Storożynetz, Österreich-Ungarn; † am 3. Januar 1967 in Bukarest) war Dichter, Essayist und Übersetzer. Als Leutnant der österr.-ungar. Armee geriet er in Russland in die Wirren der Revolution und entging mit knapper Not der Erschießung durch die weißrussischen Banden Machnos. 1918 kehrte er in seine Heimat zurück, ging jedoch schon 1920, von Abenteuerlust getrieben, nach Paris, wo er mit Yvan Goll Freundschaft schloß, dann nach New York. Dort verkehrte er im Kreise Waldo Franks, wurde von den Ideen H. D. Thoreaus, vor allem von dessen Essay-Zyklus *Walden* (1854), angeregt und schrieb für die „New Yorker Volkszeitung“. Schwer lungenkrank und zutiefst enttäuscht von der „Steinwüste“ New Yorks in die Heimat zurückgekehrt, gründete er zunächst in Storożinez die Zeitung „Der Provinzbote“ und war dann jahrelang als Redakteur beim „Czernowitzer Morgenblatt“ tätig. Karl Kraus würdigte M. zu dieser Zeit als besonders gewissenhaften Betreuer der deutschen Kultur. 1941 ließ er sich in Bukarest nieder, wo er während der Kriegsjahre, als Jude mittellos und bedroht, sein Leben als Privatlehrer für Fremdsprachen fristete und nur dank der Verwendung befreundeter Autoren knapp der Verschleppung in die Vernichtungslager am Bug entging. Nach der Befreiung Rumäniens vom Faschismus am 23.8.1944 war er zunächst als Übersetzer beim rumänischen Rundfunk und als Journalist, dann als freischaffender Schriftsteller tätig. Zum Befremden vieler hat er in den Nachkriegsjahren, ohne der kommunistischen Partei beizutreten, seine Dichtung in den Dienst der Propaganda der Staatsmacht gestellt. Er tat dies zunächst im Glauben, daß die neuen Machthaber, deren Befreiungstat er sein Überleben zu danken hatte, den vom ihm genährten humanistischen Ideen zum Sieg verhelfen würden. Seine Vorzugsstellung in dieser Zeit nutzte er dazu, sich in zahlreichen Fällen für bedrohte Kollegen einzusetzen. Margul-Sperbers dichterische Anfänge standen unter dem Einfluß der aktivistischen Strömung innerhalb des Expressionismus, wie sie von Ludwig Rubiner und dem frühen Yvan Goll vertreten wurde, mehr noch der „O Mensch“-Dichtung Franz Werfels. Bald jedoch kehrte er sich von allem Radikalen und Experimentellen ab und wandte sich unter der Einwirkung von Karl Kraus und Stefan George einer streng auf die Wahrung der Form bedachten, traditionsbewußten Dichtung zu, die in der Naturmystik wurzelt und ihn in die Nähe Josef Weinhebers rückt. Mit diesem, der ihn sehr schätzte, führte er jahrelang einen Briefwechsel. Er war auch ein begnadeter Übersetzer rumänischer Volkspoesie, übersetzte u.a. Gérard de Nerval, Paul Valéry, Stéphane Mallarmé, Walt Whitman, Dylan Thomas, Emily Dickinson, Sergej Jessenin, Itzig Manger (siehe Margul-Sperber 1968). Noch vor Ernst Robert Curtius übertrug er 1926 T. S. Eliots *The Waste Land*; ungeachtet des Beifalls von Seiten des Autors konnte diese Übersetzung aber erst postum erscheinen. Margul-Sperber war der Mentor einer Gruppe bedeutender, aus der Bukowina stammender deutschsprachiger Lyriker, u. a. der Entdecker und Förderer von Rose Ausländer und Paul Celan. (Quelle: <https://www.deutschebiographie.de/gnd116000074.html#ndbcontent>)

¹⁰ Vgl. *Die Stadt der toten Dichter: Schwarze Milch* von Dirk Schümer. FAZ, 22.09.2010

einzigartigen literarischen Aura und zutiefst geprägt vom Geist und Vielvölkerhauch der Habsburgermonarchie. Die Schriftsteller Paul Celan, Rose Ausländer, Alfred Gong, Alfred Margul-Sperber, Immanuel Weißglas, Alfred Kittner, Selma Meerbaum, Josef Burg, Itzig Manger, Gregor von Rezzori, Norbert Feuerstein, Klara Blum (Zhu Bailan), David Goldfeld, Kamillo Lauer, Erich Singer, Benjamin Fuchs sind Fixpunkte des literarischen Sternbildes dieser Stadt und dabei habe ich gar nicht alle literarisch Getauften erwähnt, etwa die herausragende Übersetzerin rumänischer Literatur ins Deutsche, Edith Silbermann, geborene Horowitz, die Jugendfreundin Celans, der er seine erste Liebe schenkte und Gedichte vorlas. Sie alle stammen von dieser vielsprachigen Kulturinsel oder inspirierten sich hier, in Cernăuți, dieser in der Geschichte zwischen Österreich-Ungarn, Rumänien, der Sowjetunion und schließlich der Ukraine hin und hergerissenen Stadt, wie etwa der rumänische Nationaldichter Mihail Eminescu,¹¹ der 1857, im Alter von sieben Jahren, Schüler der deutschsprachigen Hauptschule und später des deutschen Obergymnasiums in dem damals noch zur k. und k. Monarchie gehörenden Czernowitz war und in der multikulturellen, vielsprachigen Metropole des Buchenlandes prägende Jahre verbrachte, wie auch der Bukowiner Dichter Moses Rosenkranz, gebürtig in Berhometh am Pruth, der zuerst als Schüler und später auch als Lehrer in Czernowitz Erfahrungen sammelte.

Paul Celan war der Sohn des Bautechnikers Leo Antschel-Teitler (*1890 in Schipenitz, bei Czernowitz) und dessen Ehefrau Friederike – Spitzname: „Fritzi“ – geb. Schrage (*1895 in Sadagora). Er wuchs in kleinbürgerlichen Verhältnissen auf. Von der Mutter habe er die Liebe zur deutschen Sprache und Kultur in die Wiege gelegt bekommen. Sein Vater war autoritär, hatte eher Technik und Handel im Blickfeld, verdiente den Familienunterhalt als Makler im Brennstoffhandel und hing als strenggläubiger Jude der zionistischen Bewegung an, die sich bekanntlich auf ihre Fahnen die Rückkehr nach Jerusalem geschrieben hatte, nach Jerusalem, das durch den Berg Zion symbolisiert ist. Die Heimkehr von irgendwo und irgendwann dahin, sie galt vielen Juden in der Diaspora über Jahrhunderte als bedeutendes Lebensziel, ja gar als eine Art Kulminationspunkt der Erfüllung und Selbstverwirklichung.

Die in alle Windrichtungen zerstreuten Juden fühlten sich emotional seit eh und je mit dem Land Israel verbunden. Noch in biblischer Zeit hieß es in Psalm 137: „Wenn ich dich je vergesse, Jerusalem, dann soll mir die rechte Hand verdorren“. An den Ufern von Babylon, so berichtete der Psalmist, „saßen die Vertriebenen und weinten, wenn sie Jerusalems gedachten. Auch wenn wir diese Legenden historisch nicht nachweisen können, hatten sie in jedem Falle

¹¹ Mihai Eminescu, eigentlich Mihail Eminovici, * 15. Januar 1850 in Ipotești, Kreis Botoșani; † 15. Juni 1889 in Bukarest) gilt als der bedeutendste rumänische Dichter des 19. Jahrhunderts. Sein Werk setzte Maßstäbe für die Entwicklung der modernen rumänischen Hochsprache.

eine enorme Wirkungsgeschichte für die Juden späterer Jahrhunderte, die diese Verse rezitierten und verinnerlichten“ (Brenner 2008).

Celan besuchte zunächst die deutsche, dann die hebräische Grundschule, fünf Jahre das rumänische Staatsgymnasium und bis zum Abitur am 3. Juni 1938 das ukrainische Staatsgymnasium. In der Schulzeit beteiligt er sich an Lesezirkeln, ist begeistert von Hölderlin und den Gedichten Rainer Maria Rilkes, der zu Celans Lieblingsdichter avanciert. Schon als Vierzehnjähriger beginnt er sich politisch zu engagieren, tritt der kommunistischen Jugendorganisation bei. 1938 beginnt er ein Medizinstudium in Tours, Frankreich, kehrte aber schon nach einem Jahr nach Rumänien zurück, um Romanistik zu studieren.

Paul konnte laut seiner Freundin Edith Silbermann:¹²

sehr lustig und ausgelassen sein, aber seine Stimmung schlug oft jäh um, und dann wurde er entweder grüblerisch, in sich gekehrt oder ironisch, sarkastisch. Er war ein leicht verstimmbares Instrument, von mimosenhafter Empfindsamkeit, narzisstischer Eitelkeit, unduldsam, wenn ihm etwas wider den Strich ging oder jemand ihm nicht passte, zu keinerlei Konzession bereit. Das trug ihm oft den Ruf ein, hochmütig zu sein (Silbermann 1995, 24).

Mitte 1940 wird die nördliche Bukowina und somit auch Celans Heimatstadt Czernowitz von der Sowjetunion besetzt. Celan konnte sein Studium zunächst fortsetzen. Als jedoch 1941 rumänische und deutsche Truppen plündernd und mordend unter dem Oberbefehl des berühmten Kriegsverbrechers und SS-Brigadeführers, Generalleutnant Otto Ohlendorf, Befehlshaber auch der Einsatzgruppe D, Czernowitz besetzten, geht dort nicht nur der Große Tempel in Flammen auf, es ändert sich auch die Geschichte von Celans jüdischer Familie und Freunde drastisch. Die Juden werden in das örtliche Ghetto gezwungen, darunter auch Celans Eltern¹³, die im Juni 1942

¹² Edith Silbermann, geb. Horowitz, * 1921 in Czernowitz/Bukowina, † 2008 in Düsseldorf. Sie war eine der bekanntesten Übersetzerinnen rumänischer Literatur ins Deutsche, hat unter anderem Geo Bogza, Tudor Arghezi, aber vor allem Mircea Eliade übertragen. Zeitweilig war sie Schauspielerin und Sängerin am Jüdischen Theater in Bukarest. Seit ihrer Kindheit war sie mit Paul Celan befreundet. Der Band *Begegnung mit Paul Celan* ist im Rimbaud Verlag, Aachen, 1995, erschienen.

¹³ Am 20. Januar 1942 wird auf der Wannsee-Konferenz in Berlin die „Endlösung der Judenfrage“ vorbereitet. Im Sommer lief in Czernowitz eine zweite Deportationswelle an. Pauls Eltern wurden bei der »Aushebung«, am 28. Juni 1942 verhaftet und in ein Lager zwischen den Flüssen Dnjestr und Bug verschleppt. Israel Chalfen berichtet in seiner Jugendbiographie, Paul habe seine Eltern nicht überreden können, die Wohnung zu verlassen, um woanders zu übernachten und dadurch den Deportationen, die meist am Wochenende stattfanden, zu entgehen. Dem widersprechen zwar Zeitzeugen wie Ilana Shmueli und David Seidmann. Solche Überredungsversuche des Sohnes hätte es nicht gegeben. Paul Celan selbst hat später weder ein Wort darüber verloren, noch hat er etwas darüber zu Papier gebracht. Er fand zunächst Zuflucht Philipp bei seinem Großvater Schragger und dürfte in den darauffolgenden Monaten im »Jüdischen Arbeitsdienst« in verschiedenen Lager gearbeitet haben. (Vgl. Thomas Sparr 2020.)

zunächst in einen Steinbruch, Cariera de Piatră, am westlichen Ufer des Flusses Bug, deportiert werden, und von dort – wie u.a. die Dichter Immanuel Weißglas, Selma Meerbaum und Alfred Kittner auch – ins Zwangsarbeitslager Michailowka. Paul Celan versteckte sich am Tag der Aushebung bei seiner Freundin Edith Silbermann, und entging so der Deportation.

Dort stirbt sein Vater wenige Monate später, laut Celans jüdischer Jugendfreundin Edith Silbermann an Typhus, laut Celans rumänischem Jugendfreund Petre Solomon wurde er erschossen. Celans Mutter, die eine Zeit lang als Köchin in der Lagerkantine arbeitete, wird von einem SS-Mann durch einen Genickschuss ermordet.

Die Deportation und der Tod der Eltern hinterließen tiefe Spuren in Celan. Er litt für den Rest seines Lebens unter dem Gefühl, seine Eltern in einem wichtigen Moment ihres Lebens, wie er es sah, im Stich gelassen zu haben. Möglicherweise hatte er auch in seiner Verzweiflung über den Tod der Eltern das Bild seines Schulfreundes vor Augen, denn Immanuel Weißglas und dessen Eltern waren ebenfalls nach Transnistrien deportiert, haben jedoch die Katastrophe gemeinsam überlebt. Es ist gut vorstellbar, dass sich dadurch sein Gefühl von Schuld, den Tod der Eltern nicht verhindern zu können, mit der Zeit nachdrücklicher geworden ist. In seinen Gedichten jedenfalls finden sich eine Reihe von Verweisen auf dieses Trauma der Überlebensschuld.

Das Verstecken bei der Freundin half ihm nur temporär, denn auch Paul Antschel ereilte das Schicksal der Verfolgung und Erniedrigung. 1942 gelangte er in ein rumänisches Arbeitslager in Târgu Jiu. Es liegt etwa 1 Kilometer weit weg von dem Platz entfernt, wo heute immer noch Constantin Brâncușis weltberühmte „Endlose Säule“ steht. Anfang der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts befand sich in den übrig gebliebenen Baracken ein Möbelgeschäft, ich habe mich 1982 darin umgesehen, viele Einkerbungen in den Balken entdeckt, Initialen, Mementos! Nichts davon ist in dem geschichtsvergessenen Land Rumänien übriggeblieben. Einige Jahre später wurden die Lagerbaracken geschleift, es entstand auf jenem Areal ein Industriegebiet. Offiziell gibt es in der Stadt im Schiltal keinen Hinweis auf jenes Arbeitslager, in dem unter anderem auch der Banater Schriftsteller und Journalist Otto Alscher¹⁴ interniert war, der auch dort 1944 gestorben ist. Nur schwer auffindbar und außerhalb des Industriegebietes gibt es hinter einem Drahtverhau ein Mahnmahl, leider

¹⁴ Otto Alscher, * 8. Januar 1880 in Perlasz, Königreich Ungarn, Österreich-Ungarn, † 29. Dezember 1944 in Târgu Jiu, Königreich Rumänien. Während des Zweiten Weltkriegs trat Rumänien nach dem königlichen Staatsstreich im August 1944 an die Seite der Alliierten. Bereits im September wurde Alscher in Târgu Jiu interniert. Nach Angaben seiner Tochter Edith konnte er im Oktober 1944 fliehen und lief etwa 100 km zu Fuß nach Hause, wurde jedoch in der Orschowaer Innenstadt erneut verhaftet und verstarb kurze Zeit später im Internierungslager von Târgu Jiu. Besonders bekannt wurde Alscher durch seine Tiergeschichten und Schilderungen des Tierlebens.

nicht zugänglich, das an das Lager und die Opfer erinnert. In Târgu Jiu, erreicht Celan die Nachricht vom Tod seiner Eltern. Er ist zutiefst erschüttert.

Zwei Jahre später noch, am 1. Juli 1944, schreibt Celan aus Kiew, wo er sich von Czernowitz aus auf einer Dienstreise als medizinische Hilfskraft der Czernowitzer Psychiatrischen Klinik aufhielt, an seinen Jugendfreund Erich Einhorn, der damals bei den Truppen der Roten Armee war:

„Lieber Erich,
ich bin für zwei Tage in Kiew (auf Kommandirowka) und freue mich auf die Gelegenheit, Dir einen Brief zu schreiben, der Dich rasch erreicht. Deine Eltern sind gesund, Erich, ich habe mit ihnen gesprochen, bevor ich hergekommen bin. Das ist sehr viel, Erich, Du kannst Dir nicht vorstellen, wie viel.
Meine Eltern sind von den Deutschen erschossen worden. In Krasnopolka am Bug.
Erich, ach Erich....“ (Sparr 2020, 141).

Im Winter 1942 verfasst Paul Celan schließlich das Gedicht *Schwarze Flocken*, das einzige, in dem sein Vater Erwähnung findet:

Schwarze Flocken

Schnee ist gefallen, lichtlos. Ein Mond
ist es schon oder zwei, dass der Herbst unter mönchischer Kutte
Botschaft brachte auch mir, ein Blatt aus ukrainischen Halden:

»Denk, dass es wintert auch hier, zum tausendstenmal nun
im Land, wo der breiteste Strom fließt:
Jakobs himmlisches Blut, benedeiet von Äxten ...
O Eis von unirdischer Röte – es watet ihr Hetman mit allem
Tross in die finsternden Sonnen ... Kind, ach ein Tuch,
mich zu hüllen darein, wenn es blinket von Helmen,
wenn die Scholle, die rosige, birst, wenn schneeig stäubt das Gebein
deines Vaters, unter den Hufen zerknirscht
das Lied von der Zeder ...
Ein Tuch, ein Tüchlein nur schmal, dass ich wahre
nun, da zu weinen du lernst, mir zur Seite
die Enge der Welt, die nie grünt, mein Kind, deinem Kinde!«

Blutete, Mutter, der Herbst mir hinweg, brannte der Schnee mich:
sucht ich mein Herz, dass es weine, fand ich den Hauch, ach des Sommers,
war er wie du.
Kam mir die Träne. Webt ich das Tüchlein. (Celan im Jahre 1942 in Celan
1986, 1, 45)

Der Tod der Mutter, zu der er ein inniges Verhältnis hatte, scheint hingegen in mehreren Gedichten auf. Mit ihr monologisiert er de facto lebenslänglich, wie zum Beispiel in den Gedichten *Winter* und *Nähe der Gräber*.

Winter

Es fällt nun, Mutter, Schnee in der Ukraine:
Des Heilands Kranz aus tausend Körnchen Kummer.
Von meinen Tränen hier erreicht dich keine.
Von frühern Winken nur ein stolzer stummer...

Wir sterben schon: was schläfst du nicht, Baracke?
Auch dieser Wind geht um wie ein Verscheuchter...
Sind sie es denn, die frieren in der Schlacke —
die Herzen Fahnen und die Arme Leuchter?

Ich blieb derselbe in den Finsternissen:
erlöst das Linde und entblößt das Scharfe?
Von meinen Sternen nur wehn noch zerrissen
die Saiten einer überlauten Harfe...

Dran hängt zuweilen eine Rosenstunde.
Verlöschend. Eine. Immer eine...
Was war es, Mutter: Wachstum oder Wunde...
versank ich mit im Schneewehn der Ukraine?

Nähe der Gräber

Kennt noch das Wasser des südlichen Bug,
Mutter, die Welle, die Wunden dir schlug?

Weiß noch das Feld mit den Mühlen inmitten,
wie leise dein Herz deine Engel gelitten?

Kann keine der Espen mehr, keine der Weiden
Den Kummer dir nehmen, den Trost dir bereiten?

Und steigt nicht der Gott mit dem knospenden Stab
Den Hügel hinan und den Hügel hinab?

Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim,
den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim? (Celan 1986, 2, 45 und 67)

Aber kehren wir noch kurz in den Sommer 1940 zurück, zu einer wichtigen Begegnung des Dichters. Damals lernte der Romanistikstudent Celan

eine attraktive Schauspielerin kennen, Ruth Lackner, später Ruth Kraft, die an dem von den Sowjets neugegründeten Staatstheater in Czernowitz ins Rampenlicht und ins Blickfeld des angehenden Dichters trat. Celan schickte ihr Blumen, Briefe und Gedichte, immer wieder Gedichte als Manuskripte, die er ab einem gewissen Zeitpunkt in kalligraphischer Schrift in einen, in schwarzes Leder gebundenen Reklamekalender aus der Vorkriegszeit schrieb, um ihn Ruth Lackner zu schenken. „Als ich Paul Celan im Sommer 1940 in Czernowitz kennenlernte, brachte er mir, sehr bald danach, einige seiner Gedichte. Er sprach nicht über sie. Während ich sie las, achtete er genau auf den Ausdruck in meinem Gesicht. Er merkte, daß sie mir gefielen. So wurden wir Freunde“, schreibt Ruth Kraft im Vorwort zu dieser Sammlung der frühen Gedichte, die Celan ihr 1944 überreichte (Celan 1986, 3, 67). Sie hatte ihm auch im Juli 1942 geraten, sich freiwillig zum Arbeitsdienst zu melden, um der drohenden Deportation zu entgehen. So kam Paul Celan 1942 zunächst zur Zwangsarbeit ins Arbeitslager nach Târgu Jiu, von dort ins Arbeitslager Tăbăraşti, unweit von Buzău, während seine Eltern gewaltsam nach Transnistrien verbracht waren, wo beide – wie schon erwähnt – ermordet wurden.

Nach der Besetzung der Stadt Czernowitz durch die Rote Armee im August 1944 kehrte Celan im Dezember desselben Jahres nach Czernowitz zurück und nahm sein Studium wieder auf. 1945 übersiedelte er nach Bukarest und studierte dort weiter. Später arbeitete er in der rumänischen Hauptstadt, im *Paris des Ostens*, als Übersetzer und Lektor.

Im Mai 1947 erscheinen unter dem Pseudonym Paul Celan die *Todesfuge* unter dem Titel *Tangoul Morţii (Todestango)* in rumänischer Übersetzung, in der Zeitschrift *Contemporanul*, sowie seine ersten Gedichte auf Deutsch, in der einzigen Nummer der rumänischen Zeitschrift für moderne Lyrik *Agora*, herausgegeben von dem Dichter Ion Caraion.

Noch einmal greift Ruth Lackner entscheidend in Celans Leben ein. In Bukarest spitzt sie Alfred Margul-Sperber auf die Gedichte Celans an, führt so die beiden Männer zusammen. Das schwarze Büchlein mit Celans handschriftlichen Dichtungen hat sie Margul-Sperber, dem damaligen Mentor der rumäniendeutschen Literatur, gezeigt. Der ist begeistert und wird zu Celans wichtigstem Freund und Förderer. So entstand auch Margul-Sperbers berühmter Empfehlungsbrief an Otto Basil in Wien, Herausgeber der literarisch innovativen Literaturzeitschrift *Plan*. Basil öffnet für Celan die Türen der österreichischen Hauptstadt. Alfred Margul-Sperbers Fürsprache wird für Celans Zukunft als Dichter von eminenter Bedeutung sein. Viele Male bis zu Margul-Sperbers Tod am 3. Januar 1967 wird Celan in Briefen daran erinnern und sich bei seinem Mentor und Vorbild bedanken. In einem Brief an ihn schreibt Celan am 11. Februar 1948 „...In einem meiner nicht niedergeschriebenen Briefe habe ich Sie

in der Anschrift neu getauft: Mein großer und gütiger Schirmherr Der Sperber“ (Celan 1975, 52).

1947 sieht Celan in Rumänien keine Zukunft mehr und entschließt sich über Ungarn nach Wien zu fliehen. Margul-Sperbers Brief an Otto Basil hat er als wertvollstes Gut im Gepäck: „Ohne ihrem gewiss zuständigen Urteil vorzugreifen, möchte ich ihnen doch gerne sagen, dass Paul Celan der Dichter unserer westöstlichen Landschaft ist, den ich ein halbes Menschenalter von ihr erwartet habe und der diese Gläubigkeit reichlich lohnt.“, schwärmte Margul-Sperber in dem Brief. Weder diese Empfehlung, noch die Gedichte Celans verfehlen bei Otto Basil ihre Wirkung. Das Ergebnis: In der Frühjahrsausgabe der Zeitschrift *Plan* erscheinen 1948 gleich 17 Gedichte des Bukowiners, flankiert von einem Auszug aus Alfred Margul-Sperbers Empfehlungsschreiben.

Zunächst war Celan in Wien in dem als Transitlager genutzten Rothschild-Spital untergekommen, zog danach in die Pension Pohl, im 1. Wiener Gemeindebezirk, wo er bis zu seiner Abreise nach Paris im Juli 1948 wohnte. Noch im selben Jahr erschien in Wien sein erster Gedichtband *Der Sand aus den Urnen*, in dem auch die *Todesfuge* enthalten ist, leider war das Buch voller Druckfehler, so dass Celan es einstampfen ließ.

Im November 1949 macht er die Bekanntschaft des Dichters Yvan Goll, 1950 beginnt er das Studium der Germanistik und Sprachwissenschaft an der Sorbonne, Licence ès Lettres. Bereits in Wien hat er sich die Dichterin Ingeborg Bachmann angelacht und mit ihr eine Beziehung begonnen. Sie ist der Motor für Celans Einladung im Mai 1952 zur Tagung der Gruppe 47 in Niendorf, an der Ostsee. Seine Lesung dort gerät zum Desaster, er wird offen ausgelacht und verspottet, seine Gedichte hämisch zerfleddert. Die liturgische Art seines Vortrages löst heftige Verstimmung aus. Den Preis der Gruppe gewann Ilse Aichinger mit ihrer *Spiegelgeschichte*, sie erhielt 16 Stimmen, vor Walter Jens mit 14 Stimmen und Paul Celan, der mit 6 Stimmen trotz allem auf Platz 3 gelandet war.

Walter Jens erinnerte sich 1976 im Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold an Celans Lesung: „Als Celan zum ersten Mal auftrat, da sagte man: ‚Das kann doch kaum jemand hören!‘, er las sehr pathetisch. Wir haben darüber gelacht, ‚Der liest ja wie Goebbels!‘, sagte einer. [...] Die *Todesfuge* war ja ein Reinfall in der Gruppe! Das war eine völlig andere Welt, da kamen die Neorealisten nicht mit“ (Arnold 2004, 76). Hans Weigel fügte hinzu, „daß nachher einige Kollegen höhnisch vor sich her skandierten: ‚Schwarze Milch der Frühe ...‘“ und dass Hans Werner Richter¹⁵ der Ansicht gewesen sei, Celan habe „in einem Singsang

¹⁵ Hans Werner Richter (1908-1993), Schriftsteller, Mitbegründer und Chef der Gruppe 47.

vorgelesen wie in einer Synagoge“ (Felstiner 1988). Celan selbst kommentierte in einem Brief an seine Frau Gisèle:¹⁶ „Jene also, die die Poesie nicht mögen – sie waren in der Mehrzahl – lehnten sich auf“ (Arnold 2004).

Celan fühlt sich in Niendorf im Stich gelassen, nicht nur von den Kollegen, sondern auch von seiner Geliebten, der Dichterin Ingeborg Bachmann, auf deren Erfolg er sogar eifersüchtig ist. Dies geht aus einem Brief hervor, denn Celan in der Eschersheimer Landstraße 6 (bei Janheinz Jahn¹⁷) in Frankfurt am Main, am 31. Mai 1952 an den Freund, den Kunsthistoriker Klaus Demus schreibt.

„Mein guter Klaus, es ist so schwer zu sagen, was ich von all dem halten soll – es war aufregend und dennoch beinah ganz ohne Niveau. Inge hat mich wieder sehr enttäuscht. Sie hat mich nämlich wieder verleugnet und es sogar so weit gebracht, sich gegen mich ausspielen zu lassen: ihre Gedichte, nicht die meinen, blieben die göltigen, und sie ließ es sich, lächelnd vor Glück, gefallen, als die Dichterin angesprochen zu werden ... Und dieser Erfolg hat nun keineswegs rein literarische Ursachen. Und dann kam sie und fragte mich, ob ich sie heiraten wolle. Und kam und bat mich um einen Titel für eines ihrer Gedichte, das nun in der „Literatur“, der Zeitung der Gruppe 47, erschienen ist. Ich fand diesen Titel – ich griff eine ihrer Gedichtzeilen heraus – und man beglückwünschte sie dazu. Sie nahm das an und freute sich. Vor meiner Abreise kam sie dann für einen Augenblick auf mein Zimmer, spielte die völlig Zerstörte und bettelte um ein Stückchen Zukunft. Ich schenkte es ihr. Ich war dort oben beleidigt worden: H.W. Richter, der Inge nach Hamburg gebracht hatte, sagte nämlich, meine Gedichte seien ihm auch darum so zuwider gewesen, weil ich sie im ‚Tonfall von Goebbels‘ gelesen hätte. Nach der Lesung der Todesfuge! Und so etwas muss ich erleben! Und zu so etwas schweigt Inge¹⁸, die mich zu dieser Reise mitveranlasst hatte!“ (Celan–Demus 2009, 100)

¹⁶ Gisèle Celan-Lestrange (* 19. März 1927 in Paris; † 9. Dezember 1991 ebenda), eigentlich Gisèle de l'Estrange, verheiratet Celan-Lestrange, stammte aus einer adeligen Familie. Sie war eine französische Zeichnerin und Grafikerin, arbeitete seit 1964 als Grafikerin für Lacourière-Frélaut in Paris, erstellte unter anderem auch Buch-Illustrationen. Seit dem 21. Dezember 1952 war sie mit Paul Celan verheiratet, ab 1967 lebten sie – wegen Celans Psychose – in getrennten Wohnungen. Sie hatten zwei Kinder, François, der 1953 gleich nach der Geburt starb, und den 1955 geborenen Eric Celan.

¹⁷ Janheinz Jahn (1918-1973) Schriftsteller und Übersetzer, von 1966 bis 1968 Generalsekretär des deutschen P.E.N.-Clubs, den Celan bei der Tagung in Niendorf kennen gelernt hatte.

¹⁸ Gemeint ist Ingeborg Bachmann (* 25. Juni 1926 in Klagenfurt; † 17. Oktober 1973 in Rom; gelegentliches Pseudonym *Ruth Keller*) war eine österreichische Schriftstellerin. Sie gilt als eine der bedeutendsten deutschsprachigen Lyrikerinnen und Prosaschriftstellerinnen des 20. Jahrhunderts. Sie soll sehr hübsch gewesen sein und hatte eine Reihe amouröser Affären. Ende der vierziger Jahre war Ingeborg Bachmann Geliebte des wesentlich älteren Wiener Essayisten und Literaturkritikers Hans Weigel. Mit Paul Celan, den sie 1948 kennen lernte, verband sie ein

Dank der Insistenz seines Freundes Rolf Schroers, der – wie der Briefwechsel der beiden zeigt – Celan als Dichter verehrt, lässt sich Willy A. Koch, Cheflektor der angesehenen Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart, nach einigem Hin und Her von Schroers überzeugen, im Herbst 1952 den Celan-Band „Mohn und Gedächtnis“ zu veröffentlichen, der die Mehrheit der Gedichte aus dem makulierten Buch „Der Sand aus den Urnen“ enthält. Im Dezember 1952 heiratet Celan die Graphikerin Gisèle de Lestrange. Der erste Sohn stirbt als Baby, 1955 erblickt der zweite Sohn, Claude François Eric, die Welt.

Der Jude und Schöngest Paul Celans ist ohne Frage nicht nur als Dichter, sondern auch als Mensch ein Unruhiger, ein Getriebener, der seinen Frieden nicht findet, ein Einsamer, der schlecht alleine sein konnte. Zahlreiche Geliebte säumten folglich seinen Weg. Das kommt nicht immer gut an. Die Dichterin Barbara Maria Kloos, die 1989 mit mir zusammen beim *Literarischen März* in Darmstadt um den Leonce-und-Lena-Preis konkurrierte, als Dichterin ausgezeichnet mit dem Christine-Lavant-Preis¹⁹, wurde diese fortwährende Verheiligung des Dichters Paul Celan 2016 anscheinend zu viel, ja es ging ihr buchstäblich auf die Nerven und so bezog sie ungewöhnlich deutlich Stellung in einem harschen Leserbrief der Hamburger Wochenzeitung *Die Zeit*, Ausgabe 19, vom 28. April 2016, der schon seiner Außergewöhnlichkeit wegen hier nicht unterschlagen sein soll:

Die auratische Überhöhung Celans, vor allem von weiblicher Seite, nervt mich seit Jahren. Ja, er hat großartige, beunruhigende Gedichte geschrieben, die mehr mit Sex und Gewalt zu tun haben, als die offizielle Rezeption nahelegt. Ich glaube, daß Celan in seinen Text-Affären vor allem

intensives Liebesverhältnis. Ende 1961 brechen die brieflichen Gespräche und die Persönlichen Begegnungen ab. (siehe „Herzzeit – Briefwechsel Ingeborg Bachmann - Paul Celan“, Suhrkamp Verlag, 2008). Bereits 1958 begegnete sie dem 15 Jahre älteren Max Frisch, in den sie sich leidenschaftlich verliebte und für den sie nach Zürich umzog. 1963 wurde Bachmann von dem angesehenen Philologen Prof Harald Patzer, der in Marburg und Frankfurt unterrichtete, für den Literaturnobelpreis nominiert. Den hat sie zwar nie bekommen, allerdings wurde sie mit dem Georg-Büchner-Preis geehrt, der wichtigsten deutschen Literaturauszeichnung. Nachdem ihre Beziehung mit Max Frisch in die Brüche ging, siedelte sie nach Rom um, wo sie bis zu ihrem frühen Tode lebte. In der Nacht vom 25. auf den 26. September 1973 erlitt Ingeborg Bachmann in ihrer römischen Wohnung schwere Verletzungen durch einen Brand, der beim Einschlafen mit einer brennenden Zigarette ausgelöst worden war. Aufgrund ihrer schon seit Jahren bestehenden starken Abhängigkeit von Beruhigungsmitteln (Barbiturate), von der die behandelnden Ärzte zunächst nichts wussten, starb sie im Alter von 47 Jahren an tödlichen Entzugerscheinungen (Konvulsionen, die epileptischen Anfällen glichen) am 17. Oktober 1973 im Krankenhaus Sant'Eugenio. Sie wurde am 25. Oktober 1973 auf dem Friedhof Klagenfurt-Annabichl beigesetzt.

¹⁹ »Eine Lyrik, die einem poetischen Genuss und existenzielles Schaudern gleichermaßen bietet. Getreu dem Kloos'schen Motto: Literatur muss weh tun.«, urteilte die Jury des Christine-Lavant-Preises.

faschistoide Machtszenarien durchgespielt hat, daß er hier – ungestraft – zwischen Opfer- und Täterseite gleiten konnte. Die Wahrheit ist: er wollte (wie viele Autoren!) schreiben und rammeln, und ansonsten seine Ruhe haben, vor allem vor den seelischen Ansprüchen seiner zahllosen Mätressen. Er fickt, als seine Eltern abtransportiert werden. Er fickt vor der Ehe, in der Ehe, nach der Ehe. Und er wird, wie wir spätestens seit den Eisenreich-Erinnerungen²⁰ wissen, zunehmend brutaler, handgreiflicher. Parallelgeschichten, immer. Er war der stets beleidigte Sultan eines intelligenten Harems, lauter willige Damen mit Helfersyndrom. Sie wollen ihn retten, bis heute. Ein jammernder „Polyamant“, Frauen im pathetischen Befehlston lockend und auf Abstand haltend; der nichts und niemanden mochte, am wenigsten sich selbst. Eitel, schreckhaft, traumatisiert. Man lese den Briefwechsel mit seiner Gattin Gisèle de Lestrangé, mit Diet Kloos, mit Ilana Shmueli, mit der jungen Gisela Dischner. Ich bin dieses Klischee so leid: Paul Celan, der schöne, einsame, verfolgte Künstler, das Glutaugen-Genie. Er treibt's in Paris, er treibt's in Stockholm, angeblich Nelly Sachs am Krankenbett tröstend. Herumhuren ist keine Todsünde, aber sollte doch nicht zur Heiligenlegende im deutschen Literaturkanon stilisiert werden. Verehrte Frau [Iris, Anm. H.S.] Radisch, Sie und Barbara Wiedemann sind eigentlich reif genug, um nicht dem feuchten Kleinmädchentraum von der exklusiven romantischen Dichterpassion aufzusitzen. Das poetische Königspaar, Barbie und Paul, in ihrem Elfenbeinschloßsturm. Blödsinn! Ich sage, Ingeborg Bachmann hatte recht, vor dem windigen Pascha Celan Reißaus zu nehmen (der ihr am Ende womöglich den Hals umgedreht hätte). Sie ging ja selbst gerne fremd... Und der parthenophile Max Frisch, der als Greis noch seine eigene Ziehtochter penetrierte, war auch nicht besser. Von Schweinchen [Gottfried] Benn ganz zu schweigen. Hören Sie auf, Schriftsteller – professionelle Lügner und Manipulatoren – zu verklären! Und gehen Sie besoffenen Liebesbekundungen nicht auf den Leim, sicher im Puff *Kreidestern*²¹ verfaßt. Talk is cheap. Ich steh in Dir-Geschmier. (Kloos 2016, 96-97)

So schreibt es die erregte, aufgebrachte, ja geradezu kritisch empörte deutsche Dichterin Barbara Maria Kloos.

²⁰ Barbara Maria Kloos bezieht sich hier auf das Buch der Anthropologin Brigitta Eisenreichs (Eisenreichs 2010, 266).

²¹ Kaum verheiratet beginnt der 33-jährige Paul Celan eine Affäre mit dem 25-jährigen Au-pair-Mädchen Brigitta Eisenreich, eine österreichische Studentin in Paris und spätere Anthropologin. Diese erotische Beziehung und ihre Briefe hat Brigitta Eisenreich in dem Buch „Celans Kreidestern“ aufgearbeitet (Eisenreich 2010). Der Titel *Kreidestern* geht auf die Abmachung der beiden zurück, dass Celan bei seinen heimlichen Besuchen, wenn er Brigitta mal nicht zu Hause antraf, auf einer Schiefertafel an der Tür einen Kreidestern malte, als Zeichen, dass er da war.

Celans dritter Gedichtband, *Von Schwelle zu Schwelle* erscheint 1955. Daneben arbeitete er als Übersetzer im „Bureau International du Travail“, später auch als Deutschlektor an der Ecole Normale Supérieure. Es folgen weitere Gedichtbände (*Die Niemandrose*, 1963; *Atemwende*, 1967; *Fadensonnen*, 1968). Außerdem hat Celan auch als Übersetzer gearbeitet, übersetzte u. a. Arthur Rimbaud *Das trunkene Schiff*, Paul Valéry: *Die junge Parze*, 1967; William Shakespeare: *Einundzwanzig Sonette*, 1967; und 1966 gab er *Dichtungen, Schriften* von Henri Michaux heraus, übersetzte ferner Gedichte von Alexander Block, Ossip Mandelstamm, Giuseppe Ungaretti und Sergej Jessenin.

1956 erhielt Celan, „dessen Muttersprache die Sprache der Mörder seiner Mutter ist“,²² mit dem Literaturpreis des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie seine erste Auszeichnung. 1958 folgte der Literaturpreis der Freien Hansestadt Bremen sowie 1960 der renommierte Georg-Büchner-Preis der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. In seiner am 22. Oktober 1960 in Darmstadt gehaltenen Rede unter der Überschrift *Der Meridian*, spricht er Bleibendes über das Gedicht aus, unter anderem dies:

Aber das Gedicht spricht ja! Es bleibt seiner Daten eingedenk, aber – es spricht. Gewiss, es spricht immer nur in seiner eigenen, allereigensten Sache... Gewiß, das Gedicht – das Gedicht heute - zeigt, und das hat, glaube ich, denn doch nur mittelbar mit den – nicht zu unterschätzenden – Schwierigkeiten der Wortwahl, dem rapideren Gefälle der Syntax oder dem wacheren Sinn für die Ellipse zu tun, - das Gedicht zeigt, das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum Verstummen. Es behauptet sich erlauben Sie mir, nach so vielen extremen Formulierungen, nun auch diese –, das Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück... Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben. (Der Meridian 1960 in: Celan 1986, 4, 89)

Folgt man dem Lebensfaden des Dichters Paul Celan, wird einem eingedenk, dass einen seine Biographie mitunter an ein aufgewühltes Meer erinnert, auf dessen Wellen – ich will es metaphorisch sagen – eine abenteuersüchtige Nusschale treibt und hüpfert im Auf und Ab der Ereignisse, der Traumata, Emotionen und Verletzungen, der Enttäuschungen – mal himmelhochjauchend, mal zu Tode betrübt. Natürlich war er nicht immer von Schwermut geplagt, wenn er in sich hineinhorchte, ein Fremder im Fremden, sondern er konnte auch ausgelassen und ausgesprochen fröhlich sein, wie es uns der Schriftsteller

²² <https://www.lehrer.uni-karlsruhe.de/~za874/homepage/celan.htm>

Friedrich Dürrenmatt als Zeuge hinterlassen hat, mit portraitierenden Eindrücken von einem Besuch Celans bei ihm, in Neuchatel: „Wir spielten stundenlang Tischtennis, er war von einer ungeheuren, bärenstarken Vitalität, er spielte meine Frau, meinen Sohn und mich in Grund und Boden. Dann trank er zu einer Hammelkeule eine Flasche Mirabelle, einen starken Schnaps, seine Frau und wir tranken Bordeaux, er trank eine zweite Flasche Mirabelle, Bordeaux dazwischen (...). Er dichtete in das bauchige Glas hinein, dunkle, improvisierte Strophen, er begann zu tanzen, sang rumänische Volkslieder, kommunistische Gesänge, ein wilder, gesunder, übermütiger Bursche.“²³

Wer also ist der authentische, der wahre Paul Celan? Ilana Shmueli, Jugendfreundin Celans aus Czernowitzer Tagen, bringt es auf den Punkt: „Es gibt viele Celans, und sie werden immer zahlreicher“ (Rychlo 2020, 78). Jeder erinnere sich auf seine Art, jeder lese Celan anders, jeder verstehe Celan anders, doch keiner sei vor Missverständnissen gefeit, gibt sie zu bedenken.

Paul Celan erweist sich im guten wie im schlechten Sinn als ein Gedrängter, ein Besessener. Das Gedicht ist es, das ihn unaufhörlich umtreibt, ihn der – wie er mal erklärte, keine Zeile geschrieben haben will, die nicht mit seinem Leben zu tun habe. Daher ist er stets gereizt und verbittert, wenn er mit seinen Gedichten auf Unverständnis stößt, denn Gedichte sind für ihn nicht nur Gedichte. Es sind, so schreibt er es am 18. Mai 1960 an den Schriftsteller Hans Bender, Herausgeber der Zeitschrift „Akzente“ im Hanser Verlag München: „Gedichte, das sind auch Geschenke – Geschenke an die Aufmerksamen. Schicksal mitführende Geschenke.“

Doch als wäre er geradezu im Drama beheimatet, bleibt Paul Celan an Schicksalsschlägen und an Rissen in Sinnzusammenhängen nichts erspart.

1965 erlebt der Dichter einen schweren Wahnfall und versucht in der Nacht vom 23. auf den 24. November seine Frau zu töten. Er wird in die psychiatrische Anstalt Suresnes eingewiesen, im Juni 1966 darf er die Klinik verlassen, doch ein Jahr später, 1967, versucht er sich das Leben zu nehmen, wird bis Ende des Jahres erneut in die Psychiatrie interniert bleiben. Aufgrund seiner Wahnvorstellungen (er müsse wie Abraham seinen Sohn opfern) trennt sich Celans Frau schließlich von ihm, was eine zusätzliche Verdüsterung seines Lebens bedeutet.

Doch Celan fängt sich wieder und schreibt. 1968 erscheint sein siebenter Gedichtband *Fadensonnen* bei Suhrkamp. Die Mai-Unruhen und Straßenschlachten der streikenden Studenten mit der Polizei, die großen Demonstrationen im Pariser Studentenviertel Quartier Latin, verfolgt er genau, sammelt sogar Flugblätter, die er findet, in Mappen, doch aufgrund der schweren Barrikadenkämpfe weicht seine anfängliche Begeisterung einer allmählichen Skepsis.

²³ Nachzulesen ist diese Passage in dem vom Celan-Kenner, dem Germanisten und Literaturprofessor an der Universität Czernowitz, Peter Rychlo, herausgegebenen Band (Rychlo 2020).

1969 bestreitet er mehrere Lesungen in Deutschland, so in Braunschweig, Kiel und Bonn. Im Herbst 1969 reist er vom 30. September bis zum 17. Oktober nach Israel und Palästina, hält am 14. Oktober eine Ansprache vor dem israelischen Schriftstellerverband: „Ich bin zu Ihnen nach Israel gekommen, weil ich das gebraucht habe. Und ich finde hier, in dieser äußeren und inneren Landschaft, viel von den Wahrheitszwängen, der Selbstevidenz und der weltoffenen Einmaligkeit großer Poesie“, erklärt er drei Tage vor seiner Abreise. (GW III, 203).

In Jerusalem aber treffen ihn auch erneut Amors Pfeile, während er einer Jugendfreundin begegnet, die ihm die Stadt zeigen will. Das Wiedersehen mit der Jugendfreundin Ilana Shmueli,²⁴ am 16. Oktober 1969 wird ein letzter feuriger erotischer Blitzschlag. Das Zusammentreffen mit ihr muss besonders intensiv gewesen sein, denn wieder zurück in Paris schreibt er ihr am 21. Oktober 1969: „Daß Jerusalem eine Wende, eine Zäsur sein würde in meinem Leben – das wußte ich. Aber ich wußte nicht, daß ich dort beschenkt werden sollte mit Dir.“ Wie erotisch brisant diese Begegnung gewesen sein muss, lässt uns ein Gedicht erahnen, dass er der Geliebten nach Jerusalem schickt:

ES STAND

der Feigensplitter auf deiner Lippe,
es stand
Jerusalem um uns,
es stand
der Hellkiefernduft
überm Dänenschiff, dem wir dankten,
ich stand
in dir.

Die letzte Lesung Celans in Stuttgart findet am 21. März 1970 im Rahmen der Hölderlin-Tagung statt. Ein Tag danach besucht er in Tübingen den Hölderlin-Turm. Über die Reaktionen zu seiner Lesung bei der Hölderlin-Tagung ist Celan schwer enttäuscht. „Die Lesung wurde totgeschwiegen oder als ‚unverständlich‘ abgetan“, schreibt er am 27. März an Franz Wurm in Prag, ein Tag nach seiner Lesung in kleinem Kreis in Freiburg, bei der auch der Philosoph Martin Heidegger anwesend ist. (Kunisch 2020, 350). Ein zweiter Brief in gleicher Angelegenheit geht am selben Tag auch nach Ramat Gan, an Ilana Shmueli, ungleich weniger gelassen. Er beginnt ohne einleitende Begrüßung:

Es ist ein Kampf, Ilana, ich kämpfe ihn aus. Du weißt, daß es ein jüdischer Kampf ist. Ich stehe. Vieles bestätigt sich mir, oft auf das Unerwartetste, ich gewinne Einblicke, ich lerne, auch aus den Enttäuschungen.

²⁴ Ilana Shmueli, Liane Schindler, war eine israelische Schriftstellerin und Soziologin, geboren am 7. März 1924, in Czernowitz, Ukraine, gestorben am 11. November 2011, Jerusalem, Israel.

Die Lesung in Stuttgart sie war die bestbesuchte aller Veranstaltungen im Rahmen der Hölderlinfeier wurde totgeschwiegen oder als unverständlich abgetan. Nun ja. In vier Tagen bin ich wieder in Paris – schreib dorthin. Hab es gut, Paul! (Celan-Shmueli 2004, 25)

Wie es zu diesem Zeitpunkt jedoch um Paul Celans Gesundheit und Psyche in Wirklichkeit bestellt ist, erfahren wir vielleicht am eindrucksvollsten aus einem Brief vom 6. März 1970, ebenfalls an Ilana Shmueli adressiert, die letzte Geliebte Celans. Er schreibt: „...jeder Tag ist eine Last, das was Du <eine> – genauer: <meine eigene Gesundheit> nennst, das kann es wohl nie geben, die Zerstörungen reichen bis in den Kern meiner Existenz hinein.“ (Celan-Shmueli 2004, 250; Bürger 2020).

Celans Euphorie über die erlebten Augenblicke tiefen Glücks in Israel ist leider nicht von größerer Dauer. Auf dieser letzten großen Reise hatte er sich gleich doppelt verliebt, in seine Jugendbekanntschaft Ilana Shmueli und in Jerusalem, die Stadt mit dem Berg Zion, auf dem mal der Tempel Jahwes stand, dieses einzigartige Jerusalem, in dem er zugleich auch das Czernowitz, das „Klein Jerusalem am Pruth“, zu entdecken vermeint. Doch selbst diese beiden, ihm so wichtigen Begegnungen können ihn nicht mehr retten. Zurückgekehrt nach Paris schreibt er zwar noch begeistert an das Ärztepaar Martha und Manuel Singer, die ihn in Jerusalem, in ihrer Wohnung nahe dem Kikar Dania, dem Dänenplatz, gastlich aufgenommen hatten: „Ganz bestimmt komme ich wieder... Ich brauche Jerusalem, wie ich es gebraucht habe, ehe ich es fand“. (Koelle 2000, ZB3)

Aber auch seine Reise nach Israel war nicht nur von Glücksverwehungen übersonnt und von Gugelhupf nach dem Rezept seiner Mutter Fritzi Antschel gebacken, mit denen ihn in Haifa Klara Lindenfeld, eine Bukowiner Freundin der Familie, überraschte, sondern die Reise war auch von Verstimmungen überschattet, wie es sich durch seine zweite Lesung am 15. Oktober 1969, im Gewerkschaftshaus der Histadrut, Bet Leisin, in Tel Aviv, ergab, die als Fiasko geendet habe, so Lydia Koelle. Sie fand vor einem Publikum vorwiegend aus Bukowiner Landsleuten statt, „die mit modernen Gedichten nicht vertraut“ waren, wie Gershom Schocken in der israelischen Tageszeitung *Haaretz* berichtete, aber „sie saßen ruhig und hörten zu ohne Anzeichen von Ungeduld.“ (Celan-Shmueli 2004, 82)

Celan jedoch zeigte sich von der Atmosphäre und dem Drumherum befremdet, sah sich „dem Unverständnis seiner Landsleute ausgesetzt“ und wurde nach der Lesung von einer Menge Menschen bedrängt, die ihm, dem Sohn der Stadt Czernowitz, alle „die Hand schütteln wollten“, (Koelle 2000, ZB3) was er höchst unangenehm empfunden habe. Auch Ilana Shmueli schilderte ihre Eindrücke des Abends: „Es war größte Einsamkeit in ihm...Er

wusste, dass er auch hier nicht dazugehören durfte, und es traf ihn aufs Schmerzlichste, fast flüchtete er.“ (Celan-Shmueli 2004, 45) Früher als geplant verließ er am 17. Oktober das Land seiner unerfüllbaren Sehnsucht. Dieses Erlebnis ging ihm nahe, ging ihm nach und verfolgte ihn. Zweieinhalb Monate danach, am 11. Februar 1970 bannte er in Paris, in der Avenue Émile Zola 7, seine Verbitterung in Verse.

WAS BITTERT

herein?

Die großen Alleinigkeiten
Verzwerger
im Hörrinden-Hymnus,
selig
tuscheln die Daumschrauben in
heiterer
Streckfolterhöhe,

die entscheidenden
Pausen
Erhalten
Zufuhr,

in der Zählkammer,
rebellisch,
beten die Ringe
den Rest an.
(Celan 2003, 367, 878)

Die Verbitterung, die wie ein schwarzes Ungeheuer über ihn hereingebrochen war, und die imaginäre Folter auf der Streckbank, wie sie schmerzlichst in diesem Gedicht wütet, war nicht zu überstehen. Der Geist überspannt, die Seele in ihrer Alleinigkeit zerschissen, der Körper todmüde, die Hoffnungen verbraucht.

Unter dem Stichtag 7. Mai 1970 findet sich in den „Notizen“ des seit 1937 in Paris lebenden rumänischen Philosophen Emil Cioran folgende Eintragung: „Paul Celan hat sich in die Seine gestürzt. Letzten Montag wurde seine Leiche gefunden. Ein zauberhafter und unmöglicher Mann, unerbittlich, mit Anwandlungen von Sanftmut, den ich gerne mochte und dem ich aus dem Weg ging aus Angst, ihn zu verletzen, denn alles verletzte ihn“ (Cioran 2015, 804).

Oft denke ich in literarischen Kontexten an ein Verdikt des 2013 verstorbenen Literaturkritikers Marcel Reich-Ranicki, das sich mir eingebrannt hat: „Literatur kennt nur zwei Themen. Die Liebe und den Tod. Alles andere ist

Mumpitz.“ Wenn dem so ist, dann war das Leben des Bukowiner Dichters Paul Celan summa summarum passgenau auf diesen literaturkritischen Leisten geschlagen: Dichtung, Liebe & Tod. Das mittelalterliche Antiphon „Media vita in morte sumus“, an das sich schon Celans früher Dichterschwarm Rainer Maria Rilke mit seinem Gedicht *Schlußstück* angelehnt hat, jenes berühmte Antiphon, das erstmals 1080 in einer Reichenauer Handschrift belegt ist, wird 1970 auch für Paul Celan zu einem Schicksalsstein. Vermutlich am 20. April oder am 21. April 1970, im Alter von nur 50 Jahren, wählt der Dichter den Freitod und springt, es wird vermutet am Pont Mirabeau, in der Seine. Am 1. Mai wird der Leichnam Celans bei Courbevoie, 10 Kilometer flussabwärts von Paris geborgen und identifiziert. Beigesetzt wird der große, viel bewunderte und einzigartige Paul Celan am 12. Mai 1970 auf dem Cimetière parisien de Thiais, im Département Val-de-Marne, einem Provinzfriedhof nahe Paris.

Noch in Wiener Tagen hatte Celan den Kunsthistoriker Klaus Demus kennen gelernt, dessen Frau Anna Demus mit Ingeborg Bachmann befreundet und im gleichen Klagenfurter Gymnasium war. Die Bachmann hatte diese Begegnung vermittelt. Daraus entwickelte sich – laut Klaus Demus – „eine große Freundschaft“, die auch die spätere Frau Celans, die Malerin und Graphikerin Gisèle Celan-Lestrange einschloss, „mit regelmäßigem brieflichem Austausch (Celan–Demus 2009, 675) und Besuchen“, erläutert Demus (Demus 2020). Erschüttert las ich seine Erinnerung an Celans Begräbnis: „Gisèle gab mir Nachricht aus Paris vom Tod ihres Mannes. Daraufhin fuhr ich nach Paris. Es hatte länger gedauert die Identität der Leiche festzustellen. Ich war mit Gisèle beim Begräbnis. Wir waren die Einzigen dort. Nur seine Frau und Ich. Keine Geistlichen. Es war ein kleiner Friedhof etwas abseits von Paris.“ (Demus 2020) Tiefe Traurigkeit ergreift mich jedes Mal, wenn ich mir dieses Begräbnis vors Auge rufe und nur zwei Personen sehe, die den großen deutschen Dichter, den Juden Paul Celan, auf seinem letzten Weg auf Erden begleitet haben!

In diesem herzbewegenden Kontext stellt sich aber noch eine unabwiesbare Frage, deren Antwort ich leider bisher nicht klären konnte: Wie genau und zuverlässig ist Klaus Demus' Erinnerung an Celans Begräbnis? Zweifel scheinen durchaus berechtigt, las ich doch in den bereits erwähnten Notizen des Philosophen und Essayisten Cioran, der sich öfters in Paris mit Celan getroffen hat, unter dem Stichtag 12. Mai 1970 (S. 806) folgenden Vermerk: „Friedhof von Thiais. Begräbnis von Paul Celan. Im Autobus von der Port d'Italie zum Friedhof erschien mir die Hässlichkeit der Vorstadt so entsetzlich, dass ich bei der Ankunft auf dem Friedhof, der schön ist, das Gefühl der Erleichterung hatte.“ (Cioran 2015, 806) Demnach wäre zu schlussfolgern, dass neben Gisèle Celan-Lestrange und Klaus Demus zumindest noch ein dritter Trauergast zugegen war, der rumänische Philosoph Emil Cioran.

Zwei weitere Gedichtbände Celans erscheinen noch posthum, 1970 und 1971, der achte Gedichtband „Lichtzwang“ und der neunte Gedichtband „Schneepart“, beide im Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Damit schließt sich langsam der Vorhang. Doch als wäre der von Celan umschwärmte Bukarester Dichterst Alfred Margul-Sperber nicht nur eine Art Ziehvater Celans gewesen, sondern zugleich auch ein Weiser, der in die Glaskugel blicken und die Zukunft sehen konnte, widmete Sperber seinem Dichter-Ziehsohn das geradezu prophetische Gedicht *Dumka* (Margul-Sperber 1969, 317-318), das posthum tief in Celans ausgelebtes und zerlebtes Leben blicken lässt, ein Gedicht, von dem an dieser Stelle nur die erste der drei Strophen zitiert sei, die da lautet:

Ein Weidenbaum am Wasser
In einem leeren Land,
Wo über ihm ein blasser
Und blinder Abend stand.
Da war ein Mann, der lauschte,
Der lang am Ufer saß.
Und wie das Wasser rauschte,
Sich und die Zeit vergaß...(Margul-Sperber 1968, 78)

Das Tröstliche ist vielleicht darin zu sehen, dass der Dichter Paul Celan aus dem Buchenland am Ende seines zu kurzen Lebens die Erlösung im Wasser der Seine fand, die im Laufe der Geschichte viele Tränen mit sich geführt hat. Und eines ist gewiss, das Wasser ist geschmeidig, es dämpft die Schmerzen und es kühlt die Sehnsucht. Im Wasser, liebe Freunde der Dichtkunst, da ist es wie in den Lüften, ...da liegt man nicht eng.

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

- Celan, Paul. 1975. *Briefe an Alfred Margul-Sperber. Neue Literatur no. 7*: S.50-52.
———. 1986. *Gedichte 1938–1944*. Frankfurt am Main: Bibliothek Suhrkamp.
———. 1986. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
———. 2003. *Die Gedichte, Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
———. 2009. *Briefwechsel mit Klaus und Nani Demus. Mit einer Auswahl aus dem Briefwechsel zwischen Gisèle Celan-Lestrange und Klaus und Nani Demus*. Kommentiert und herausgegeben von Joachim Seng, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
Celan, Paul, Ilana Shmueli. 2004. *Briefwechsel*. Hgb. von Ilana Shmueli und Thomas Sparr. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Sekundärliteratur

- Arnold, Heinz Ludwig. 2004. *Die Gruppe 47*. Reinbek: Rowohlt.
- Bürger, Jan. 2020. „Ich stand in dir“ – Paul Celans poetisch-erotischer Briefwechsel mit Ilana Shmueli, seiner letzten Geliebten. Cicero 1.9.2020 (<https://www.cicero.de/kultur/ich-stand-dir/45800>).
- Brenner, Michael: Was ist Zionismus, Homepage der Bundeszentrale für politische Bildung. 28.03.2008.
- Cioran, Emil. 2015. *Notizen 1957-1972*, Wien und Leipzig: Karolinger Verlag.
- Demus, Klaus. 2020. „Eine sehr große Freundschaft“ – Klaus Demus zum 100. Geburtstag von Paul Celan_Wien 22.11.2020“, auf Internet-Blogger-Seite „Literatur outdoors Worte sind Wege“, <https://literaturoutdoors.com/2020/11/22/eine-sehr-groese-freundschaft-klaus-demus-zum-100-geburtstag-von-paul-celan-wien-22-11-2020>
- Dor, Milo. 1988. *Auf dem falschen Dampfer. Fragmente einer Autobiographie*. Wien: Zsolnay.
- Eisenreich, Brigitta. 2010. *Celans Kreidestern. Ein Bericht mit Briefen und anderen unveröffentlichten Dokumenten*, Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Felstiner, John. 2010. *Paul Celan*. Eine Biographie. München: C.H. Beck.
- Gadamer, Hans Georg. 1973. „Wer bin ich und wer bist du?“ In *Über Paul Celan*. Hg. v. Dietlind Meinecke, 258–264. Frankfurt am Main.: Edition Suhrkamp.
- Kloos, Barbara Maria. 2016. „Leserbriefe“ Die Zeit, 19. Ausgabe, 28. April. 2016.
- Koelle, Lydia. 2000. „Ein Versuch, sich Heimat beizubringen. Auf den Spuren Paul Celans: der Israel-Besuch im Herbst 1969“. *Frankfurter Rundschau*, 15. Januar 2000.
- Kunisch, Hans-Peter. 2020. *Todtnauberg – Die Geschichte von Paul Celan, Martin Heidegger und ihrer unmöglichen Begegnung*. München: dtv.
- Margul-Sperber, Alfred. 1968. *Weltstimmen*, Nachdichtungen. Bukarest: Literaturverlag.
- Neumann, Peter Horst. 1968. *Zur Lyrik Paul Celans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Rychlo, Peter. 2020. *Mit den Augen von Zeitgenossen. Erinnerungen an Paul Celan*, Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Sparr, Thomas. 2020. *Todesfuge - Biographie eines Gedichts. Paul Celan 1920-1970. Mit zahlreichen Abbildungen und Faksimiles*. München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Stiehler, Heinrich. 1972. „Die Zeit der Todesfuge – Zu den Anfängen Paul Celans“. *Akzente* 19. Jahrgang (1):11–40.
- Weißglas, Immanuel. 1994. *Aschenzeit*. Aachen: Rimbaud Verlag.
- Wittgenstein, Ludwig. 1977. *Vermischte Bemerkungen*. Frankfurt am Main: Bibliothek Suhrkamp.
- Wittgenstein, Ludwig. 1984.: *Tractatus logico-philosophicus*, Werkausgabe Band 1, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 501, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

IMAGINATION UND WISSEN ÜBER DIE NACHBARVÖLKER IN DER RUMÄNIENDEUTSCHEN LITERATUR NACH DEM ERSTEN WELTKRIEG

ANDRÁS F. BALOGH¹

ABSTRACT. *Imagination and Knowledge about the Neighbouring Peoples in the German Literature in Romania after the First World War.* The starting point of this paper consists in adapting the ideas formulated by the cultural turn, according to which culture is a product of a dynamic process. After the First World War, a new cultural field was formed through a very fast process in the micro-society of German-speaking people in Transylvania and Banat. This cultural field was mostly influenced by the newspapers and cultural periodicals (*Klingsor, Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt, Temeswarer Zeitung*), by ecclesiastical discourse and by the speeches given by the Saxon and Swabian politicians. The literature of this period illustrates a very intense life; several texts deal with either the problems of time or describe a glorious past. The most famous authors (Adam Müller Guttenbrunn, Karl von Möller, Adolf Meschendörfer, Heinrich Zillich) are in the spotlight of public life. This article's case studies are taken from the literature of Transylvania. In general, it can be said that the representation of Romanians is positive, that of Hungarians is to some degree negative, while Jews are rarely represented.

Keywords: *imagology, Romanians, Hungarians, Jews*

REZUMAT. *Imaginar și cunoștințe despre popoarele învecinate în literatura de expresie germană din România după Primul Război Mondial.* Punctul de plecare al lucrării constă în adaptarea ideilor formulate de turnura culturală, conform căreia cultura este produsul unui proces dinamic. După Primul Război Mondial, un nou câmp cultural se formează într-un proces foarte rapid. Este și cazul microsocietății germane din Transilvania și Banat, care este influențată

¹ **András F. BALOGH** wurde 1996 an der Eötvös Loránd Universität promoviert und habilitierte sich 2012 mit einer Arbeit über die deutsche Literatur Südosteuropas. Seit 2004 ist er als Professor für die deutsche Literatur Südosteuropas an der Babeș-Bolyai Universität tätig. Zurzeit arbeitet er in einem Forschungsprojekt der Universität über die „Deutsche Sprache und Kultur in Rumänien (1918-1933). Postimperiale Realitäten, öffentlicher Diskurs und kulturelle Felder“. This work was supported by a grant of the Romanian National Authority for Scientific Research, CNCS – UEFISCDI, project number PN-III-P-4-ID-PCCF-2016-0131. Homepage Projekt: <https://ro.gler18-33.com/> Email: andras.balogh@ubbcluj.ro

de revistele și cotidienele timpului (*Klingsor, Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt, Temeswarer Zeitung*), de discursul ecleziastic și de politicienii sași și șvabi. Literatura prezintă în perioada abordată o viață foarte intensă; apar mai multe texte care tratează problemele timpului ori descriu un trecut glorios. Autorii cei mai cunoscuți (Adam Müller Guttenbrunn, Karl von Möller, Adolf Meschendörfer, Heinrich Zillich) se află în punctul de focalizare a vieții publice. Studiile de caz sunt luate din literatura din Transilvania. În general, se poate afirma că imaginea românilor este pozitivă, a maghiarilor apare cu ușoare tente negative, iar evreii sunt rareori reprezentați.

Cuvinte-cheie: *imagologie, români, maghiari, evrei*

Die klassischen imagologischen Forschungen aus dem Bereich der Komparatistik gingen aus der Prämisse aus, dass die Bilder in einer Kultur oder in einer Literatur über eine andere Entität der eigenen Literatur unterliegen, man suchte nach den Kontakten, die gut, schlecht oder gemischt sein konnten, die die Bilder hervorriefen (Fischer 1981, 10). Der ästhetische Mehrwert wurde ebenfalls untersucht, denn diese werteten die Bilder auf, rückten sie in das Zentrum einer Literatur und konnten sie gegen den öffentlichen Diskurs positionieren. Man kann weiterhin behaupten, dass die klassischen imagologischen Forschungen die Nationalliteraturen als Basis betrachteten, sie gingen davon aus und alle Entwicklungen, Wirkungen und Rezeption, beziehungsweise ästhetische Leistung aus den Netzwerk der Nationalliteratur heraus erklärten und als Teil dieses Netzwerks auch Systemcharakter gehabt haben (Fischer 1979, 30). Es wurde weiterhin behauptet, dass die Literatur nur eine Form dieser Stereotype darstellt, denn die Stereotype auch mit der Mentalität der Menschen und der Völker zu tun haben, mit diesen eine komplexe Einheit bilden. Diese komplexen Einheiten zu dekodieren unternahm man viele Versuche, von denen der Band von Valeria Heuberger hervorzuheben ist (Heuberger 1999). Die unzähligen vielen Bände und Forschungsberichte zu dem Bild des ‚Anderen‘ nur im Südosteuropäischen Raum aufzuzählen würde hier den Rahmen sprengen, es wird hier nur auf den historischen Raum Siebenbürgen hingewiesen, dem auch Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Der Band *Das Bild des Anderen in Siebenbürgen* (Hg. v. Gündisch, Konrad, Höpken, Wolfgang, und Markel, Michael 1998) fasst in diesem *komparatistischen* Sinne das Thema zusammen und präsentiert die gegenseitigen Schilderungen. Es soll gemerkt werden, dass diese komparatistische Sichtweise weltweit erstmals an der Klausenburger Universität noch im 19. Jahrhundert artikuliert wurde. Die Ursache dieser frühen Forschungen liegt an der Hand, das Zusammenleben der Völker katalysierte die Forschung:

Eine deutliche Profilierung des Konzepts einer supranational arbeitenden Komparatistik und seiner möglichen organisatorischen Verwirklichung sollte es in Europa indessen erst bei dem Begründer der ersten Komparatistik-Fachzeitschrift Hugo von Meltzls geben ... Die Gründung der Zeitschrift (1877), die mit einer intensiven Berücksichtigung komparatistischer Fragestellungen in Meltzls Vorlesungen einherging, war in der Tat der erste Versuch, alle die bis dahin nur zögernden Ansätze seit Herder und der Romantik zu bündeln und als Basis für den Ausbau eines Faches zu verwenden. (Dyserink 1991, 23)

Der Vergleich der Literaturen und der Vergleich der Bilder des ‚Anderen‘ nahm in den 80er Jahren einen Aufschwung, der bis in die 90er Jahre dauert. Im gespaltenen und mit dem Eisernen Vorhang getrennten Europa konnte man solche Forschungen nicht wirklich frei ausführen. Doch dieser Aufschwung ebte ab, denn das Thema wurde reichlich bearbeitet, wodurch eine Fortführung der Recherchen nicht mehr die Chance der Innovation gegeben hätte. Außerdem breiteten sich neue Methoden und Sichtweisen aus, die unter dem Sammelbegriff ‚cultural turn‘ zu subsumieren sind. Diese kulturelle Wende in der Literatur- und Sozialwissenschaften hatte einen dynamischen, prozesshaften und interaktiven Kulturbegriff als Grundlage (Bachmann-Medick 2009, 10), die einen neuen Impuls gab und die Forderung nach anderen Schwerpunkten in der komparatistischen Imagologie stellte. Jetzt ist man dabei, aus den Erkenntnissen der kulturellen Wende neue Ansätze und neue Ergebnisse auch in der Imagologie zu entwickeln. Eine Einheitlichkeit dieser Bestrebungen sichern die Ergebnisse des Bandes *Europäer: ein imagologischer Essay* von Franz K. Stanzel (Stanzel 1997, 10ff), demnach dieses imagologisches System innerhalb der europäischen Interaktionen zu deuten ist.

Imagologisches Wissen um den Ersten Weltkrieg herum in Siebenbürgen

Vor dem Ersten Weltkrieg sammelten die deutsche Elite und auch das Volk in Siebenbürgen und aus dem Banat ein umfangreiches Wissen über die ungarische Politik, Kultur und über das Alltagsleben dadurch, dass sie im Rahmen der Österreichisch-Ungarischen Doppelmonarchie in vielen sozialen, ökonomischen und politischen Strukturen mit diversen ungarischen gesellschaftlichen Schichten und Gruppen interagierten. Dieses Wissen zeigte sich in zahlreichen Publikationen, die bereits ab der Mitte des 19. Jahrhunderts wissenschaftlich gefächert waren und viele Domänen von der Naturkunde bis zu sozialen Wissenschaften abdeckten. So ein umfangreiches Wissen über das Königreich Rumänien, über das alte ‚Regat‘ gab es nicht in der deutschen Sprache, nur der Abdruck der

sozialen Kontakte mit dem rumänischen Nachbarvolk war vorhanden. Die Grundeinstellung, genauer gesagt der Tenor der deutschen Politik aus der Region war die Reform des ungarischen Staates, den sie wegen der Magyarisierung immer bedrohender empfanden. Guido von Baußnern, ein führender Politiker und Parlamentsabgeordnete mahnte die ungarische Elite, die Probleme der Nationalitäten zu lösen (Baußnern 1870) und stellte Siebenbürgen in den Mittelpunkt der Südosteuropäischen Politik: Sollte ein politisches Gleichgewicht in Transsylvanien nicht erreicht werden, so wird aus dieser Region der Untergang der Monarchie ausgehen (Baußnern 1865). Aus heutiger Sicht übertrieb er, denn er hatte Siebenbürgen und darin die Frage der Deutschen und Rumänen zu einer Weltfrage gemacht, was Siebenbürgen jedoch nicht war. Allerdings war er ein vaterlandstreuer Patriot und er sprach dem österreichischen Staat eine Sendung zu, die Region aufzuheben, zu entwickeln und Friede zu stiften: *Die providentielle-europäische Mission des österreichischen Gesamtstaates – Ein Beitrag zur Lösung der ungarisch-österreichischen Verfassungsfrage* war jene politische Arbeit von ihm, in dem diese hohe Sendung verlautbart wurde. Den Rumänen oder der rumänischen Politik wurde in diesem Diskurs keine besondere Rolle zugeschrieben, man hoffte bloß auf ein freundlich-friedliches Zusammenleben. Nur ab und zu sind Texte entstanden, die die Rumänen als Kraft der Region darstellten, so Josef Marlin vor 1848 und dann Daniel Roth, der einen rumänischen Staat in der Region für möglich hielt. Sein politisches Traktat *Despre uniune si, per tangentem, un cuvint despre o posibila Monarchie Daco-Romana sub Coroana Austriei* (dt. Von der Union und nebenbei ein Wort über die Möglichkeit einer dako-romanischer Monarchie unter Österreichs Krone) (Roth 1895) wurde zu einem Bestseller beim rumänischen Publikum. Trotz der zukunftsfruchtigen Ideen von Daniel Roth blieb der Tenor der Zeit jener, den Guido von Baußnern formulierte, und zwar eine starke Zusammenarbeit mit Deutschland, das auch die gefährdete Position der Deutschen in Ungarn stärken und die große Gefahr von außen abwenden würde:

Jeder ehrliche Politiker muß Kosmopolit und Patriot sein: Als Kosmopolit wünsche ich die deutsche Einheit, ein mächtiges Deutschland, damit französische Lüderlichkeit und slavische Unreife, welche die europäische Civilisation in gleichem Maße gefährden, der echten Sittlichkeit und Humanität der großen deutschen Nation endlich weichen und deutsche Wissenschaft und Bildung sämtliche Völkerschaften Europas durchdringen und veredeln. – Als Patriot wünsche ich abermals Deutschlands Macht und Größe, weil Österreich-Ungarn ohne Deutschlands mächtige Stütze über kurz oder lang dem Panslavismus erliegen wird. (Baußnern 1890, 65)

Die „Veredelung“ Europas sollte die deutsch-österreichische, aber auch – so nebenbei – die sächsische Sendung in dieser Welt sein. Zu den Völkern, die

veredelt werden sollten, gehörten auch die Nachbarvölker, aber auch die großen Nationen Europas, wie die Franzosen. Auch wenn dieses Zitat überzogen und zu stark selbstsicher wirkt, war eine anständige Absicht dahinter zu entdecken, die Welt im Rahmen der bestehenden Staaten, im Rahmen des Status quo besser zu machen. Diese Ansicht durfte wohl die allgemein herrschende gewesen zu sein. Nur ganz selten entstanden Imaginationsbilder darüber, den österreichisch-ungarischen Staat zu zerschlagen und stattdessen völlig neue Staatsgebilde errichten zu lassen. Diese Position galt als Ausnahme, aber es gab sie, und zwar Fred Fakler griff die Ideen von Josef Marlin, dem Revolutionsdichter auf und gab in den Mund seines Protagonisten im Roman *Das Gespenst*:

Wahrlich, ich suche, was noch zu verlieren sei, und finde nichts. So will ich denn auch das allein übernehmen. Zertrümmerung des magyarischen Nationalstaats, Zusammenschließung seiner Nationen, Rumäniens, Serbiens und Bulgariens, zu den vereinigten Staaten von Südosteuropa; das ist mein Bild einer tausendjährigen Zukunft.
Und ich habe Mut – den Mut des zum Tode Verurteilten. (Fakler 1905, 289)

Es soll angemerkt werden, dass diese Idee von einem neuen Staat in dieser Zeit nicht ganz fremd wirkte, auch andere Völker wünschten sich neue Staaten. Das bekannteste Projekt – erstmals nur als Buch – in dieser Zeit war eben der Band *Der Judenstaat* von Theodor Herzl, das in der besprochenen Zeitspanne mehrmals verlegt wurde und eine ganze Volksbewegung in Gang gesetzt hat. (Herzl 1896). Ideen wie dies von Fakler waren allerdings in Siebenbürgen kaum zu lesen.

Wissen und Imagination gerieten nach dem Ersten Weltkrieg durch die neue politische Situation durcheinander. Man hatte den rumänischen Staat zu wenig gekannt, nur die rumänische Kultur und die Alltagsbeziehungen waren den Deutschen vertraut. Das neue politische Feld, auf dem sich die Sachsen und Schwaben behaupten müssten, machte das Literaturleben erstmals etwas unsicher. Das größere Problem war aber etwas genuin Literarisches: die Herausforderung durch die europäische Moderne. Die Autoren wollten nicht als provinziell wirken, sie wollten eine charaktervolle, selbstbewusste Literatur gestalten, die auch im deutschen Sprachraum Anerkennung findet. Anpassung auf der politischen Ebene und konstruktiv-schöpferische Tätigkeit auf der künstlerischen Ebene, also eine gedoppelte Herausforderung zeigte sich.

Zum Hauptanliegen der siebenbürgisch-deutschen Literatur nach etwa 1905-1910 wurde die Modernisierung des lebendigen Erbes der *Blütezeit* der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – diese Blütezeit verstand sich nämlich als Instrument der Volkserhaltung, sie wollte ausschließlich nur die nationale

Existenz der Nationalität stärken. Die Feinde, womit die Schriftsteller der Blütezeit zu kämpfen vermeinten, waren in erster Linie die ungarische Politik sowie die rumänische Mehrheit auf dem Königsboden. Dabei bediente sie sich hauptsächlich des historischen Romans, die Themen wurden aus der ruhmvollen Zeiten des 15.-16. Jahrhunderts entnommen, als noch die Sachsen das Schicksal Siebenbürgens mitbestimmen konnten und als sie eine international tätige und auch angesehene Handelskette besaßen. Die Poesie – etwas grob verallgemeinert – wandte sich an das Vorbild Deutschland und nicht etwa an das katholische Österreich. Parallel zu diesen Richtungen existierte auch eine Gelegenheitsdichtung, die Themen wie Liebe, Natur und Freundschaft als Basis hatte: Diese Poesie bot für die Dichter eine Existenz als Künstler, aber sie sicherte keine gesellschaftliche Geltung und Ruhm, denn diese waren solchen Literaten vorenthalten, die ein politisches Engagement wahrnahmen. Aufklärerisches Engagement nationaler Prägung vermischt mit einem doppelten Sendungsbewusstsein als Dichter (für das Fortleben des Volkes) und als Sachse (für die Verbreitung der Kultur und Zivilisation am Randgebiet des Abendlandes) war also die Tradition, womit die Generation von Adolf Meschendörfer und Heinrich Zillich nach dem Ersten Weltkrieg konfrontiert war.

Diese junge Generation unternahm den Versuch, die Tradition der Volkserhaltung zu einem kulturellen Sendungsbewusstsein umzuformen. Dieser Versuch gelang, denn er hat zur rechten Zeit eine zeitgemäße und von einem Revolutionsgeist erfüllte Antwort gegeben:

Und wer da weiß, wie wenig echte, dichterische Talente es unter uns gibt, der wird es auch nicht verwunderlich finden, wenn wir in dem belletristischen Gebiet so oft Anleihen bei der ungarischen und rumänischen Dichtung machen, ganz abgesehen davon, daß wir gera dezu die moralische Pflicht haben, uns als in Ungarland lebende Deutsche mit der Kultur der Magyaren und Rumänen gründlich auseinanderzusetzen und mit der Vermittlung der Geistesschätze dieser Völker zugleich eine hohe Kulturmission zu erfüllen. (Meschendörfer 1907, 353)

Unschwer kann man die Sendungsidee von Baußnern hier in literarischer Form wiedersehen. Zwar war die Zeitschrift *Die Karpathen*, die diese Zeilen brachte, kurzlebig, von 1907 bis 1914 ist sie erschienen, sie verschwand aber nicht spurlos. Nach dem Schock des Machtwechsels (Enteignung der reicheren Sachsen, Inflation, ungünstiger Währungswechsel in rumänische Lei), aber nach einer relativen Stabilisation wurde im Jahre 1924 die Zeitschrift *Klingsor* von Heinrich Zillich gegründet,² und vom reichen Vater des Herausgebers

² *Klingsor*. Siebenbürgische Zeitschrift. Geleitet von Heinrich Zillich. Ab Jg. 13 (1936): Harald Krasser. Kronstadt: Klingsor Verlag 1924-1939.

getragen. So brauchte die Zeitschrift keine Marktziele zu verfolgen, sondern sie konnte nur nach dem reinsten Gewissen der Mitarbeiter redigiert werden. Die antibürgerlichen Ziele wurden im Aufruf des ersten Heftes im Sinne des Expressionismus' formuliert und zeigten eine Verpflichtung für Menschlichkeit, Kunst und Religion, Wissenschaft, ohne jedoch diese näher zu definieren. Im Untertitel stand *Siebenbürgische Zeitschrift*, was als eine Lebensform, eine Neubestimmung der eigenen, lokalen gegenüber der früheren halbösterreichischen, halbdeutschen und ungarengebundenen Identität zu verstehen ist (Schuller Anger 1994, 38). Aus dieser neuen Identitätsanpassung folgte die Kontaktsuche zu den Nachbarkulturen, die sich in erster Linie in Übersetzungen in die deutsche Sprache materialisierte. Später folgten Essays über die anderen Kulturen und sogar Schriftstellertreffen. Die Kontaktaufnahme mit den Schriftstellern der benachbarten Nationen wurde nicht von vornherein geplant, wie das Meschendorf in der Zeitschrift *Die Karpathen* seinerzeit tat, sondern ergab sich durch die Zusammenarbeit.

Der Transsylvanismus

Die literarische Annäherung an die rumänische und ungarische Kultur erfolgte durch ein Konstrukt, durch eine Idee, die über die Region als Erklärung ihrer Wesensart entwickelt wurde. Die Autoren aus dem Kreis um Zillich und um seiner Zeitschrift *Klingsor* sowie Hermannstädter rumänische Autoren und die Schriftsteller der ungarischen literarischen Gesellschaft *Erdélyi Helikon* fanden zueinander durch Annäherungsversuche: es fanden 1928-29 gemeinsame Dichterlesungen in Klausenburg (rum. Cluj) und Kronstadt (rum. Braşov) statt, und in Straßburg am Mieresch (rum. Aiud, ung. Nagyenyed) kam es zu einem Autorentreffen. Zillich besuchte das Jahrestreffen des Erdélyi Helikon in der Nähe von Neumarkt (rum. Târgu Mureş), seine Zeitschrift rezensierte regelmäßig die rumänischen und ungarischen Neuerscheinungen und berichtete über die rumänische *Astra*-Bewegung und über die ungarischen Literaturzeitschriften *Pásztortűz* und *Erdélyi Helikon*.

Die geistige Grundlage der Annäherung bildete die Idee des Transsylvanismus, demnach alle siebenbürgischen Völker trotz ihrer unterschiedlichen Sprachen und Kulturen doch viele gemeinsame Charakterzüge hätten und deshalb würden sie zusammengehören. Sie haben miteinander mehr zu tun, als mit ihren Mutternationen. Bloß die Politik aus Bukarest, Berlin und Budapest würde ihre Beziehung zueinander verderben. Diese literarische Ideologie war eine schöne Imagination über das friedliche Zusammenleben der Völker in dieser Provinz. Der Transsylvanismus bot der ungarischen Kultur Siebenbürgens das Überbrücken des Verlustgefühls, das sich durch den

Machtwechsel, beziehungsweise durch den Übergang von Ungarn nach Rumänien ergab. Für die deutsche Kultur bot er die ideologische Chance der Eigenständigkeit und der Weiterführung der imaginierten Mission der Vermittlung zwischen den Völkern und Kulturen. Der Transsylvanismus sollte für die deutschsprachigen Dichter und Schriftsteller auch eine künstlerische Existenz ermöglichen, weil außer der Selbstvortäuschung, die einzigen Fortführer der siebenbürgischen Tradition zu sein, kein Argument dafür sprach, in einer Provinz und in einer unheimlichen Minderheitensituation zu bleiben und nicht nach Deutschland oder Österreich zu übersiedeln, wie das so viele taten. Der Transsylvanismus stärkte das Selbstwertgefühl der Schriftsteller in ihrer Identitätssuche zwischen ihrer Sprachnation und heimische Gebundenheit.

In der deutschen Literatur Siebenbürgens war Zillich ein Wortführer dieser literarischen Imagination, der den Sinn der Bewegung: „1919 erwachte die *siebenbürgische Seele* zum Bewußtsein, weil ihr selbst eine Gefahr drohte: der Osten“ (Zillich 1929, 235). An anderen Stellen gab Zillich auch jene Charakterzüge an, die das Wesen der Region ausmachten: „Toleranz, Schweiz des Ostens“ (Zillich 1925, 48), „Weisheit des Miteinanderlebens“ (Zillich 1937, 94), was später auch von dem Literaturwissenschaftler Horst Weber bestätigt wurde (Weber 1980, 3). Egon Hajek, ein Zeitgenosse von Zillich, ging sogar weiter und behauptete, dass es eine „siebenbürgische Sprache [entstanden sei, die] nicht in Form von Lauten [existierte], die als artikuliertes, geregeltes Wortgefüge an unser Ohr dringen, sondern als seelisches Zentrum, wie es sich jedem, der einmal den Wurzeln dieses Landes nachgegraben hat, als selbstverständlicher Schatz in den Schoß fällt“ (Hajek 1926, 137).

In der ungarischen Literatur überbot diese Auffassung der deutschstämmige Károly Kós (geboren Kosch), der selbst die Kirchenbauten unterschiedlicher Konfessionen unter einem Dach brachte: In dem Bilderband *Transylvania*, der den Untertitel *Auch Siebenbürgens Steine haben ihre Sprache* trug, legt er die Grundlagen dieser Ideologie von der ungarischen Seite. Seine Argumente (ungarisch gedacht und deutsch geschrieben, daher die etwas fremdartigen Sätze) holte er aus der Architektur:

„Die Wahrheit, die die erzählenden Steine Siebenbürgens uns bezeugen, ist die, daß die wahren Typen der rumänischen, sächsischen und ungarischen Kirchen zu einander in einem viel engeren Verwandtschaftsverhältnis stehen, als zu irgend einem anderen Kirchen-Typus der Welt.“ (Kós 1927, letzte Seite)

Diese Zeit argumentierte mit Motiven aus der Geschichte. Das historische Recht und die Traumata beherrschten den öffentlichen Diskurs und die neuralgische Punkte aus der Vergangenheit verhinderten die Annäherung zueinander, so die

Rechtsverletzungen aus der Báthory-Bethlen-Zeit, die Unterdrückung des Horea-Aufstands, die Massenmorde aus den Revolutionsjahren 1848/49, die Hinrichtung von Stefan Ludvig Roth und die Magyarisierungspolitik. Diese historischen Motive gaben die Basis für mehrere Texte und verliehen ihnen eine Legitimität. Jetzt wurde eine Kehrtwende gemacht und die historische Versöhnung angestrebt.

Es wurde der Abbau der Feindbilder auch in der deutschen Literatur vorangetrieben. Am besten kann man dies durch das Beispiel des Stefan Ludvig Roth-Stoffs sehen. Die tragische Gestalt der siebenbürgisch-deutschen Geschichte galt mit Recht als Identifikationsfigur der Sachsen, sein Symbolwert war in der Zwischenkriegszeit und auch zuvor besonders hoch, deshalb ist die literarische aber auch die politische Behandlung seiner Figur von hohem Informationswert. Stefan Ludvig Roth fiel im Frühsommer 1849 dem Justizmord der ungarischen Revolutionstruppen in Klausenburg/Cluj auf dem Burgberg zum Opfer, das zur Folge hatte, dass seine Person immer mit einem sehr negativen Ungarnbild verbunden war. Aus dieser Sicht markiert Heinrich Zillichs Essay *Stefan Ludvig Roth* einen Wendepunkt in der Beurteilung der Ereignisse um St. L. Roth, denn er folgt in seiner Analyse nicht das bekannte Schema, dass die Ungarn generell an der Ermordung Roths schuld sind, sondern versucht eine ganz neue Deutung: die Sachsen hätten die Politik und die Ansichten Roths nie verstanden, und sein Sturz ist nicht den Ungarn in die Schuhe zu schieben. Das tragische Ende wurde von der sächsischen kleinbürgerlichen Mentalität verursacht. Zillich behauptet weiterhin: „Seine Tragik ist aber nicht zu Ende. Er wirkte und starb nutzlos auch für die folgenden Jahrzehnte bis auf unsere Tage“ (Zillich 1929 b, 167). Roth wäre demnach ein Vorkämpfer liberaler Ideen, ein Motor der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Entwicklung, der im Folge eines Übergriffs in den Kriegswirren getötet war. Mit dieser Auffassung relativiert Zillich das negative Ungarnbild des Roth-Stoffes und eröffnet die Möglichkeit einer Neubewertung der Eigenen Identität und des Verhältnisses zum Ungarntum. Diese Möglichkeit wurde aber nicht genutzt, die späteren Roth-Texte reihen sich dem bekannten Schema an. 1932 schrieb Anton Maly ein Drama mit dem Titel *So starb Stephan Ludvig Roth* (Maly 1932), das das Martyrium Roths "wahrheitsgetreu" (Maly 1932, 5) darstellen versuchte. Das Ergebnis widerspiegelt keinesfalls die Ideen des Transsylvanismus, wonach die hier lebenden Völker, wie in der Schweiz, mehr Verständnis zueinander hätten, stattdessen entsteht eine romantisch-idyllische Auffassung, in deren Sinne Roth ganz pathetisch zu sprechen beginnt, „Ich will wie eine Eiche stehen“ (Maly 1932, 301). Er fällt letzten Endes deshalb, weil die Ungarn alles, was sächsisch ist, hassen: „Der Haß der Ungarn gegen alles was deutsch ist“ (Maly 1932, 19). Maly, aber auch Zillich argumentieren mit Symbolen und Chiffren. Diese Texte sind kurz, stark

ideologisch und die Ideen werden nicht ausführlich, sondern nur ansatzweise affirmativ präsentiert. Die Erweiterung der Argumentation leistete ein anderer Autor, und zwar Erwin Wittstock, der Klassiker der Zwischenkriegszeit.

Die Gedanken der Annäherung treten im Roman von Erwin Wittstock *Bruder, nimm die Brüder mit* (Wittstock 1934) auf einem hohen ästhetischen Niveau im Vordergrund. Der Autor beschreibt die Lebenssituation mehrerer Menschen nach dem Landeswechsel im Jahre 1918, um, wie es im Titel heißt, eine Prophezeiung über das Schicksal Siebenbürgens zu sagen. Die Sachsen werden auswandern müssen auch dann, wenn sie manche Gefährten finden, wie der ungarische Advokat Lőrinc Karda, der ein sächsisches Mädchen heiratet. Die Figur Kardas ist das schönste Beispiel für die detaillierte Analyse eines mit schweren Problemen ringenden Menschen, der zwischen den Fronten, zwischen seiner alten Heimat und neuer Situation zu leben versucht. Bei der ästhetischen Gestaltung dieses Menschen werden die Rahmen eines ‚klassischen‘ Ungarnbildes gesprengt: Wittstock kennt die Situation Siebenbürgens dermaßen gut, dass er mit keinerlei Schemen arbeitet, er individualisiert dagegen seine Figuren. Karda ist ein kommunistischer Advokat: dieser Beruf mit dem Bekenntnis zur Ideologie von Marx und Engels war recht selten in Siebenbürgen, weil der Kommunismus unpopulär war. Die seltsame Stellung Kardas ermöglicht aber einen Einblick in die verschiedensten gesellschaftlichen Schichten der kleinen ungarischen Bevölkerung, aber auch in die führenden Kreise in Budapest. Wittstock lässt Karda prophetische Worte sprechen, als er seine Lebenserfahrungen subsumiert: „Sieh doch einmal die Ungarn an. Was machen meine Verwandten und Stammesbrüder in Budapest? Sie sind reaktionär bis in die Knochen. Sie haben nicht einsehen gelernt.“ (Wittstock 1934, 113). Die rumänische Kultur und die Figuren des Volkes stehen als Führerfiguren da, die das Schicksal des Landes bestimmen wollen. Wittstock vertieft sich allerdings in der Analyse der Rumänen nicht, er hatte die zeitliche Distanz dazu noch nicht gehabt.

Die entscheidende Frage zum Transsylvanismus stellt sich bei der Beurteilung der Rezeption. Zweifelsohne hat diese Ideologie das historische motivierte Bild über die Ungarn und Rumänen abgelöst. Die Frage ist allerdings jene, wie stark konnte diese Imagination wirken, wie tief ist sie in die Literatur eingegangen. Wie viele Schriftsteller fühlten sich angesprochen und wie viele waren ausgegrenzt? Geht man aus der Zahl der entstandenen Werke aus, dann kann man eine sehr eingegrenzte Wirkung feststellen, Wittstock, Zillich, Capesius, Hajek und Folberth schrieben unter dem Einfluss dieser Ideologie, die nach dem Machtergreifung Hitlers auch in Rumänien zurückgedrängt wurde. Jedenfalls ist zu erwähnen, dass Werke wie *Im alten Land* (Capesius 1923), *1 Geschütz, 16 Pferde, 20 Mann*. Geschichte einer siebenbürgischen Kameradschaft (Folberth 1940), *Balladen und Lieder* (Hajek 1926), *Leonore* (Meschendörfer

1975) in dieser Zeit mit diesem ideologischen Inhalt entstanden sind. Weiterhin kann bemerkt werden, dass diese Werke über andere Völker wie Juden, Roma, Armenier, Slowaken und Slawen nicht berichten, alles bewegte sich im Dreieck dieser Völker, der Rumänen, Ungarn und Deutsche.

Erfahrungen im Banat

Adam Müller-Gutenbrunn ist als Erzvater der deutschen Literatur aus dem Banat zu nennen. Er lebte zwar nicht im Banat, sondern in Wien, jedoch beschäftigte er sich ab 1907 mit der Konstruktion einer Banatdeutschen Identität mit Hilfe seiner Romane. In seinem generellen Romankonzept brauchte er einen starken, drohenden Gegner, um die Notwendigkeit der Emanzipation der Deutschen zu legitimieren und glaubhaft notwendig zu machen. Auch aus romantischen Gründen war ein Feindbild willkommen, die Dynamik des Romans stieg damit. Zu diesem Gegner wurde die ungarische Politik, die mit vielen negativen Aspekten belegt wurde: Magyarisierung, Hinderung der ökonomischen Tätigkeit, Hinterlist. Auf diese Weise wird eine Emanzipation und eine Nationswerdung notwendig, denn nur als eine selbstständige Entität können sich die Schwaben verhalten. Es werden eine Reihe von Geschehnissen und viele Personen aufgezählt, die alle die Notwendigkeit der Emanzipation belegen. Als Beispiel wird hier bloß ein Roman, *Die Glocken der Heimat* (Müller-Gutenbrunn 1977) genannt, in dem der ungarische Staat ganz schlecht abschneidet. Einige Beispiele dazu: Indem ein nach Amerika ausgewanderter schwäbischer Wasserbauingenieur aus dem Nachbardorf ganz ohne Bezahlung, aus freien Stücken angibt, wie die modernen Deiche zu bauen sind und konkrete Vorschläge nach der neuesten Technologie macht, kommt eine große Regierungskommission nach Karlsdorf, lässt sich feiern und groß bewirten und verlässt unverrichteter Dinge das Dorf. Der schlampige und dumme ungarische Wasserbauingenieur Vilmos Gergely erteilt keine Baugenehmigung, weil er damit anerkennen würde, dass seine Pläne schwächer als die der Deutschen sind. Eine menschliche Schwäche hindert also die Bauarbeiten. Auf der ungarischen Seite der Donau wurden zuletzt die Deiche höher und stärker gebaut, so opfern die Ungarn tückisch die Deutschen, denn beim schwäbischen Dorf bricht zuletzt der Deich. Der Staat schützt also nicht gleich alle seine Untertanen – denn zu dieser Zeit waren die Einwohner Untertanen des Königs.

Die Magyarisierung führt zum Verlust der Sprache, so werden Familienmitglieder miteinander nicht mehr kommunizieren können und die Kinder und Eltern vergessen ihre Vorfahren; Familientraditionen brechen ab (Müller-Gutenbrunn 1977, 128). Trotz Magyarisierung werden die Überläufer doch nicht in die ungarische Welt integriert, oder nur scheinbar aufgenommen

und die „Renegaten“ finden ihren Platz in der korrupten Welt der Ungarn nicht, wo die Arbeitsleitung nicht zählt – nur die Beziehungen. Auf diese Weise kann der Staat nicht effizient sein, denn lauter schlechte Menschen sind in die wichtigen Funktionen gelangt wie Baron Simonyi. Wenn man alle Aspekte der Kontakte zum ungarischen Staat und zu den ungarischen Personen im Roman zusammenzählt, dann kann man die These formulieren, dass das Ungarnbild – das klassische imagologische Bild – negativ ist, lobende Worte, Anerkennung sind kaum zu finden. Nur ein einziges, indirektes Lob gibt es im Roman: Die Arbeitsamkeit der Szegediner wird hervorgehoben, die ihre Stadt nach dem verheerenden Hochwasser im Jahre 1879 neu aufbauten. Ansonsten herrscht im Roman die Idee der deutschen Kultursendung im Osten – gegenüber den anderen Völkern – vor. Slawen, Rumänen, Juden werden zwar ganz sporadisch erwähnt, aber nicht in Mittelpunkt gestellt oder gar analysiert.

Die Tagebucheintragung Guttenbrunns im Jahr 1907 verrät diese Technik: Es soll eine negative, schädliche Macht beschrieben werden, damit die Emanzipation sinnvoll und gut belegt erscheinen kann. „Reise am 12. Mai für einige Tage nach Ungarn, um *unangenehme* Eindrücke für meinen Roman zu sammeln“ (Müller-Guttenbrunn 1927, 267). Diese unangenehmen Eindrücke gingen später als Motive und Geschehnisse im Roman ein.

Kurze Schlussfolgerung

Nach dem Ersten Weltkrieg stieg die Ideologie des Transsylvanismus zu einer leitenden Idee in Siebenbürgen auf, die ein Gleichgewicht der Völker propagierte und die negativen Nationsbilder des Historismus abbauen wollte. Das Ungarnbild dieser Periode war vorbelastet, indem das Bild der Rumänen entweder oberflächlich gezeigt oder kurz als sympathisch dargestellt wurde. Andere Völker wurden negligiert. Im Banat herrschte eine völlig andere Situation als in Siebenbürgen, dort war eine Nationswerdung notwendig. Dieser Bestrebung unterwarf Adam Müller-Guttenbrunn seine Texte. Die historische Legitimation und der kulturelle Aufschwung der Deutschen blieb jedoch ein dominierendes Argument bei der literarischen Produktion. Die Autoren schwankten zwischen Modernität und Traditionalität, neue Techniken wurden eingesetzt, die rurale Welt wurde langsam durch eine urbane abgewählt. Dieser Spagat reicht bis ins 20. Jahrhundert tief hinein. so kann man schlussfolgern, die historischen Erfahrungen nach dem Ersten Weltkrieg leben in Literaturmotiven bis heute.

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

- Baußnern, Guido. 1865. *Die siebenbürgische Frage, eine Weltfrage*. Hermannstadt: o.V.
- Baußnern, Guido. 1870. *Mahnruf an Ungarn*. Flugblatt. Hermannstadt: o.V.
- Baußnern, Guido von. 1866. *Die providentielle-europäische Mission des österreichischen Gesamtstaates*. Ein Beitrag zur Lösung der ungarisch-österreichischen Verfassungsfrage. Hermannstadt: Selbstverlag.
- Baußnern, Guido von, 1890. „Erste Demission zur Wahrung meiner politischen Überzeugung.“ In *Deutschland und Österreich-Ungarn. Abhandlungen, Reden und Briefe 1868–1889*, Leipzig: Duncker und Humblot. 60-72.
- Capesius, Karl Bernhard. 1923. *Im alten Land*. Roman aus Siebenbürgen. Hermannstadt: W. Krafft (= Ostdeutsche Erzähler).
- Fakler, Fred. 1905. *Das Gespenst*. Wien und Leipzig: Wiener Verlag.
- Folberth, Otto. 1940. *1 Geschütz, 16 Pferde, 20 Mann. Geschichte einer siebenbürgischen Kameradschaft*. Böhmisches-Leipa: Kaiser Verlag.
- Hajek, Egon. 1926. *Balladen und Lieder*. Hermannstadt: Verlag W. Krafft.
- Hajek, Egon. 1926. „Vom siebenbürgischen Menschen.“ *Klingsor*. Siebenbürgische Zeitschrift, Kronstadt Jg. 3 (1926) H. 4. S. 137-139.
- Herzl, Theodor. 1896. *Der Judenstaat. Versuch einer modernen Lösung der Judenfrage*. Leipzig und Wien: M. Breitenstein. Nachdrucke in diversen Verlagen in den Jahren 1903, 1908, 1918, 1920.
- Kós, Karl. 1927. *Transylvania. Auch Siebenbürgens Steine haben ihre Sprache. Ein Bildbuch mit Linoschnitten*. Kolozsvár/Cluj: Minerva. Ohne Paginierung.
- Maly, Anton. 1932. *So starb Stephan Ludwig Roth*. Die letzten Stunden eines Märtyrers. Drei Akte. Hermannstadt: Honterus Verlag.
- Meschendorfer, Adolf. 1907. „Die ersten zwölf Hefte.“ In *Die Karpathen*, Jg. 1. (1907): H. 12, S. 353.
- Meschendorfer, Adolf. 1975. *Leonore. Roman eines nach Siebenbürgen Verschlagenen. Mit einem Vorwort von Dieter Fuhrmann*. 2. Aufl. Bukarest: Kriterion. (= Kriterion-Bücherei. Bd. 9.)
- Müller-Langenthal, Friedrich. 1926. „Die siebenbürgische Seele.“ *Klingsor*. Siebenbürgische Zeitschrift, Kronstadt. Jg. 3 (1926) H. 7: S. 252-257.
- Müller-Guttenbrunn, Adam. 1977. *Die Glocken der Heimat*. Roman. Hg. Hans Weresch. Freiburg i. Br.: Selbstverlag. (= Adam Müller-Guttenbrunns Gesammelte Werke. Bd. 3.)
- Müller-Guttenbrunn, Adam. 1927. *Der Roman meines Lebens. Aus dem Nachlaß zusammengestellt von seinem Sohne* [Roderich Müller-Guttenbrunn] Leipzig: L. Staackmann-Verlag.
- Roth, Arnold. 1935. „Stefan Ludwig Roth. Ein chorisches Festspiel.“ *Klingsor*. Siebenbürgische Zeitschrift, Kronstadt., Jg. 12 (1935): H. 8. S. 299-302.
- Roth, Daniel. 1895. *Despre uniune si, per tangentem, un cuvint despre o posibila Monarchie Daco-Romana sub Coroana Austriei*. [Von der Union und nebenbei ein Wort über die Möglichkeit einer dako-romanischer Monarchie unter Österreichs Krone.] Traducere de Septimiu Albini. Sibiu: T. Liviu Albini.

- Wittstock, Erwin. 1934. *Bruder, nimm die Brüder mit*. Roman. München: Albert Langen und Georg Müller.
- Zillich, Heinrich. 1936. „Gegen den Chauvinismus.“ *Klingsor. Siebenbürgische Zeitschrift, Kronstadt, Jg. 13* (1936): H. 12. S. 468-472.
- Zillich, Heinrich. 1929. „Über die siebenbürgische Diskussion.“ *Klingsor. Siebenbürgische Zeitschrift, Kronstadt, Jg. 6* (1929) H. 6. S. 235-237.
- Zillich, Heinrich. 1929 b. „Stefan Ludwig Roth.“ *Klingsor. Siebenbürgische Zeitschrift, Kronstadt, Jg. 6* (1929) H. 5. S. 162-167.
- Zillich, Heinrich. 1928. „Zur Diskussion über das Siebenbürgertum.“ *Klingsor. Siebenbürgische Zeitschrift, Kronstadt, Jg. 5* (1928) H. 9. S. 355-356.
- Zillich, Heinrich. 1925. *Kronstadt*. Kronstadt: Klingsor Verlag.
- Zillich, Heinrich. 1936. „Drei Freunde.“ *Klingsor. Siebenbürgische Zeitschrift, Kronstadt, Jg. 13* (1936) H. 1. S. 2-8.
- Zillich, Heinrich. 1937. „Heimat und Ahnen“ In *Klingsor*, Jg. 14. (1937) S. 94-95.
- Zillich, Heinrich. 1943. *Zwischen Grenzen und Zeiten*. Roman. Zweite Ausgabe. München: Albert Langen und Georg Müller.

Sekundärliteratur

- Bachmann-Medick, Doris. 2009. *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Dyserinck, Hugo. 1991. *Komparatistik. Eine Einführung*. 3. Aufl. Bonn: Bouvier (= Aachener Beiträge zur Komparatistik Bd. 1).
- Fischer, Manfred S. 1979. „Komparatistische Imagologie. Für eine Erforschung national-imagotyper Systeme.“ *Zeitschrift für Sozialpsychologie* 10 (1979), S. 30-44.
- Fischer, Manfred S. 1981. *Nationale Images als Gegenstand vergleichender Literaturgeschichte. Untersuchungen zur Entstehung der komparatistischen Imagologie*. Bonn: Bouvier.
- Gündisch, Konrad, Höpken, Wolfgang und Markel, Michael (Hg.). 1998. *Das Bild des Anderen in Siebenbürgen. Stereotype in einer multiethnischen Region*. Köln: Böhlau (= Siebenbürgisches Archiv 33).
- Heuberger, Valeria (Hrsg.). 1999. *Das Bild vom Anderen: Identitäten, Mentalitäten, Mythen und Stereotypen in multiethnischen europäischen Regionen*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Lang.
- Schuller Anger, Horst. 1994. *Kontakt und Wirkung. Literarische Tendenzen in der siebenbürgischen Kulturzeitschrift Klingsor*. Bukarest: Kriterion.
- Stanzel, Franz K. 1997. *Europäer: ein imagologischer Essay*. Heidelberg: Winter.
- Weber, Horst. 1980. *Über die Zeitschrift Klingsor (1924-1939)*. Diplomarbeit. Typoskript. Bukarest: Ștefan Gheorghiu Universität.

ICH-DISSOZIATION – APOKALYPSE – ÄSTHETIK DES HÄSSLICHEN. EINFLUSS DES DEUTSCHEN LITERARISCHEN EXPRESSIONISMUS' AUF DIE FRÜHE LYRIK VON ROBERT REITER¹

RÉKA JAKABHÁZI²

ABSTRACT. *Dissociation of the Self – Apocalypse – the Aesthetic of Ugliness. The Influence of German Literary Expressionism on the Early Lyrical Work of Robert Reiter.* The present paper focuses on the influence of German literary Expressionism on the early lyrical work of Robert Reiter. In his early period, Robert Reiter took inspiration from the formal language of German Expressionism, as well as from the notion of subjective expression or the dissociation of the self associated with it. He used the apocalypse-motif and the ideal type known as the “New Man,” and practised an “aesthetics of the ugly”, which played a central role in Expressionist literature. To support this thesis, this article analyses the early work of the poet in light of contemporary avant-garde tendencies, with a focus on the poem *Terhes hajnalban* [*In Pregnant Dawn*].

Keywords: *Expressionism, Robert Reiter, dissociation of the self, apocalypse, aesthetic of ugliness*

REZUMAT. *Disocierea eului – apocalipsa – estetica urâtului. Influența expresionismului literar german asupra poeziei timpurii a lui Robert Reiter.* În studiul de față sunt analizate influențele expresionismului german asupra poeziei timpurii a lui Robert Reiter. Trăsături ale modernismului precum estetica urâtului, disocierea eului, motivul apocalipsei și a ideal-tipului “Om Nou” se regăsesc în poeziile lui Reiter din prima perioadă. Pentru a susține această teză, prezentul articol analizează poezia timpurie a poetului în lumina tendințelor contemporane de avangardă, cu accent pe poemul *Terhes hajnalban* [*În zori însărcinate*].

Cuvinte-cheie: *expresionism, Robert Reiter, disocierea eului, apocalipsa, estetica urâtului*

-
- ¹ Die vorliegende Studie entstand während der Tätigkeit der Autorin als assoziierte Wissenschaftlerin am Institut für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas an der LMU München.
 - ² Dr. Réka JAKABHÁZI studierte Germanistik und Hungarologie sowie rumänisch-deutsche interkulturelle Beziehungen an der Babeș-Bolyai Universität Cluj/Klausenburg. 2011 Promotion im Fach Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Eötvös Loránd Universität in Budapest. Zurzeit Lehr- und Forschungstätigkeit am Department für Deutsche Sprache und Literatur an der Babeș-Bolyai Universität. Seit 2019 Associated Scholar am IKGS München. Schwerpunkte ihrer Forschungsarbeit sind deutschsprachige Literatur in und aus Rumänien, vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft (deutsch-ungarisch-rumänische), interkulturelle Literatur. In diesen Forschungsbereichen veröffentlichte sie zahlreiche wissenschaftliche Studien, Aufsätze und Bücher. Email: reka.jakabhazi@ubbcluj.ro

Das frühe lyrische Werk von Robert Reiter³ (1899-1989) hat sowohl in der deutschen als auch in der ungarischen Literaturwissenschaft lange Zeit nur wenig Beachtung erfahren. Obwohl es in den Siebzigerjahren einige Versuche gab, das expressionistisch geprägte Frühwerk des Dichters umfassend vorzustellen⁴, begann man sich erst Ende des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts mit dem an der deutschsprachigen und französischen Avantgarde geschulten und durch die Begegnung mit Lajos Kassák geprägten jungen Reiter zu beschäftigen (Deréky 1991; Balázs 2005, 2016, 2017; Balogh 2010), der in der literarischen Öffentlichkeit bis zu dieser Zeit vor allem als „sozialistischer Dichter“ rezipiert und kritisiert wurde.

Robert Reiter begann seine dichterische Laufbahn 1916 in Temeswar. Beeinflusst und fasziniert von den modernistischen Tendenzen der Zeit, fand er schnell Eingang in die literarischen Kreise der ungarischen und österreichischen Hauptstädte, und wurde ab 1917 regelmäßiger Mitarbeiter der von Lajos Kassák herausgegebenen Zeitschrift *Ma* [*Heute*]⁵, die als wichtige Inspirationsquelle für seine eigene Literaturzeitschrift *Holnap* [*Morgen*] fungierte (Balázs 2005). Das Programm dieser Zeitschriften verwendet die Rhetorik des (Kultur)-Kampfes und besteht in einem ausdrücklichen Ton auf der als notwendig gesehenen Erneuerung der Literatur. In seiner Studie über die Literatur der ungarischen Avantgarde wird Reiter vom Literaturkritiker Tibor Papp in die Reihe der „vergessenen Dichter aus dem Umfeld von Kassák“⁶ eingeordnet (Papp 2007, 80).

³ Ab 1949 unter dem Namen Franz Liebhard bekannt, veröffentlichte er seine Gedichte, Essays und journalistischen Texte in deutscher und ungarischer Sprache.

⁴ In den Siebzigerjahren unternahm József Méliusz den Versuch, die frühen Gedichte und Prosatexte (Essays, Artikel) von Robert Reiter in einem Gesamtband herauszugeben, doch die Anstrengungen blieben lange Zeit erfolglos; der geplante Gedichtband mit den frühen avantgardistischen ungarischen Texten konnten (in deutscher Übersetzung) erst 1989 unter dem Titel *Abends ankern die Augen* im Klagenfurter Wieser-Verlag erscheinen (Vgl. auch Balázs 2017, 57). In seinem in der Literaturzeitschrift *Korunk* erschienenen Artikel mit dem Titel *Hazahozunk egy költőt* [*Wir bringen einen Dichter nach Hause*] schrieb Méliusz Folgendes über den jungen Robert Reiter: „Das nonkonforme Aufflackern eines jungen Mannes aus einer Provinzstadt im Zauberbann von Ady, Aufruhr gegen den Krieg, an der Front des Gedichts Präsenz in den Revolutionen, und danach noch ein kurzes, tragisch gefärbtes Strahlen in der Literatur der Wiener Emigration. „Das war´s.“ (Méliusz 1976, 67). „Egy vidéki városi fiatalember nonkonformista fellobbanása Ady búvöletében, lázadás a háború ellen, a vers frontján jelenlét forradalmakban, aztán még rövid, tragikus színezetű ragyogás a bécsi emigráció irodalmában. Ennyi.“ [Übersetzung der Verfasserin].

⁵ Der Name der von Lajos Kassák gegründeten, zwischen 1916 und 1925, zunächst in Budapest und später in Wien erschienenen ungarischen, avantgardistischen Literatur- und Kunstzeitschrift bedeutet einerseits „Heute“, doch es ist ein Akronym von *Magyar Aktivizmus* (deutsch: Ungarischer Aktivismus). In der Zeitschrift erschienen Texte fast ausschließlich in ungarischer (und einzelne, vor allem in den letzten Jahren in deutscher) Sprache. Zu den Autoren, die hier veröffentlichten, gehören u.a. Tibor Déry, Gyula Illyés, Ernő Kállai, Andor Németh, Lajos Tihanyi, aber auch Hans Arp, Claire Goll, Jean Cocteau u.a. Werke von bildenden Künstlern wie etwa Hans Mattis Teutsch, László Moholy-Nagy oder Piet Mondrian waren in der Zeitschrift auch zu finden.

⁶ „Elfelejtett költők Kassák köréből“ [Übersetzung der Verfasserin].

In seiner frühen Schaffensphase orientiert sich Reiter zunehmend an der Formensprache des deutschsprachigen Expressionismus und dem damit verbundenen subjektiven Ausdruck sowie an der in der Literatur des Expressionismus eine zentrale Rolle einnehmenden Ästhetik des Hässlichen. Zur Unterstützung dieser These soll im vorliegenden Beitrag die frühe Lyrik des Dichters im Lichte der zeitgenössischen avantgardistischen Tendenzen untersucht werden, mit Fokus auf das Gedicht *Terhes hajnalban [In schwangerem Frührot]*, anhand dessen die im Titel angeführten wichtigen Themen des Expressionismus und ihr Niederschlag in der ungarischen avantgardistischen Literatur aufgezeigt und interpretiert werden.⁷

Bevor mit der eigentlichen Analyse begonnen wird, soll ein kurzer Exkurs die wichtigsten Themen, Ausdrucksformen und Stilmerkmale des deutschsprachigen literarischen Expressionismus vorstellen, die im Frühwerk von Robert Reiter ebenfalls eine wichtige Rolle spielen.

Der deutschsprachige literarische Expressionismus (etwa zwischen 1905-1925) galt als vielleicht wichtigster Brückenschlag der Moderne: Als Kunst der Rebellion, des Aufbruchs, der Revolution des Geistes ist er verstörend und betörend zugleich. Die Künstler und Künstlerinnen des Expressionismus forderten neue und stärkere Ausdrucksformen. Der politisch-gesellschaftliche Wandel, der sich Anfang des 20. Jahrhunderts vollzog, brachte auch eine völlig neue Kunstauffassung mit sich, wobei auch eine neue Ästhetik entwickelt und angestrebt wurde. Mit dem Expressionismus wurde also ein neues Kunstkonzept etabliert, wonach Kunst nicht länger die Rolle hat, dem ästhetischen Genuss zu dienen, sondern die Aufgabe zugeschrieben bekommt, unmittelbarer Ausdruck des Daseins zu werden.

Die menschliche Erfahrung wird in der expressionistischen Kunst schonungslos unter verschiedenen Gesichtspunkten und anhand radikaler philosophischer Ansätze diskutiert bzw. analysiert. Die Künstler und Künstlerinnen des Expressionismus wollen nicht einfach das Erlebte bzw. Erfahrene nachbilden, wollen nicht länger etwas erschaffen, das bewundert werden sollte, sondern sie erstreben etwas, was im Betrachter bzw. Leser starke Gefühle hervorruft und ihn zum Weiterdenken anregt. Der Aktivismus bzw. der appellative Charakter der Kunst wird somit eindeutig offenbart. Dies ist der große Wandel, der sich in der Kunst der Moderne vollzieht: Das Publikum wird nicht mehr passiv gedacht, sondern zur direkten Teilnahme am Werk eingeladen. Mit anderen Worten, das

⁷ Die vorliegende Studie beabsichtigt also nicht ein komplexes Bild über den Einfluss des deutschen literarischen Expressionismus auf die ungarische Literatur anzubieten, da einerseits eine derartige Untersuchung weit über den Rahmen dieses Beitrags hinausginge, und außerdem sind zum Thema ausführliche Abhandlungen, Studien, Fachbücher und Anthologien entstanden (vgl. u.a. Deréky 1991, Deréky 1996, Kálmán 2000).

Kunstwerk ist nun eine Mischung aus den Visionen der Künstler*innen und dem eigenen Beitrag des Zuschauers (oder im Fall der Literatur: des Lesenden). Der Künstler verlässt sich auf die starke emotionale Reaktion des Rezipienten, der das künstlerische Schaffen vervollständigt: Der künstlerische Prozess wird dadurch vom Betrachter/Leser abgeschlossen. Das Individuum ist somit in Bezug auf das künstlerische Schaffen nicht mehr distanziert, sondern direkt daran beteiligt. Dadurch entsteht die „Wirklichkeit des Kunstwerkes“, der hybride Ort, an dem sich die Kunst selbst erschafft. Kurt Pinthus postuliert in seinem expressionistischen Manifest *Rede für die Zukunft*:

Die Wirklichkeit ist nicht außer uns, sondern in uns. Der Geist des Menschen und seine Bewegung als Idee, die sich verwirklicht, ist die wirkliche Wirklichkeit und schafft die außermenschliche Wirklichkeit. Nur die Idee gehört ganz und gar dem Menschen an; alles andere außer uns ist unwirklich und wird erst zur Wirklichkeit, wenn wir kraft der Kraft des Geistes es zur Wirklichkeit machen. (Pinthus 1919, 412)

Die expressionistische Strömung ist, wie bereits betont, geprägt von den sozial-politischen Veränderungen im frühen 20. Jahrhundert und damit verknüpft mit der Unzufriedenheit, der Aufbruchstimmung und Endzeitphantasien. Zentrale Themen, die in der Kunst und Literatur der Epoche eine entscheidende Rolle spielen, sind u.a. die Apokalypse (die mit der Großstadt sowie dem Krieg in Verbindung gebracht wird) und der paradoxerweise damit parallellaufende, fast schon fanatische Wunsch, die Welt zu verbessern, die Notwendigkeit der Erschaffung des „neuen Menschen“. 1918 forderte Karl Otten in seinem Manifest seine Zeitgenossen auf: „Versprengt in vielen, wie Keim einer neuen Seele eines neuen Menschen, leuchtet Hoffnung auf bessere Zukunft“ (Otten 1918, 80).

Weitere Themen, die vor allem in der Lyrik des Frühexpressionismus eine wichtige Rolle spielen, sind die Ästhetisierung des Hässlichen, die Depersonifikation sowie die Auflösung bzw. Zerstörung des Ich (Ich-Dissoziation). Das Qualitätskriterium der Kunst wurde also verändert, da man Wahrheit statt Schönheit forderte. Dieser neue quasi-wissenschaftliche Anspruch auf Wahrheit statt auf Schönheit stand im deutlichen Gegensatz zur klassisch-idealistischen Ästhetik; das Hässliche, das Schreckliche, das Groteske, die Disharmonie und das bislang Tabuisierte wurden zu zentralen Themen in der Literatur und der bildenden Kunst. Das Erneuerungspathos führte zur Aufwertung von negativ besetzten Emotionen im Zuge der Ästhetik des Hässlichen im Vordergrund.

Die Idee der Ästhetik des Hässlichen ist im 20. Jahrhundert nicht neu. Bereits 1853 widmet sich der Hegel-Schüler Karl Rosenkranz in seiner

gleichnamigen philosophischen Studie der Ästhetik des Hässlichen und versteht darunter „das Negativschöne“, das als „die Mitte zwischen dem des Schönen und dem des Komischen“ (Rosenkranz 1996, 5) anzunehmen ist. Über die Aufgabe der Kunst schreibt Rosenkranz: „Die Kunst muß [...] uns das Häßliche in der ganzen Schärfe seines Unwesens vorführen, aber sie muß dies dennoch mit derjenigen Idealität tun, mit der sie auch das Schöne behandelt.“ (Rosenkranz 1996, 41). Weiterhin wird unterstrichen: „Das Häßliche muß also durch die Kunst von allem ihm heterogenen Überfluß und störsamen Zufall gereinigt und selbst wieder den allgemeinen Gesetzen des Schönen unterworfen werden.“ (Rosenkranz 1996, 42). Das Gemeine, das Widrige, das Obszöne und Ekelhafte, das Apokalyptische und sogar das Diabolische finden dadurch einen gerechtfertigten Eingang in die Kunst, und somit in die Literatur.

Diese Ästhetisierung des Hässlichen sowie die oben genannten Themen des deutschsprachigen Expressionismus tauchen – wenn auch nicht in gleicher Intensität – auch in den Werken der ungarischen Avantgarde und des Kreises um Lajos Kassák auf; die jungen Autor*innen suchen nach neuen Möglichkeiten des Ausdrucks, führen radikale Gedanken und neue Themen in ihre Werke ein, denen das Lesepublikum teils reserviert, teils skeptisch oder kritisch gegenübersteht.

Die weitgehende Desemiotisierung und die – scheinbar – beinahe vollständige Ich-Dissimilation ließ diese Dichterwerke in den Augen der Zeitgenossen „athematisch“ oder „abstrakt“ erscheinen. In Wirklichkeit wird in diesen Werken die Utopie vom Gesellschaftlich-Künstlerischen zur Utopie vom neuen Menschen umgepolt: Sie thematisieren die Entwicklungsidee des kollektiven Individuums, das einmalig fähig sein soll, die neue Kunst sowohl zu produzieren als auch adäquat zu rezipieren. (Deréky 1991, 27)

Reiter geht in den frühen 1920er Jahren den Weg des von Kassák verkündeten „radikalen Konstruktivismus“ (vgl. Deréky 1991, 67) und vertritt die Meinung, dass die traditionelle Kunst den Forderungen der neuen Zeiten nicht mehr entspreche, dass sie „verstorben“, und daher die Formensuche der Ismen eine „ganz natürliche und notwendige Erscheinung“ sei (Deréky 1991, 71). Die neue Kunst sollte daher auf die bevorstehenden und unumgänglichen politischen, gesellschaftlichen Veränderungen adäquat reagieren: Die alte Welt, die in der Vision der avantgardistischen Dichter in einer Apokalypse untergeht, braucht einen neuen Menschen, der aus dieser Zerstörung aufersteht; er ist der Bürge einer neuen, pazifistischen Weltordnung. Der Weg in eine bessere Zukunft kann also nur durch individuelle oder kollektive Katastrophen führen (vgl. Anz 1995, 263). Die Apokalypse ist daher eine notwendige Station für die Menschheit, um sich erneuern und eine bessere Welt schaffen zu können. Es ist also

unabdingbar, dass der „Neue Mensch“ hervortritt bzw. erschaffen wird, der als Garant einer besseren Zukunft gelten kann.

Was die Merkmale des deutschsprachigen Expressionismus betrifft, fügt sich das Gedicht *In schwangerem Frührot* von Robert Reiter, das 1919 im vierten Heft (Jahrgang IV) der Zeitschrift *Ma [Heute]* veröffentlicht wurde, durch die große Anzahl an aggressiven und abwertenden Metaphern, durch Farben als Stimmungsträger sowie Bilder der Deformation und des Hässlichen genau in die Reihe der zu dieser Zeit im deutschen Sprachraum entstandenen Gedichte ein (man denke an die Werke von Alfred Lichtenstein, Ernst Blass, Paul Boldt, Georg Trakl usw.). Ernüchterung, Verzweiflung, Verunsicherung, Chaos, Isolation, Entfremdung, Gefühle der Angst und Untergangsstimmung, aber auch die Hoffnung auf eine neue Welt, die von dem neuen Menschen getragen wird, sind nur einige Motive, die im Gedicht auftauchen.

In schwangerem Frührot⁸

Prostituierte Gassenengen schluchzen
gemeichelte Felder winden sich im rastlosen Rhythmus der Verzweiflung
des Universums und der Agonie
an die Geduld der Schafhürden an der Brücken Demut und der Häuser
erblindete Augen trommelt
Schrecken
und in den Morgen röcheln heisere Sirenen.

Mensch! Mensch! Mensch!

stumpfsinnige Dörfer suhlen bäuchlings im Schlamm und blutige
Scheinwerfer wachen im Raum!
die Ufer zerfransen und über den niedergewälzten Horizont fluten singend
ungeduldige Wasser!
Katastrophen hausen in der Tiefe und zwischen kniefälligen Häusern
grasen grobschlächtige Kerker!

Mensch!

mit dem Geschmack der Freuden begrüßest du die Ozeane die Gletscher
die Savannen du tröstest die
furchtsamen Wälder den Bergmann das vergräunte Auge der Teiche und
lobsangest der Frau denn
gebenedeit war die Frucht ihres Leibes

⁸ Die deutsche Übersetzung stammt von Erika Scharf und wurde im 1989 herausgegebenen Gedichtband *Abends ankern die Augen* veröffentlicht.

dann zwangst du deine Knie auf Steine und blutarme Gebete rannen dir
 aus dem Mund und die Altäre
 erschrakten der Fuhrleute Flüche striemten den Himmel blutig und
 Tausende und Abertausende deiner Brüder wallfahrten weinend zur
 Traurigkeit
 dann schlepptest du wankend deinen Leib die Straßen flüchteten
 entsetzt die Brücken verloren im Nebel ihre
 Ufer und gingen unter stammelnd scheutest du zurück und in deinem
 Auge entzündete der Tod ein rotes Nachtlicht

Mensch!
 Mensch!
 Mensch!

Irgendwo breiten sich glückliche Wiesen! (Reiter 1989)

Bereits die erste Zeile des Gedichts „Prostituierte Gassenengen“ spiegelt die Atmosphäre der vom Verfall des Menschen und der Moral gekennzeichneten Großstadt wider, ein Motiv, das in zahlreichen Gedichten des deutschsprachigen literarischen Expressionismus eine bedeutende Rolle spielt. Die Großstadt als Ort der totalen Entfremdung, der Entmenschlichung, des Elends und der Krise ist mit Verfall und Zerstörung aller Werte in Verbindung gebracht, wobei das Augenmerk fast ausschließlich auf die hässliche Seite gerichtet wird. Menschen am Rand der Gesellschaft – Prostituierte („Huren“, „Dirnen“ – Vgl. Paul Boldt, Ernst Blass, Ernst Stadler u.a.), Irre (bzw. „Nervenschwache“ – vgl. Ernst Blass, Alfred Lichtenstein, Georg Heym u.a.), Selbstmörder (Georg Heym) sowie Bettler und Obdachlose (vgl. Albert Ehrenstein, Alfred Wolfenstein u.a.) – sind häufig anzutreffende Protagonist*innen der frühexpressionistischen Gedichte; sie gehören ebenfalls zu der bedrohlichen und bedrohten Seite der Existenz und werden als feindlich dargestellt⁹. Die von ihnen bewohnten Räume der Großstadt werden zum Schauplatz des lyrischen Geschehens.

Eng verbunden mit diesen Motiven ist auch das vielleicht am häufigsten verwendete Stilmittel der expressionistischen Lyrik: die Depersonifikation – und damit parallel: die Personifizierung der Gegenstände. Wie im Gedicht *Die Stadt* von Alfred Lichtenstein, in dem die Häuser als „halbtote alte Leute“ erscheinen, finden wir auch in dem von uns zur Analyse und als Beispiel herangezogenen Gedicht von Robert Reiter das Bild der zum Leben erweckten

⁹ Selbst Gott wird von den rebellischen Expressionisten als außergesellschaftliche Existenz und als feindlich betrachtet, wie etwa bei Albert Ehrenstein, der in seinem Gedicht mit dem Titel *Erde* folgende Zeilen schreibt: „Wenn ich Gott, den reichen Bettler, treffe, / werde ich für ihn erröten. / Ihn töten, töten, töten!“ (Ehrenstein 1916, 159f).

und vor Schrecken zitternden Häuser: „an [...] der Häuser erblindete Augen / trommelt / Schrecken.“ Diese Atmosphäre des Zerfalls wird durch die Verwendung von Wörtern wie „Verzweiflung“, „Agonie“, „röcheln“, „Katastrophen“ anschaulich gemacht. Nicht nur die Großstadt ist von dieser apokalyptischen Szenerie betroffen: Die Felder sind auch „gemeuchelt“, „stumpfsinnige Dörfer suhlen bäuchlings im Schlamm“; die Ufer „zerfransen“, der Horizont ist „niedergewälzt“, die Teiche haben „vergränte Augen“ und die Straßen „flüchteten entsetzt.“ Diese Stimmung des Weltuntergangs erinnert an das 1911 verfasste Gedicht *Berlin III* (aus dem Berlin-Zyklus) von Georg Heym, wo es z.B. heißt: „Ein Armenkirchhof ragt, schwarz, Stein an Stein, / die Toten schau den roten Untergang / aus ihrem Loch“ (Heym 1911, 9).

Die apokalyptische Stimmung der Stadt wird auch durch die Geräusche der Großstadt unterstrichen, die sich auf bedrohliche Art und Weise zu unerträglichem Lärm steigern: In der expressionistischen Großstadtdyrik finden wir häufig das Symbol der Sirenen, die für Alarmbereitschaft, Gefahr stehen; der laute Ton einer Sirene fungiert als Warnmittel und Alarmierung der Menschen und löst Unbehagen und Angstgefühl aus. Die Sirenen sind Zeichen der industrialisierten Welt. In dem Gedicht *Frostnacht über Zechen* von Wilhelm Haas lesen wir folgende Zeile: „Sirenen brüllen heiser Eiskristalle“ (Haas 1926, 58) und Rose Ausländers in den 1920er Jahren in New York entstandenes Gedicht *Wirbel* thematisiert ebenfalls dieses durch den Großstadtlärm verursachte Fremdheits- und Angstgefühl:

Es kriecht um mich der Autotanz
Sirenen bersten meine Ohren.
Ein Überfall aus schrillum Glanz
Schlägt wie ein Blitz in meine Poren. (Ausländer 1985: 31)

Der Zerfall der Welt verläuft parallel mit der Auflösung des Individuums in seiner Umwelt und spiegelt zugleich dessen Abhängigkeit von einer fremden, bedrohlichen Welt wider. Das apokalyptische Bild der Stadt wird mit der Vorstellung der „blutigen Reflektoren“ und der verzweifelten Brücken ergänzt, die „im Nebel ihre Ufer“ verloren haben, und der Mensch, der dieser apokalyptischen Szenerie ausgesetzt wird, scheint auch ohnmächtig zu sein: „dann schlepptest du wankend deinen Leib“; und später: „stammelnd scheutest du zurück und in deinem Auge entzündete der Tod ein rotes Nachtlicht“. Diese Ohnmacht, das den fremden, übermächtigen (bösen) Kräften marionettenartige Ausgesetztsein des Individuums erinnert an das Gedicht *Der Nervenschwache* von Ernst Blass aus dem Jahre 1912, dessen erste Strophe folgendermaßen lautet:

Mit einer Stirn, die Traum und Angst zerfressen,
Mit einem Körper, der verzweifelt hängt
An einem Seile, das ein Teufel schwenkt,
- So läuft er durch die langen Großstadtstraßen. (Blass 1912)

In Reiters Gedicht wird der Mensch, der ohne Kraft, ohne Gesicht, ohnmächtig und depersonifiziert dargestellt wird, aus dessen Mund „blutarme Gebete rannen“, letztendlich in einer direkten, kämpferischen Anrede angesprochen: Durch den wiederholten Aufruf „Mensch!“ wird dem Leser die Euphorie der Hoffnung und des Glaubens an eine neue Welt übermittelt – und den Glauben an den neuen Menschen, der dieser Zerstörung ein Ende setzen kann. Dieser von den Dichtern des deutschsprachigen Expressionismus oft beschworene ekstatische „O-Mensch-Pathos“ (man denke z.B. an das Gedicht *Der Spruch* von Ernst Stadler oder an *Du braver Mensch!* sowie *An den Leser* von Franz Werfel usw.) findet, wie oben bewiesen, Eingang auch in die Poesie von Reiter.

Im Gedicht gibt es explizit kein lyrisches Ich, doch die wiederkehrenden Aufrufe „Mensch! Mensch! Mensch!“ und dessen direkte Ansprache („du“, „dein“) weisen auf den appellativen Charakter des Textes, wobei der Sprecher eindeutig zu spüren ist.

Nicht unbeachtet sollten die im Gedicht auftauchenden biblischen Motive bleiben. Die Zeile „und lobsangest der Frau denn/ gebenedeit war die Frucht ihres Leibes“ ist ein direkter intertextueller Bezug auf ein Gebet der Katholischen Kirche, *Ave Maria*, in dem die Heilige Maria angerufen wird: Mit diesen Worten wird vom Erzengel Gabriel die Geburt Jesu angekündigt. Es ist also ein eindeutiger Verweis auf die Neugeburt der Welt, auf die Notwendigkeit des Auftretens des neuen Menschen, der die im Chaos untergehende Welt und die Menschheit retten kann. Zur Vorliebe Reiters für die Verwendung von biblischen Motiven bemerkt Tibor Papp:

Im Chor des *Ma* war Robert Reiter der biblischste, in vielen seiner Gedichte kann man den Einfluss der Bibel aufzeigen: Dies ist ersichtlich an seiner Wortwahl, in den Wendungen, und daraus resultierend in der Formulierung seiner Gedanken.¹⁰ (Papp 2007, 83)

Betrachtet man nun die sprachliche Gestaltung des Gedichtes, so fällt die Aufmerksamkeit sofort auf die bildkräftigen, abwertenden und teils Aggressivität ausdrückenden Adjektive (wie etwa „niedergewälzt“, „kniefällig“, „furchtsam“, „vergrämt“, „grobschlächtig“, „blutig“) und die anschaulichen, dynamischen

¹⁰ „A *Ma* kórusában Reiter Róbert a legbibliásabb, sok versében kimutatható a hatása: érezhető szóhasználatában, fordulataiban, és ebből kifolyólag, gondolatainak megformálásában.” [Übersetzung der Verfasserin].

Verben, die die Stadt als fremd, bedrohlich und zerstörerisch erscheinen lassen. Die Farbmetaphern, die in der Lyrik des Expressionismus häufig als Stimmungsträger präsent sind, erfüllen ebenfalls eine wichtige Rolle: Rot, das in der Lyrik des Expressionismus meistens mit Blut, Zerstörung, Tod und Verderben assoziiert wird (vgl. die Lyrik von Georg Trakl, Paul Boldt, Georg Heym), erscheint auch bei Robert Reiter als Farbe des Untergangs: „und in deinem Auge entzündete der Tod ein rotes Nachtlicht“. Damit im Zusammenhang stehen die „blutigen Scheinwerfer“ sowie die Flüche der Fuhrleute, die „den Himmel blutig“ striemten.

Als Konstruktionsprinzip fungiert im Gedicht der für die expressionistische Lyrik charakteristische Reihungsstil, der zeitlich, örtlich oder logisch auseinander liegende Wirklichkeitsausschnitte zusammenrückt, dem Prinzip der Simultaneität folgend. Diese lose Aneinanderreihung der Bilder verweist ebenfalls auf die Entfremdung und die Zusammenhanglosigkeit der einzelnen Bruchstücke der Welt und auf die Beziehungslosigkeit der Menschen, auf die Vereinsamung und totale Isolation.

Das freirhythmische Gedicht erinnert in seinem Aufbau und seiner Rhetorik einerseits an die Gedichtform, die Robert Reiter von Walt Whitman, Lajos Kassák und den avantgardistischen Autoren übernommen hat, andererseits spürt man durch die gehobene Sprache und das Pathos den Einfluss der hymnenartigen expressionistischen Gedichte. Erik Schilling betont in seiner Abhandlung über die *Freirhythmischen Hymnen von Klopstock bis zur Gegenwart* Folgendes:

Vor dem Hintergrund des Krieges verwenden sie [die Dichter des Expressionismus] die Form, um zu überzeugen: von einem Glauben an Gott trotz der zeitgeschichtlichen Gräueltaten, von einer neuen Humanität. Hymnische Dichtung nähert sich damit dem politischen Manifest an. (Schilling 2018, 406)

In Reiters Gedicht *In schwangerem Frührot* steht jedoch nicht ein Gott im Zentrum, der besungen wird, sondern der neue Mensch, der (wie in vielen anderen Texten der Moderne auch) die Rolle und den Platz Gottes einnimmt. Hymnenartig ist dieser Lobgesang auf den neuen Menschen vor allem wegen des pathetischen Tons, des gehobenen Sprachstils, „welcher der Ergriffenheit, der Begeisterung, ja der Ekstase Ausdruck verleiht“ (Tomke 1972, 8).

Schließlich ist es wichtig, unsere Aufmerksamkeit dem Titel des Gedichts zu widmen: *Frührot*, im ungarischen Original: *hajnal* (was in wortwörtlicher Übersetzung „Morgendämmerung“ bedeutet) ist als Metapher für Neubeginn, Erneuerung, Aufbruch in eine neue Zeit, in eine neue Welt zu verstehen, was mit dem vorangehenden Attribut „schwanger“ nochmals unterstrichen wird. Außerdem kann dieser Titel auch als Anspielung auf Alfred Lichtensteins Gedicht *Dämmerung* verstanden werden.

Was die zeitgenössische Rezeption angeht, ist es interessant anzumerken, dass das Gedicht bereits im April 1919 im Medgyaszay-Theater in Budapest, am sog. „Propaganda-Abend“ der Zeitschrift *Ma* vorgeführt wurde.¹¹ Doch eine etwas größere Aufmerksamkeit erhielt es erst sieben Jahre später, als es zusammen mit anderen Texten Reiters aus seiner ersten Schaffensperiode im Band *Abends ankern die Augen* veröffentlicht wurde – und selbst dann auf wenig Resonanz gestoßen ist.

Schlussfolgernd lässt sich feststellen, dass das Gedicht von Robert Reiter, wie wir eindeutig erkennen können, hymnenartig die Notwendigkeit der Erneuerung der Welt und der Auferstehung des neuen Menschen propagiert, und dies in einem einzigartigen Gemisch von bitterer Desillusionierung und pathetischem Zukunftsoptimismus, mithilfe der Ästhetik des Hässlichen.

Wie aus der vorliegenden Untersuchung hervorgeht, orientiert sich Robert Reiters von Pál Deréky als „futuristische Kraftpoesie“¹² (Deréky 1990, 462) bezeichnete Frühlyrik eindeutig an dem radikalen Diskurs des Expressionismus. Durch die Mischung von expressionistischen Zügen und deren Einbettung in einen ungarischen Kontext schafft Reiter einen apokalyptischen Alptraum, welcher zugleich ein Tor für die Zukunft offenlässt. Es lässt sich feststellen, dass sich die ästhetischen Strukturen des deutschsprachigen Expressionismus und die stark an den Expressionismus gebundenen Elemente (Krise, Depersonifikation, Weltverbesserungsfanatismus, Ästhetik des Hässlichen) in der frühen Dichtung von Robert Reiter auch finden – und mit dieser Transferleistung in der ungarischen Literatur eine autochthone expressionistische Poesie geschaffen wurde.

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

- Ausländer, Rose. 1985. *Wirbel*. In: Braun, Helmut (Hg.). Rose Ausländer. Die Erde war ein atlasweißes Feld. Gedichte 1927-1956. Gesammelte Werke Bd. I. Frankfurt am Main: Fischer, 31.
- Blass, Ernst. 1912. *Der Nervenschwache*. In: *Die Straße komme ich entlang geweht*. Heidelberg: Verlag von Richard Weissbach.
- Ehrenstein, Albert. 1916. *Erde*. In: Niedermayer, Max (Hg.). 1974. *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts*. [Auswahl von Max Niedermayer und Marguerite Schlüter.] Eingeleitet von Gottfried Benn. Wiesbaden: Limes p. 159.
- Heym, Georg. 1911. „Berlin III“. In *Der ewige Tag* 1911. Leipzig: Rowohlt, 9.
- Reiter, Róbert. 1989. *Abends ankern die Augen*. Dichtungen. Klagenfurt: Wieser Verlag.

¹¹ Einen Bericht über den Abend findet man auf Seite 10. der Budapester Zeitung *Az Újság* vom 9. April 1919.

¹² „futurista erőköltemény“. [Übersetzung der Verfasserin].

Sekundärliteratur

- Anz, Thomas. 1995. „Der Sturm ist da: die Modernität des literarischen Expressionismus“. In *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Hg. v. Rolf Grimminger, Jurij Murasov u. Jörn Stückrath. Hamburg: Reinbek, 257 - 283.
- Balázs, Imre József. 2005. „Shift of Languages in the Works of Robert Reiter“. *Trans – Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* no. 15 (August). https://www.inst.at/trans/15Nr/03_6/balazs15.htm
- . 2016. *Reiter Róbert költészete*. [Das lyrische Werk von Robert Reiter]. In: Reiter Róbert: *Elsüllyedt dal. Versek, cikkek, interjúk*. [Versunkenes Lied. Gedichte, Artikel, Interviews]. Kolozsvár: Kriterion–Polis, 5-29.
- . 2017. „Kassák Lajos és Reiter Róbert“ [Lajos Kassák und Robert Reiter]. In *Tiszatáj* 12 (2017), 57-64.
- Balogh, F. András. 2010. „Sprachwahl und Poesie in einer multiethnischen Region. Der Fall des Banater Dichters Franz Liebhard“. In *Studien zur deutschen Literatur Südosteuropas = Klausenburger Beiträge zur Germanistik*. Cluj: Presa Universitară Clujeană, 131-148.
- Deréky, Pál. 1990. „Reiter Róbert költeményei németül“ [“Die Gedichte von Robert Reiter in deutscher Sprache“]. In *Holmi* 2 (1990) H.4. 461-463.
- . 1991. *Ungarische Avantgarde-Dichtung in Wien 1920-1926*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- . 1996. *Lesebuch der ungarischen Avantgardeliteratur (1915-1930)*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- Haas, Wilhelm [Willy] (Hg.). 1926. *Antlitz der Zeit – Sinfonie moderner Industriedichtung. Selbstbildnis und Eigenauswahl der Autoren*. Berlin: Wegweiser, p. 58.
- Kálmán, C. György (Hg.). 2000. *A korai avantgárd líra*. Budapest: Unikornis.
- Kraus, Karl. 1924. *Herz, was begehrt du noch mehr?* In *Die Fackel* 26 (1924) H. 668-675, 19-29.
- Méliusz, József. 1976. „Hazahozunk egy költőt“ [“Wir bringen einen Dichter nach Hause“]. In *Korunk* 36 (1976) H 1-2, 67-68.
- Otten, Karl. 1918. „Adam.“ *Neue Blätter für Kunst und Dichtung* 1(1918), p. 79-81.
- Papp, Tibor. 2007. „Avantgárd szemmel – költőkről, könyvekről.“ [“Mit Avantgard-Augen über Dichter, Bücher“]. In *Irodalmi Szemle*, 7 (2007), S. 80-90.
- Pinthus, Kurt. 1919. *Rede für die Zukunft*.
- Wolfenstein, Alfred. 1919. *Die Erhebung: Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung*. Berlin: S. Fischer.
- Tomke, Hellmut. 1972. *Hymnische Dichtung im Expressionismus*. Bern: Francke.
- Rosenkranz, Karl. 1996. *Ästhetik des Häßlichen (1853)*. Leipzig: Reclam.
- Schilling, Erik. 2018. *Liminale Lyrik. Freirhythmische Hymnen von Klopstock bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler.
- Vietta, Silvio. 1992. *Die literarische Moderne: Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart: J. B. Metzler.

ZU EGINALD SCHLATTNERS ROMAN *DRACHENKÖPFE* (2021). EINE LITERARISCHE REPLIK AUF IRIS WOLFFS ERZÄHLUNG *DRACHENHAUS*

GABRIELLA-NÓRA TAR¹

ABSTRACT. *On Eginald Schlattner's Novel Drachenköpfe/Dragon Heads (2021) – A Literary Replica of Iris Wolff's Story Drachenhäuser/Dragon House.* The author of the article examines the story and the discourse of Eginald Schlattner's 2021 novel *Drachenköpfe* and identifies some novelties in the context of his life's work: Schlattner's new novel focuses on the 1960s and sets out thematically where his trilogy published by Zsolnay Verlag 1998-2005 ended historically. In *Drachenköpfe*, the Transylvanian-German writer continues or even develops upon the compositional technique that he mainly appropriates starting with his monumental *Wasserzeichen/Watermarks*, published in 2018. Thus, *Drachenköpfe* is regarded both as a literary text and as an artistic reflection, and by the metaphor of disease it certainly does justice to its turbulent world-historical period of publication.

Keywords: *the 1960s, Romania, literary text and art reflection, metaphor of disease*

REZUMAT. *Despre romanul lui Eginald Schlattner Drachenköpfe/Capetele dragonului (2021) – o replică literară a povestirii Drachenhäuser/Casa dragonului de Iris Wolff.* Autoarea articolului examinează povestirea și principiile compoziționale din romanul *Drachenköpfe* din 2021 al lui Eginald

¹ **Gabriella-Nóra TAR:** Studium der Germanistik und Hungarologie an der Babeş-Bolyai-Universität Klausenburg, z.Z. Assoc. Prof. am Departement für deutsche Sprache und Literatur der BBU. Publikationen in Auswahl: 2012. *Deutschsprachiges Kindertheater in Ungarn im 18. Jahrhundert* (=Thalia Germanica, 13). Berlin: LIT Verlag; 2015. „Schiller als Seifenoper?“ In *Literatur und Interkulturalität im Fremdsprachenunterricht* (=Lingua. Fremdsprachenunterricht in Forschung und Praxis, 32.), hg. von Johanna Kic-Drgas, 43–53. Hamburg: Dr. Kovac Verlag; 2016. „'1 mal vergessenes Bühnen (Leben)' oder Temeswar's Belagerung in der Literatur. Ein Fallbeispiel um 1813“, In *Herrschaftswechsel. Die Befreiung Temeswar's im Jahre 1716*, hg. von Rudolf Gräf und Sandra Hirsch, 197–210. Cluj-Napoca: Verlag der Rumänischen Akademie; 2020. „Zur Rezeption des deutschsprachigen Kindertheaters in Ungarn“, In *Erinnerungsorte und Kulturtransferprozesse im südosteuropäischen Raum*, hg. von Szabolcs János, Wien: Präsens Verlag; 2020. „Erinnerte Ungarnbilder in den Romanen siebenbürgischer Autoren“, In *Ungarn als Gegenstand und Problem der fiktionalen Literatur (ca. 1550-2000)*, hg. von Wilhelm Kühlmann und Gábor Tüskés, 533–552. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. Email: gabriella.tar@ubbcluj.ro

Schlattner, notând câteva noutăți în contextul întregii sale opere de o viață. Noul roman al lui Schlattner se concentrează asupra anilor 1960 și continuă, în plan tematic, de acolo unde s-a oprit în plan cronologic trilogia sa publicată la Editura Zsolnay între anii 1998-2005. De altfel, în *Drachenköpfe*, scriitorul transilvănean-german continuă, ba chiar dezvoltă, mai ales acea tehnică compozițională pe care și-o însușise îndeosebi începând cu monumentalul *Wasserzeichen/ Filigrane de icoane*, publicat în 2018. Astfel, *Drachenköpfe* este considerat în același timp un text literar și o reflecție asupra artei, iar metafora bolii corespunde cu siguranță perioadei de apariție a cărții, una tulbure pe plan mondial.

Cuvinte-cheie: anii '60, România, text literar și reflecție asupra artei, metafora bolii

Einleitendes zu dem Roman *Drachenköpfe* und seinem Autor

Eginald Schlattners *Drachenköpfe* (Schlattner 2021) erscheint 2021 in der Reihe *Epik* des Pop Verlags und wird als Roman bezeichnet. Dem neuen/zuletzt erschienenen Roman des Autors geht eine offensichtlich produktive Zusammenarbeit des siebenbürgisch-deutschen Schriftstellers mit dem Ludwigsburger Verlag voraus: Ebenfalls bei Pop erschien 2018 das voluminöse, autobiografisch geprägte Alterswerk Schlattners, *Wasserzeichen* (Schlattner 2018), das er sich selbst widmet und in der 2. Auflage 2020 um den Untertitel *Ersonnene Chronik* (Schlattner 2020) ergänzt wird. Die verlagseigene Zeitschrift für Literatur und Kunst *Matrix* setzte sich 2019 in einer ganzen thematischen Nummer (Pop 2019) mit Eginald Schlattners Lebenswerk und Rezeption auseinander. Im Jahre 2020 veröffentlichte der Pop Verlag den ursprünglich auf Rumänisch geschriebenen Interviewband von Radu Carp „*Gott weiß mich hier.*“ *Radu Carp im Gespräch mit Eginald Schlattner* in der deutschen Übersetzung von Edith Konrad (Carp 2020).

Neben Joachim Wittstock und Carmen Elisabeth Puchianu gehört Eginald Schlattner zu den wenigen, auch nach der Wende in Siebenbürgen gebliebenen und schreibenden Vertretern jener rumäniendeutschen Literatur², die sich nach 1989 hauptsächlich im deutschsprachigen Raum entfaltet durch bekannte AutorInnen wie Herta Müller, Richard Wagner, Franz Hodjak, William Totok, Horst Samson, Ernest Wichner oder Karin Gündisch u.a. (Viorel 2018, 13). Er selbst betrachtet sich als siebenbürgischer Schriftsteller vor Ort, wo „die Bäume ihn kennen“ (Carp 2020, 228).

² Zum Begriff und zur Entwicklung der rumäniendeutschen Literatur nach 1945 vgl. Spiridon 2002 und Nubert 2019.

Der 1933 in Arad geborene siebenbürgisch-deutsche Schriftsteller Eginald Norbert Schlattner ist seit 1978 evangelischer Pfarrer in Rothberg / Roşia / Veresmart / Mons rubens bei Hermannstadt / Sibiu / Nagyszeben und seit 1991 Gefängnispfarrer der Evangelischen Kirche A.B. in Rumänien.³ Seine literarischen Anfänge fallen in die Zeit seines Hydrologie-Studiums Mitte der 1950er Jahre in Klausenburg / Cluj-Napoca / Kolozsvár, als er als junger Schriftsteller für seine Erzählungen *Gediegenes Erz* und *Odem* den Vertrag zur Veröffentlichung mit dem Staatsverlag zwar unterzeichnete, ohne dass seine beiden Werke je auf dem damaligen Buchmarkt erschienen (Tar 2019, 185–186). Er wurde im Dezember 1957 durch die Securitate, die rumänische Geheimpolizei, verhaftet. Die literarische Öffentlichkeit blieb Schlattner sogar bis in die 1990er Jahre verschlossen. Durch seine zwischen 1998–2005 im Wiener Paul Zsolnay Verlag erschienene Siebenbürgische Trilogie *Versunkene Gesichter* gelang der literarische Durchbruch und er wurde dadurch zuerst im deutschsprachigen Raum, später auch international bekannt.⁴ Seit November 2018 ist Eginald Schlattner Ehrendoktor der Klausenburger Babeş-Bolyai-Universität (Gräf 2019, 13–17).

In der Trilogie erzählt der Autor die im 20. Jahrhundert erlebte kollektive Geschichte Rumäniens: *Der geköpfte Hahn* (Schlattner 1998), der an einem einzigen Tag, am 23. August 1944 spielt, setzt sich mit der Zeit des Zweiten Weltkrieges bzw. den nationalsozialistischen Erfahrungen der siebenbürgisch-sächsischen Gemeinschaft literarisch auseinander; der frühe Kommunismus der 50er Jahre mit seinen Verfolgungen und Repressionen bzw. die eigene Untersuchungshaft Schlattners 1957–1959 stehen im Mittelpunkt des zweiten Romans *Rote Handschuhe* (Schlattner 2001); *Das Klavier im Nebel* (Schlattner

³ Eginald Schlattners umfangreiche Autobiografie wurde 2019 zusammen mit seiner Festrede und der Laudatio anlässlich der Verleihung des Ehrendokortitels (Hermannstadt, Johanniskirche, 12.11.2018) seitens der Babeş-Bolyai-Universität Cluj-Napoca an ihn vom Center for Transylvanian Studies Romania veröffentlicht. Vgl. Schlattner 2019, 59–88.

⁴ Zum literarischen Gesamtwerk von Eginald Schlattner liegen in der Fachliteratur eher punktuelle Untersuchungen vor. Die einzelnen Beiträge nähern sich Schlattners Werk meistens biografisch an; die von ihm thematisierten zeithistorischen Ereignisse bilden ebenfalls Gegenstand des wissenschaftlichen Interesses.

Die Siebenbürgische Trilogie wurde bisher am ausführlichsten von Andreea Dumitru in ihrer 2017 in Hermannstadt / Sibiu veröffentlichten Promotionsschrift untersucht. Vgl. Dumitru 2017. Dumitru verfasst dadurch eine der wenigen Analysen, die Schlattners Romane als „literarische Produktionen“ ins Zentrum der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit rückt.

Einen ebenfalls werkimmanenten, diesmal narratologisch orientierten Ansatz vertritt auch die Berliner Forscherin Michaela Nowotnick in ihrer an der Humboldt Universität vorgelegten Dissertation über Eginald Schlattners *Rote Handschuhe*. Vgl. Nowotnick 2016. Zu den besonderen Meriten von Nowotnick gehören ihre auf zahlreiche Archivmaterialien zurückgehende akribische Quellenforschung und dadurch die Korrektur von Schlattners bisheriger, oft auf seine Biografie reduzierte literaturwissenschaftlicher Rezeption als dezidiertes methodischer Paradigmenwechsel.

2005) deckt die Zeitspanne 1948 bis 1955 zwischen den beiden anderen Romanen ab, es ist die Zeit der sozialistischen Nationalisierung und landwirtschaftlichen Kollektivierung.

Histoire – Diskurs – Kompositorische Prinzipien

Der neue, seiner Tochter gewidmete Kurzroman Eginald Schlattners *Drachenköpfe* führt seine LeserInnen in die frühen 1960er Jahre Rumäniens, indem sein betont autobiografisch geprägter Ich-Erzähler/autodiegetischer Erzähler die an Klingsors Haus bzw. an Kronstadt verknüpften Erlebnisse und Erinnerungen vergegenwärtigt. Durch seine Fokussierung auf die 1960er Jahre setzt der Roman Schlattners thematisch eigentlich dort an, wo seine Siebenbürgische Trilogie zeithistorisch gesehen aufgehört hat.

Die Histoire im Roman lässt sich kurz wie folgt zusammenfassen: Der Ich-Erzähler, der sich 2019 auf seinem Pfarrhof gerade von einem langwierigeren „Arbeitsunfall“ zu erholen versucht, stößt während seiner Krankheit in einem vor kurzem erschienenen Sammelband auf Iris Wolffs Erzählung *Drachenhaus* (Wolff 2018). Da Wolffs Text den Ich-Erzähler an seinen eigenen früheren Aufenthalt im dem Zauberer Klingsor als Wohnstätte zugeschriebenen Kronstädter Haus mit den Drachenköpfen erinnert, entschließt er sich, eine literarische Replik auf seine Lektüre zu verfassen. Diese Replik stellt sich zuerst als Assoziationsreihe dar, danach nimmt sie als Erinnerung an die Zeit nach seiner Entlassung aus der zweijährigen Untersuchungshaft bei der Securitate und schließlich als der Roman *Drachenköpfe* selbst Gestalt an.

Zusammengehalten wird die mehrere Zeitebenen meisterhaft miteinander verbindende Geschichte ferner durch eine eher einseitige Liebesgeschichte, der der Pfarrer-Ich-Erzähler nun, in seinem Alter, gedenkt. Es ist eine unerfüllte Liebesgeschichte, die vor seine Einkerkelung zurückreicht, zwischen ihm und der in ihn verliebten Pfarrerstochter von Bell im Kaltwassertal, Anita Mirjam Zeidner. Diese Geschichte artikuliert sich im Roman in Form von drei Begegnungen: Zur ersten unerwarteten Begegnung zwischen dem jungen Ich-Erzähler namens Eginald und seiner Jugendliebe kommt es Anfang der 1960er Jahre in Kronstadt / Stalinstadt: Ihm ist in der Fogarascher Ziegelfabrik als Lohnarbeiter eben gekündigt worden, deswegen bemüht er sich um eine Audienz bei der Partei in Kronstadt – allerdings ohne Erfolg. Dabei kommt es zu einer zufälligen Begegnung mit seiner Jugendliebe Anita Mirjam, die wegen ihrer „ungesunden sozialen“ Herkunft als Pfarrerstochter Verkäuferin geworden ist und nun im Drachenhaus wohnt. Nach einem längeren Gespräch mit Eginald verhilft sie tatkräftig auch ihm zu einem dortigen Unterschlupf; nach einem Winter verlässt allerdings der junge Mann das Drachenhaus, ohne Abschied von Anita Mirjam zu nehmen.

Eine Anagnorisis/Wiedererkennung der beiden Romanfiguren erfolgt erst mehr als fünfzehn Jahre später in der Karwoche 1978 in Sendlak im äußersten Banat, indem der inzwischen Vikar gewordene Ich-Erzähler auf dem Sendlaker Pfarrhof von Iris Wolffs Vater zufällig auf den damaligen Gast des Pfarrhauses trifft: Es ist die Pfarrerstochter von Bell, die inzwischen infolge eines Unfalls an den Rollstuhl gebunden ist. Eine weitere Begegnung zwischen dem Ich-Erzähler und der gelähmten Anita, die mittlerweile zu seiner Leserin geworden ist, findet in Erlangen bei der Lesung des Romans *Rote Handschuhe* statt; dieses letzte Wiedersehen kulminiert in dem durch den Text motivisch ziehenden Satz „Du bist für das Anlitz des anderen verantwortlich“ als existentielle Erkenntnis des Ich-Erzählers.

Die ästhetische Re-Konfiguration der oben zusammengefassten Geschichte und ihre sprachliche Präsentation als Diskurs des Erzähltextes setzen in *Drachenköpfen* jene Kompositionstechnik Schlattners fort, die er vor allem ab seinem monumentalen, 2018 erschienenen *Wasserzeichen* für sich entwickelt.⁵ Von der Komposition her gliedert der Romanautor seinen Text durch ein so genanntes Diarium; es sind autofiktionale Tagebucheinträge des Ich-Erzählers, die seinen Krankenurlaub/seine Genesung nach einer zweifachen Beinoperation fast 5 Monate lang – vom 16. Januar bis zum 7. Juni 2019 – begleiten. Im Tagebuch werden neben Familienereignissen (z.B. Geburtstag der Tochter, Namenstag der Mutter, Totengedenktag der Ehefrau), neben Feiertagen des siebenbürgisch-evangelischen Kirchenjahres wie Lichtmess, neben Alltagsgeschehen am Pfarrhof (z.B. Besuch eines nationalistischen rumänischen Geschichtslehrers in der sächsischen Kirchenburg Rothberg) u. a. eigene Gedankengänge über aktuelle Lektüren, Erinnerungen an die Kindheit, Überlegungen zum deutschen Grundgesetz oder zum Tod festgehalten: „Seit ich im Krankenstand bin, habe ich endlich Zeit am Stück, kann mich zügellos – eher: ungezügelt – an Gedanken und Erinnerungen verlieren. Es hat auch etwas Bedrohliches an sich“ (Schlattner 2021, 37).

Unter den im Diarium festgehaltenen Krankenlektüren befindet sich auch Iris Wolffs *Drachenhaus*, das im Ich-Erzähler einerseits seinen persönlichen Aufenthalt in Klingsors Kronstädter Wohnstätte 1961/62 wachruft und ihn andererseits gerade dadurch zum eigenen literarischen Schreiben anregt: „Zwischendurch, doch immer öfter, fächelt mir eine Idee durch den Sinn: zu probieren, ob es mir gelingt, eine Replik zu verfassen auf Iris Wolffs fabelhafte Erzählung *Drachenhaus* im Band *Wohnblockblues mit Hirtenflöte*, 2018 erschienen.“ (13) bzw. „Versuchen möchte ich, Iris Wolff mit einem eigenen Text nachzugehen, ähnlich und anders“ (28).

⁵ Der autodiegetische Erzähler in *Wasserzeichen* erinnert sich an seine Kindheit bzw. Jugendzeit während seines Aufenthaltes in einem orthodoxen Nonnenkloster, woraus eine Rahmenerzählung mit mehreren Binnenerzählungen resultiert.

Iris Wolffs Erzählung, aus der Eginald Schlattner in seinen *Drachenköpfen* mehrere Schlüsselstellen zitiert, segmentiert nun ihrerseits den angeblich von ihr bestimmten literarischen Text Schlattners bereits auf der Layoutebene, indem sie gleichzeitig zu seinem durchgehenden intertextuellen Bezugspunkt wird.

Als Kranken- und zugleich Alterslektüre des Ich-Erzählers in *Drachenköpfen* hat Iris Wolffs Text eigentlich eine Brückenfunktion inne und zwar zwischen der Erzählgegenwart als Erzählerzeit⁶ und der durch Analepsen/Rückblicke vermittelten, erinnerten Vergangenheit des autodiegetischen Erzählers.

Die Erzählgegenwart lässt sich bei Eginald Schlattner aufgrund der datierten Tagebucheinträge des Ich-Erzählers leicht rekonstruieren: Er beginnt sein Diarium am 16. Januar 2019 niederzuschreiben und sein letzter Eintrag datiert vom 7. Juni desselben Jahres. Somit beträgt die Erzählerzeit, dauert der Erzählakt fast 5 Monate. Die im Roman erzählte Zeit⁷ insgesamt ist aber deutlich umfangreicher als die etwa 5 Monate umfassende Erzählerzeit oder Narrationsdauer: Durch eine Vielzahl von Analepsen, von denen viele durch die Lektüre von Iris Wolffs Text geordnet werden, reicht nämlich die erzählte Zeit in *Drachenköpfen* sogar bis Ende der 1950er Jahre zurück und sie führt vom Kronstädter Aufenthalt des autodiegetischen Erzählers 1961/62 im Drachenhaus über seine Semlaker und Engelsbrunner Erlebnisse in der Karwoche bzw. zu Ostern 1978 und seine letzte unerwartete Begegnung 2001 mit der Jugendliebe Anita Mirjam bei einer Erlanger Lesung schließlich bis zum Totengedenktage seiner Ehefrau im Juni 2019. Von der Erzählzeit⁸ her betrachtet gelten in Eginald Schlattners Roman zweifelsohne die Anfang der 60er Jahre in Kronstadt ablaufenden Ereignisse als zeitlicher/zeithistorischer Schwerpunkt seines Buches, denn im Rahmen des gesamten Erzähltextes haben diese den höchsten Seitenumfang.

Die durch Iris Wolffs *Drachenhaus* geschaffene Brücke zwischen der Erzählerzeit und der erzählten Zeit in Eginald Schlattners *Drachenköpfen* realisiert sich zuerst in Form von Assoziationen: Der Ich-Erzähler Schlattners verbindet assoziativ mit den von ihm bei Wolff gelesenen Textpassagen eigene Erinnerungen bzw. persönliche Erfahrungen. Diese Assoziationsreihe des Ich-

⁶ Die Erzählerzeit – ein von Silke Lahn und Jan Christoph Meister neu eingeführter Begriff – ist die Zeit des Erzählers bzw. die Dauer seines Erzählaktes, es ist die eigentliche Narrationsdauer. Vgl. Lahn 2016, 145–146.

⁷ Die erzählte Zeit (narrated or story time) ist die Zeit der Ereignisse, der Geschichte; es wird damit jener Zeitraum gemeint, den die erzählte Geschichte selbst in Anspruch nimmt. Vgl. Lahn 2016, 145.

⁸ Die Erzählzeit (narrative or discourse time) ist die Zeit der Präsentation der Ereignisse im Text; kann u.U. als Lesezeit des Textes aufgefasst werden und wird in der Regel nach dem Seitenumfang des Erzähltextes gemessen. Vgl. Lahn 2016, 145.

Erzählers gilt gleichzeitig auch als Kommentar zu seiner literarischen Lektüre und avanciert bald zum Impuls für die eigene Textproduktion: „Das Lesen kommt zu kurz. Was aber zunimmt, ist die Zeit am Schreibpult. Iris Wolffs *Drachenhaus* treibt mich um“ (Schlattner 2021, 57). Das Schreiben wird für den Ich-Erzähler des Romans zum Ort der Erinnerung und gerade dieser langwierige Schreibprozess – kreativ und analytisch – lässt die Bewältigung seiner eigenen, von mehreren Brüchen und Verfehlungen markierten Vergangenheit zu oder führt mindestens zu einer produktiven Selbstkonfrontierung mit der Vergangenheit.

Die Exegese von Iris Wolffs *Drachenhaus* verläuft in Eginald Schlattners *Drachenköpfen* parallel mit der Schilderung der Entstehungsgeschichte seines eigenen Romans und kulminiert im Versuch des Ich-Erzählers, am Ende seiner Biografie – mit Hilfe von Literatur, die er einerseits liest/rezipiert, andererseits schreibt/produziert! – dem eigenen Lebensweg bzw. der daraus resultierenden Gegenwart als emeritierter Rothberger Pfarrer Sinn abzugewinnen. Eben deswegen ist es keinesfalls überraschend, dass unter den Krankenlektüren des autodiegetischen Erzählers auch Dorothee Sölles *Mystik des Todes* (12) vorkommt bzw. in seinem Tagebucheintrag vom 23. Mai 2019 sogar eine Kurzmeditation über den Tod (148–151) festgehalten wird, die gerade im Kontext seiner Existenzdeutung als organischer Teil der gesamten Textstruktur gilt.

Die wichtigsten Zusammenhänge bzw. Parallelen zwischen seinem Text und Iris Wolffs Erzählung legt der Autor von *Drachenköpfen* explizit offen, indem der Ich-Erzähler seine Assoziationen und Kommentare zur Wolff-Lektüre im Diarium aufzeichnet; somit funktioniert Schlattners vorgelegter Roman nicht nur als literarischer Text, sondern gleichzeitig auch als Literatur über Literatur, als Kunstreflexion, als Metatext.

Von den intertextuellen Parallelen her betrachtet, verbindet in erster Linie das Drachenhaus als Kronstädter Handlungsraum Eginald Schlattners und Iris Wolffs Text miteinander: „Ihre [Iris Wolffs] Erzählung *Drachenhaus*, angesiedelt nach dem blutigen Ende der Diktatur im Dezember 1989, hat es mir angetan. Ich selbst habe das Drachenhaus, die Wohnstätte des Zauberers Klingsor in Kronstadt, einen Sommer, Herbst und Winter lang bewohnt, 1961/62. Es war die Unzeit der Repressalien nach der Revolution in Budapest gegen das kommunistische Regime, auch dort floss Blut“ (Schlattner 2021, 27–28). Dieser geografisch-topografische Zusammenhang kommt bereits in den beiden Titeln (*Drachenhaus* – *Drachenköpfe*) als Peritexten zum Ausdruck, wobei die von Eginald Schlattner im Titel aufgegriffenen architektonischen

Zierelemente der Fassade der Wohnstätte Klingsors im Roman als Motiv⁹ wiederkehren: Sie stehen für die latente Präsenz der Securitate im Alltag der Hausbewohner und dadurch versinnbildlichen sie im Werk eine kontinuierliche Drohung oder Gefährdung menschlicher Integrität zur Zeit des Kommunismus.

Ferner weist der autodiegetische Erzähler, der nach Iris Wolffs Lektüre und von seinen Assoziationen bzw. Erinnerungen ausgehend seinen eigenen literarischen Text entwirft, auf konkrete Parallelen bei den agierenden Figuren hin: Iris Wolffs Hauptfigur, Henny, die der Ich-Erzähler Schlattners als Martina bezeichnet, entspricht der autodiegetischen Erzählerfigur selbst, beide finden nämlich – zwar zu unterschiedlichen Zeitpunkten rumänischer Geschichte – im Kronstädter Drachenhaus Unterkunft: Henny¹⁰ um 1989; der Ich-Erzähler namens Eginald¹¹ in den Jahren 1961/62.

Ebenfalls als Parallelfikturen können der rumänische Klavierspieler Horațiu in *Drachenhaus* und Schlattners jüdische Harfenspielerin Svetlana Aurica Himmelfarb gelten. Beide Figuren sind KünstlerInnen mit je einer verstümmelten Hand, die trotz ihres zeithistorisch bedingten Handikaps auch später an ihrem Instrument weiterspielen. Horațiu macht ein Securitate-Offizier während seiner Verhaftung im Dezember 1989 zwei Finger an der linken Hand kaputt, indem er den Häftling prügelt und mit seinem Stiefel auf dessen Hand tritt.¹² Svetlana verliert ein Teil ihres kleinen Fingers in den 1950er Jahren ebenfalls durch einen Securitate-Offizier; dieser säbelt ihr die Fingerspitze bei der Verhaftung ihrer Mutter mit einem Bajonett weg.¹³

⁹ Vgl. „Fünfzehn Jahre waren vergangen, seit ich ohne Abschied und ohne Ausrede das Drachenhaus in Kronstadt verlassen hatte. Wo sie, Anita Mirjam, mich aufgenommen hatte, aufgelesen von der Straße, und wo wir in zwei Dachstübchen nebeneinander gehaust hatten, jeder beschirmt vom Drachenkopf eines Wasserspeiers, Klingsors Lindwürmern, die hoch über der Schwarzgasse im Grünspan aufleuchteten“ (Schlattner 2021, 43). „Ich lehnte am Lichtmast, den Blick auf die grünspanigen Drachenköpfe gerichtet, und überließ mich den Harfenklängen“ (67). „Alles lief mit Maß und Takt ab. Vor allem war es ein geometrischer Ort, wo jeder dem anderen freundlich aus dem Weg ging. Und wo sich keiner vor dem andern fürchten musste. Dafür sorgte wie ein goldener Lindwurm Rebecca Fekete. Ihr standen wachen Auges die zwei Drachen Klingsors an der Dachtraufe zur Seite. Die schon lange nicht mehr vor Unmut geglüht hatten. Was hieß: Der Zauberer war nomadisch unterwegs, schweifte umher in geheimnisvollen Gefilden“ (86). „In jenen Tagen passierte im Drachenhaus neuerlich nie Dagewesenes. Denkbar durchaus: Der Zauberer Klingsor war zugegen, irgendwo *ante portas, intra muros*. Doch sanftmütig. Die Drachenköpfe an der Traufe erglühten nicht“ (126–127).

¹⁰ „Eine junge Frau, ich nenne sie manchmal Martina, wiewohl sie bei Iris Wolff Henny heißt, strebt dem Drachenhaus zu“ (Schlattner 2021, 29).

¹¹ „Plötzlich sah ich mich vor dem Drachenhaus stehen“ (58).

¹² „Er erzählte, wie er bei den Protestbekundungen im Dezember verhaftet worden war. (...) Als er auf dem Boden lag, trat der Offizier mit dem Stiefel auf seine Hand und drehte den Absatz mehrmals um“ (Wolff 2018, 177).

¹³ „In den Fünfzigerjahren wurde Svetlanas Mutter eines Tages abgeholt von zwei Wachsoldaten unter der Führung eines Securitate-Offiziers mit blauer Tellermütze. (...) Das rasende Mädchen, verbissen in seine Hand, konnte der Offizier nicht loswerden. Er grapschte nach dem Bajonett des

Die Parallele zwischen Hennys Bruder Theo und der Pfarrerstochter Anita Mirjam Bell, der Jugendliebe des Ich-Erzählers in *Drachenköpfen*, bezeichnet dieser als spiegelbildlich: „Mitnichten verhält sich seine Geschichte spiegelbildlich zu meiner. Ausnahme: Die Schwester erkennt das Anlitz des Bruders nicht, sieht ihn nur von rückwärts. (...) Auf der unruhigen Galerie des Pfarrhauses von Smlak erfasste ich von rückwärts einen Rollstuhl. (...) Wer es war, konnte ich zunächst nicht erkennen. (...) Erst als sie meine drei Vornamen nannte, begriff ich, wer sie war. Jetzt erkannte ich sie auch an der Stimme (...)“ (Schlattner 2021, 41–42). Der nach seiner Auswanderung dauerhaft arbeitslose, legasthenische Bruder und die wegen eines Unfall an den Rollstuhl gefesselte Jugendfreundin sind in beiden Werken jene Figuren, denen – da sie nicht rechtzeitig erkannt, d.h. in ihrer Not nicht rechtzeitig wahrgenommen – von der jeweiligen Hauptfigur nicht geholfen werden kann; in diesem Kontext verhalten sie sich tatsächlich als Spiegelbilder zueinander.

Nicht nur intertextuell, sondern auch innerhalb von Eginald Schlattners Roman kommt der „Spiegelung“ als Stilmittel eine wichtige Rolle zu. Eine solche Spiegelung für den Ich-Erzähler und seinen Genesungsprozess liegt im Roman – nach dem Tagebucheintrag für den 8. April 2019, d.h. gegen die Hälfte des Gesamttextes – z.B. in der Figur der jüdischen Harfenspielerin bzw. in ihrer inneren Geschichte vor. Svetlana Aurica, die in Buchenwald als Neunjährige dem acht Jahre älteren Elie Wiesel begegnet, und gemeinsam mit diesem die Grausamkeiten des Konzentrationslagers überlebt, bleibt so lange in ihrer Gefühlslosigkeit als Selbstschutzmechanismus der Lagerzeit unbewusst verhaftet bzw. ihrem Kindheitstrauma ausgeliefert, bis sie das Buch Wiesels *Nacht* über seine Holocaust-Erfahrungen Anfang der 60er Jahre in die Hände bekommt (Schlattner 2021, 93–108). Erst ihre Lektüre, durch die sie noch einmal mit ihren eigenen KZ-Erinnerungen konfrontiert wird, ermöglicht Svetlana Aurica, ihren bis dahin unterdrückten, verstockten Gefühlen freien Lauf zu lassen und zu weinen. Die Harfenspielerin, die dem autodiegetischen Erzähler 1961/62 im Drachenhäus ihre Geschichte als Binnenerzählerin¹⁴ vermittelt, bzw. ihre durch Elie Wiesels Buch ausgelöste innere Wandlung können durchaus als Spiegelung des Ich-Erzählers bzw. seiner vermutlichen Genesung gesehen werden, im Laufe deren Iris Wolfs *Drachenhäus* ebenfalls eine solche heilende Funktion zufällt wie Elie Wiesels *Nacht* für Svetlana Aurica Himmelfarb.

Wachsoldaten und schlug ihr mit der scharfen Klinge über die Hand. Die Spitze des kleinen Fingers flog davon. Der Offizier ließ die Harfe fahren und Svetlana packte sie mit blutender Hand. (...) Bei der OP musste man den lädierten Finger noch um ein Glied verkürzen“ (Schlattner 2021, 104–105).

¹⁴ „Ich bleibe heute bei dir, bis ich alles erzählt habe“ (Schlattner 2021, 93). „Svetlanas kupierter kleiner Finger, ich hatte mich nicht getraut, danach zu fragen. Doch es kam die Nacht, in der sie die Geschichte erzählte“ (100).

Eine weitere Spiegelung entsteht in Schlattners Roman durch die Beschreibung einer musikalisch-literarischen Zusammenkunft im Drachenhaus, genauer in der Parterrewohnung von Dr. Elias Barbarossa Himmelfarb Anfang der 1960er Jahre und deren thematische Parallele mit der am Ende des Romans geschilderten Erlanger Lesung des Ich-Erzählers im Jahre 2001. Nachdem Svetlana Aurica, die Nichte des Gastgebers, Chamissos Ballade *Die Sonne bringt es an den Tag* als Auftakt zur Lesung vorträgt, kommentiert der jüdische Arzt das Gehörte folgendermaßen: „Niemand kann sich auf Dauer seiner frevelischen Vergangenheit entziehen. Es kommt an den Tag!“ (132) Die Sätze des Zahnarztes Himmelfarb bewahrheiten sich später in der dritten Begegnung des Ich-Erzählers mit seiner gelähmten Jugendliebe Anita Mirjam in Erlangen, einer unerwarteten Begegnung, die zur persönlichen Artikulierung der 1978 in Smlak von Anita gehörten Existenzformel¹⁵ durch die Hauptfigur „Du bist für das Anlitz des anderen verantwortlich“ (188) führt.

Überlegungen zur Gattung – Fazit

Wie verhält sich der Text von *Drachenköpfen* zu dem Peritext seiner Gattungsbezeichnung? Wird der Erzähltext seiner Gattungsbezeichnung als Roman tatsächlich gerecht? Wie früher festgestellt, fungiert das von Eginald Schlattner vorgelegte Werk nicht nur als schlichter literarischer Text, sondern gleichzeitig als dessen Metatext.

Der autodiegetische Erzähler in *Drachenköpfen* berichtet einerseits in Form einer Rückschau über seinen Lebensweg nach seiner Entlassung aus der Untersuchungshaft der Securitate, d.h. ab Anfang der 60er Jahre im kommunistischen Rumänien. Diese seine Retrospektion wird von Iris Wolffs *Drachenhaus* in Gang gesetzt und führt bis nach der Jahrtausendwende, als er schon Pfarrer und Schriftsteller ist. Andererseits reflektiert der Erzähltext ebenso seine eigene Entstehungsgeschichte, indem der Ich-Erzähler parallel zu seinem Rückblick eine exegetische Auseinandersetzung mit seiner Wolff-Lektüre unternimmt bzw. Mechanismen der eigenen Imagination preisgibt und ausführlich bespricht. Schlattners Werk präsentiert sich in diesem Sinne als Beobachtung der Welt und gleichzeitig als Selbstbeobachtung: Es ist nicht nur eine Darstellung bzw. Rekonfiguration von Ich und Welt als künstlerische Reflexion, sondern auch ein Beitrag über Literatur und Kunst als Selbstreflexion. Diese Doppelreflexion des Textes erinnert an die Ästhetik der deutschen Romantik, die den literarischen Text als Kunstwerk und gleichzeitig als Kunstreflexion verstehen will (Kremer 2003, 91). *Drachenköpfe* ist ein Roman des siebenbürgisch-deutschen Autors, der somit in der Tradition von Literaturästhetiken der Jahrhundertwende vom 18. zum 19. Jahrhundert steht, die ihrerseits zweifelsohne

¹⁵ „Wir sind verantwortlich für das Anlitz des anderen“ (45–47).

die Poetik der Moderne und deren experimentelle Schreibtechnik im 20. Jahrhundert begründen.

In seinem Athenäumsfragment 238 bestimmt Friedrich Schlegel romantische Transzendentalpoesie als „zugleich Poesie und Poesie der Poesie“ (Schlegel 1958ff, 204) und verlangt von ihr die Vereinigung „einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung“ (204). Auch Eginald Schlattners Roman kombiniert in Schlegels Sinne poetische Komposition mit theoretischer Selbstreflexion; sein literarischer Text stellt sich somit auch selbst dar und steht dadurch in einer produktiven Distanz zu sich selbst. Gleichzeitig ermöglicht Schlattners Erzähltext die Begegnung von Literatur, Theologie, Philosophie, Kirchenmusik etc. und erinnert auch dadurch an Schlegels Konzept einer progressiven Universalpoesie (Kremer 2003, 182).

Keinesfalls soll übersehen werden, dass der autodiegetische Erzähler in *Drachenköpfen* nicht nur Pfarrer sondern vor allem Schriftsteller, d.h. ein Künstler ist. Im Roman gelten zuerst seine literarische Lektüre, danach sein eigenes literarisches Werk als Medien, die eigene Vergangenheit analytisch bzw. kreativ zu bewältigen und somit implizite auch die rumäniendeutsche Geschichte bzw. Gegenwart zu erschließen. Durch seine Textexegese und -produktion ist der Künstler-Ich-Erzähler Schlattners in seinem Alter zweifelsohne vor allem um die Deutung der eigenen Gegenwart bzw. Existenz bemüht, dies wird auch durch die im Roman kurz angesprochene Todesthematik unterstrichen.

Sein Krankenzustand (Krankheit wird bereits in der Bibel auf inneres Leiden bezogen!) erhält somit metaphorische Dimension: Innere Genesung ist erst dann überhaupt möglich, wenn man seine Vergangenheit reflektiert Revue passieren lässt und sich zu seinen früheren Verfehlungen bzw. der Schuld bekennt. In diesem Sinne thematisiert Eginald Schlattner in seinem Roman gewiss auch die heilende Kraft der Literatur: Literarische Lektüre und literarisches Schreiben können auch zur befreienden inneren Genesung führen, insoweit sich der Leser oder Schöpfer des Textes im kreativen Akt des Deutungs- bzw. Schreibprozesses seiner eigenen Vergangenheit stellt.

Eine mögliche Lesart des Romans, der durch die Metapher der Krankheit seinem welthistorisch turbulenten Publikationszeitraum sicher gerecht wird.

BIBLIOGRAPHIE

- Carp, Radu. 2020. „Gott weiß mich hier.“ Radu Carp im Gespräch mit Eginald Schlattner. Aus dem Rumänischen übersetzt von Edith Konradt und überarbeitet von Eginald Schlattner“ (= Fragmentarium, Bd. 20). 1. Auflage. Ludwigsburg: Pop Verlag.
- Dumitru, Andreea. 2017. *Inter- und Multikulturalität in Eginald Schlattners Romantrilogie „Versunkene Gesichter“*. Hermannstadt: Honterus Verlag.

- Gräf, Rudolf. 2019. „Prelegere academică” In *Doctor Honoris Causa: Eginald Schlattner*, hg. von Rudolf Gräf, Gabriella-Nóra Tar, Loránd Mádly und Ioana Florea, 13–17. Cluj Napoca: Universitätsverlag.
- Lahn, Silke. 2016. „Zeitrelationen zwischen Diskurs und Geschichte.“ In *Einführung in die Erzählanalyse*, hg. von Silke Lahn und Jan Christoph Meister, 145–146. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Kremer, Detlef. 2003. *Romantik. 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler Verlag.
- Nowotnick, Michaela. 2016. *Die Unentrinnbarkeit der Biographie. Der Roman „Rote Handschuhe“ von Eginald Schlattner als Fallstudie zur rumäniendeutschen Literatur*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag.
- Nubert, Roxana. 2019. „Kontinuität und Neuanfang. Aspekte deutschsprachiger Gegenwartsliteratur in Rumänien.” *Oxford German Studies*, Nr. 48: 139–160. <https://doi.org/10.1080/00787191.2019.1583446>.
- Pop, Traian. 2019. *Matrix. Zeitschrift für Literatur und Kunst*. Nr. 1 (55).
- Schlattner, Eginald. 1998. *Der geköpfte Hahn*. Wien: Zsolnay Verlag.
- . 2001. *Rote Handschuhe*. Wien: Zsolnay Verlag.
- . 2005. *Das Klavier im Nebel*. Wien: Zsolnay Verlag.
- . 2018. *Wasserzeichen* (= Epik), 1. Auflage. Ludwigsburg: Pop Verlag.
- . 2019. „Biographie der gewussten Wirklichkeit.” *Transylvanian Review*. Nr. 1 (XXVIII): 59–88.
- . 2020. *Wasserzeichen. Ersonnene Chronik* (= Epik, Bd. 87). 2. Auflage. Ludwigsburg: Pop Verlag.
- . 2021. *Drachenköpfe* (= Epik, Bd. 116). Ludwigsburg: Pop Verlag.
- Schlegel, Friedrich. 1958. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. 2. Bd. München Paderborn: Schöningh Verlag.
- Spiridon, Olivia. 2002. *Untersuchungen zur rumäniendeutschen Erzählliteratur der Nachkriegszeit*. Oldenburg: Igel Verlag.
- Tar, Gabriella-Nóra. 2019. „Laudatio zur Verleihung des Ehrendokortitels an Pfarrer Eginald Schlattner.” *Matrix. Zeitschrift für Literatur und Kunst*. Nr. 1 (55): 183–191.
- Viorel, Elena. 2018. „Von tiefer humanistischer Gesinnung erfüllt: Eginald Schlattner zum 85. Geburtstag.“ In *„Hier stehe ich, ich kann nicht anders.“ Festschrift für Eginald Schlattner zum 85. Geburtstag* (= *Studia Germanica Napocensia*, 5), hg. von Rudolf Gräf, Gabriella-Nóra Tar und Ioana Florea, 13–15. Cluj-Napoca: Universitätsverlag.
- Wolff, Iris. 2018. „Drachenhäuser.“ In *Wohnblockblues mit Hirtenflöte. Rumänien neu erzählen*, hg. von Michaela Nowotnick und Florian Kühner-Wielach, 163–179. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.

NARRATOLOGISCHE ANALYSE DES GORGAS-ROMANS *VERIPHANTORS BETROGENER FRONTALBO*

ZOLTÁN MIKÓ¹

ABSTRACT. *A Narratological Analysis of the Novel Veriphantors Betrogener Frontalbo by Johann Gorgias.* *Veriphantors Betrogener Frontalbo* is the most important novel by the German-Transylvanian writer Johann Gorgias. It represents the pinnacle of his poetic oeuvre, since earlier texts often still consist of few plot elements, and *Veriphantors Buhlende Jungfer* is a text that is not yet particularly well structured. The educational intent of Gorgias's earlier texts can seem quite offensive today, as the reader is often bombarded with general rules, commonplaces, and moralizing examples drawn from life after a small plot point. In the narratological analysis, the relationship of the narrated time and the narrative time or pace are examined first. Furthermore, the sequence of events presented, the length of the presentation of incidents (duration), and the "repetition relations" in which "the narrated and the narration" stand, are identified and differentiated.

Keywords: *Gorgias, baroque, narration, duration, narrated time, narrative time*

REZUMAT. *Analiza naratologică a romanului Veriphantors Betrogener Frontalbo de Johann Gorgias.* *Veriphantors Betrogener Frontalbo* este cel mai important roman al scriitorului german din Transilvania, Johann Gorgias. Acesta reprezintă apogeul operei sale poetice, deoarece textele anterioare sunt adesea alcătuite din puține elemente de intrigă, iar *Veriphantors Buhlende Jungfer* este un text care nu este încă foarte bine structurat. Astăzi, intenția educativă a textelor anterioare scrise de Gorgias poate părea cu siguranță ofensatoare, deoarece cititorul este adesea bombardat cu reguli generale, locuri comune și exemple moralizatoare luate din viață după o mică etapă a intrigii. În analiza naratologică, se examinează mai întâi relația dintre timpul povestit și timpul sau ritmul narativ. În plus, se identifică și se diferențiază succesiunea evenimentelor prezentate, durata prezentării evenimentelor (durata) și, în al treilea rând, relațiile repetitive în care se află obiectul narat și narațiunea.

Cuvinte-cheie: *Gorgias, baroc, narațiune, durată, timp povestit, timp narativ*

¹ Zoltán MIKÓ studierte Germanistik und Hungarologie und ist zurzeit Doktorand an der Eötvös Loránd Universität in Budapest, Ungarn. Er wurde in die internationale Doktorandenschule Admoni, geleitet von der Viadrina-Universität Frankfurt/Oder aufgenommen. Email: miko.zoltan@yahoo.com

Einführung

*Veriphantors Betrogenen Frontalbo*² ist der bedeutendste Roman des deutschsprachigen Schriftstellers Johann Gorgias (1640–1684), der aus Kronstadt (heute rum. Braşov) kam und ebendort verstarb, allerdings seine literarischen Erfolge in Deutschland erzielte. Der Roman, der hier zu Analyse steht, bildet den Gipfel seines poetischen Œuvres, da früher entstandene Texte häufig noch aus wenigen Handlungselementen bestehen und *Veriphantors Buhlende Jungfer* ein noch nicht besonders gut strukturierter Text ist. Die erzieherische Absicht früherer Gorgias-Texte kann heute durchaus offensiv wirken, da der Leser oftmals nach einem kleinen Handlungsansatz mit allgemeinen Regeln, Gemeinplätzen und aus dem Leben stammenden moralisierenden Beispielen bombardiert wird. Nachdem der Autor dann seine Meinung klar und in unübersehbarer Weise dargestellt hat, wird die minimale Handlung auf den letzten Seiten kurz beendet. Thematik und schriftstellerische Absichten ändern sich in den ersten drei Frühwerken Gorgias nicht: Der Autor vertritt dieselbe

² Zwei Ausgaben und eine moderne Neuausgabe des Romans sind heute bekannt. In der Arbeit wird sich auf die folgende, auf der Webseite Münchner DigitalisierungsZentrums eingescannte Ausgabe bezogen, die wahrscheinlich um 1670 veröffentlicht wurde: Veriphantor (Johann Gorgias): *Veriphantors Betrogenen Frontalbo* [o. O.]: 1670. Quelle: Münchener Digitalisierungszentrum, URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10924550>. Der Text des Romans wurde von Heinz Rölleke 1985 neu herausgegeben (Veriphantor [Johann Gorgias]: *Betrogener Frontalbo*. Galant-heroischer Roman aus dem 17. Jahrhundert. Hrsg. Heinz Rölleke. Bonn: Bouvier 1985), diese Neuausgabe des Textes beruht auf die andere Ausgabe, die von der Deutschen Historischen Bibliothek digitalisiert wurde, da Rölleke nur diese Auflage kannte: Veriphantor (Johann Gorgias): *Veriphantors Betrogenen Frontalbo*. [o. O.]: [um 1670]. Quelle: Deutsche Historische Bibliothek, URL: https://dnh.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/ufb_derivate_00008673/. Laut der Angabe der DHB-Webseite wurde diese Ausgabe 1665 gedruckt; allerdings steht auf dem Titelblatt nur „Gedruckt im itzigen Jahr“. Wenn dieses Erscheinungsjahr der Wirklichkeit entspräche, wäre der Frontalbo-Roman ein Frühwerk, vielleicht auch das erste des Autors. Aber das scheint unmöglich zu sein. Heinz Rölleke sagt in seinem Nachwort zur Neuausgabe, dass das Werk wahrscheinlich 1670 erschien: „Als letztes Werk erschien nach einer längeren Pause die einzig nachweisbare Auflage des hier vorliegenden »Frontalbo« – vermutlich im Jahr 1670; dafür spricht neben anderen Gründen die Tatsache, dass das der Druckvorlage zeitgenössisch beigegebundene Werk des Grimmelshausen [*Courasche*, eine Art von Fortsetzung des *Simplicissimus* – ZM] auf 1670 zu datieren ist. *Terminus post quem* non ist im Übrigen jedenfalls das Jahr 1675, denn zu dieser Zeit kehrte Gorgias in seine Heimatstadt zurück.“ (Rölleke, Heinz: *Nachwort*. In: Veriphantor (Johann Gorgias): *Betrogener Frontalbo*. Galant-heroischer Roman aus dem 17. Jahrhundert. Hrsg. von Heinz Rölleke. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1985. S. 147–163, hier S. 161.) Der *Courasche*-Roman, der dem *Frontalbo* beigegeben wurde, erschien zuerst nach der Erstveröffentlichung des Romans *Simplicissimus*, der 1668 herausgegeben wurde. Das bedeutet, dass *Courasche* – und damit auch *Frontalbo* – zwangsläufig nach 1667 entstanden sind, die Angabe auf der Webseite der Deutschen Historischen Bibliothek ist also unbedingt falsch.

Auffassung über die notwendige Erziehung der Frauen, seine erzieherischen Absichten bleiben gleich. (Sienerth 1997, 281). *Frontalbo* will den Leser dagegen sowohl erziehen als auch unterhalten: Der Roman hat eine komplizierte – jedoch leicht überschaubare – Handlung, die moralische Unterweisungen „auf ein Mindestmaß reduziert“ (Sienerth 1989, 129).

Das Erzählwerk des siebenbürgischen Autors umfasst im Ganzen nur vier Romane – den bereits erwähnten *Frontalbo* – außerdem noch *Veriphantors Buhrende Jungfer* (Veriphantor 1665a), *Veriphantors Jungferlicher Zeit-Vertreiber* (Veriphantor 1665b), *Poliandinis Gestürtzter Ehren-Preiß* (Poliandini 1666 [2003]) und zwei kürzere Texte: *Kurtze Rede eines Bauren* (Veriphantor 1672 [1984]) und *Der beneydete Veriphantor* (Veriphantor 1670a). Die Romane bestehen in der Regel aus einer sehr kurzen Rahmenhandlung und einem langen Traktat. Diese Traktate schildern die sozialen Beziehungen zwischen den Geschlechtern. Struktur und Themenkreise der drei Werke sind ähnlich; sie sind fast zeitgleich – wahrscheinlich um 1665 und 1666 – in Deutschland entstanden. Nach Gorgias frühen schriftstellerischen Versuchen, die als ästhetische Texte aus heutiger Sicht nicht allzu gut gelungen sind, sich jedoch auch nach seinem Tod als Verkaufsschlager erwiesen, kommt *Frontalbo* vergleichsweise unerwartet daher: Das Werk unterscheidet sich inhaltlich „grundlegend von den vorhergegangenen satirischen Schriften“ (Sienerth 1989, 128). Während die drei früheren Texte – *Veriphantors Buhrende Jungfer*, *Veriphantors Jungferlicher Zeit-Vertreiber*, *Poliandinis Gestürtzter Ehren-Preiß* – nach den Gattungskriterien des Barock auch als Flugschriften gedeutet werden könnten und ausschnittsweise auch tatsächlich wie Flugschriften wirkten, ist *Frontalbo* zweifellos ein Roman, der die Erlebnisse eines haltlosen jungen Menschen mit Anschaulichkeit und einer gewissen Kraft schildert. Die Romanhandlung ist komplexer und zeugt von einer bisher nicht gekannten Kreativität des Autors. Die moralisierenden Anteile sind vielmals kürzer als in Gorgias' früheren Prosatexten. Gorgias' schriftstellerische Technik zeugt von einer großen Entwicklung: Der Romanschriftsteller versteht sein Handwerk immer besser. Doch nicht nur aus technischen Gesichtspunkten ist *Frontalbo* interessant, der Roman ist insgesamt ein Klassiker, wenn auch kein einwandfreier.

Der Roman wurde wahrscheinlich um 1670 – wie bereits erwähnt: in Deutschland – geschrieben; zumindest stammt die erste uns bekannte Ausgabe aus diesem Jahr. *Poliandinis Gestürtzter Ehren-Preiß*, der wahrscheinlich vorletzte Text Gorgias wurde bereits 1666 publiziert. Man weiß noch nicht, ob Gorgias zwischen 1666 und 1670 noch weitere Romane verfasste, es scheint jedoch sehr wahrscheinlich, dass dem so ist. Die Entwicklung Gorgias' von *Poliandinis Gestürtzter Ehren-Preiß* zum *Frontalbo* könnte damit erklärt werden, dass der Autor, als er den *Frontalbo* schrieb, bereits ein erfahrenerer Autor war, der sein Handwerk durch Übung nun besser verstand.

Narratologische Untersuchung

Zum Roman *Frontalbo* existieren mehrere wissenschaftliche Beiträge, darunter die Artikel von Michael Keevak (Keevak 1989) und Hans-Joachim Jakob (Jakob 2009) beziehungsweise das dritte Kapitel der Dissertation von Eva Sammel (Sammel 2012). Auch der Kontext der Zeit, die siebenbürgisch-ungarisch-deutschen Verbindungen in der Literatur wurden von vielen Wissenschaftlern erforscht, es wird hier nur die Idee hervorgehoben, dass Siebenbürgen und Ungarn von der deutschen Literatur bloß als ein fremdes, exotisches Land wahrgenommen wurde: Nur Reisende erkundeten das Land. (Balogh 2013: 10) Auch Heinz Rölleke (Veriphantor 1985) analysiert den Roman in diesem Kontext, und zwar im Nachwort zur Neuausgabe des Gorgias-Textes. Jakob behandelt die Erzählsituation nur flüchtig. Sammel untersucht das Phänomen weiblicher Gewalt in mehreren Literaturwerken, darunter auch im Gorgias-Roman. Zwar ist *Frontalbo* der meist analysierte Erzähltext des Autors, aus narratologischer Sicht wurde er jedoch noch nie ausführlich untersucht.

In der narratologischen Analyse werden zuerst das Verhältnis der erzählten Zeit und der Erzählzeit bzw. des Erzähltempos untersucht. Weiterhin werden die Reihenfolge der dargestellten Ereignisse – *Ordnung*, um Genettes Ausdruck zu gebrauchen –, die Länge der Darstellung von Begebenheiten (*Dauer*) und drittens die „Wiederholungsbeziehungen“, in denen „das Erzählte und das Erzählen“ stehen, identifiziert und differenziert (Martínez und Scheffel 1999, 32). Die Analyse des Modus des Erzählens ist durch zwei Schwerpunkte bedingt: *Distanz* (Mittelbarkeit) und *Fokalisierung* (die Ereignisse werden aus einer bestimmten Sicht dargestellt). Der Roman wird auch anhand einer weiteren Kategorie analysiert: Der Stimme des Erzählers. Folgendes Unterkapitel konzentriert sich auf die Analyse des Verhältnisses des Erzählers zum Geschehen.

Ordnung

In der Rahmenerzählung des Romans verwendet Gorgias chronologische und lineare Darstellungsweisen. Die Handlung wird durch die nachträglich erzählte Lebensgeschichte Frontalbos unterbrochen. Auch diese Ereignisse werden in linearer Reihenfolge dargestellt. *Frontalbo* berichtet zuerst von seiner Jugend bzw. Erziehung, dann spricht er von seiner Liebesbeziehung zu Orbella, ihren Leiden und Erprobungen, der gemeinsamen Gefangenschaft bei Astarin und der anschließenden Flucht, um dann schließlich zu beschreiben, wie er von der Doppelgängerin Orbellas betrogen wurde und dazu gezwungen wurde, seine richtige Geliebte zu töten. Es gibt also vordergründig zwei *Geschichten*: Die des Ich-Erzählers und die des 'Helden' *Frontalbo*, beide sind

grundsätzlich linear angelegt. Diese Geschichten nehmen nur persönliche Schicksale auf, sie basieren sich auf literarische Motive und klammern jene Motive, die über Südosteuropa in dieser Zeit bekannt waren wie Türkenkämpfe, Heldenhaftigkeit, reiches, dennoch fremdes Land (Balogh 2004: 117), völlig aus. Geschichte und Politik, die siebenbürgische Vergangenheit des Autors wird kaschiert und Persönliches beziehungsweise Pädagogisches wird in Vordergrund gerückt.

Frontalbo beginnt *in medias res*: Der Erzähler beobachtet, dass ein nackter, wehrloser Mann von einer hexenartigen Frau angegriffen wird:

Sie lieffe ins Wasser / und verfolgte den armen Mann mit dem
Feurbrande solange / biß endlich der Mann entkräftet wurde von der
grossen Bewegung / welche ihm viel Bluts benahme. Als er auff das
Land zu kommen eylete / da zu sterben / fiel er nieder / als wenn er
todt wäre. Es war noch nicht rechter Tag/ doch eylete die Frau dem
Manne nach / als sie ihn antraffe / schlug sie mit Ungestüm auff den
halb-todten Körper mit dem Feuerbrand zu / daß die Funcken herumb
sprungen[.] (Veriphantor 1670b, 8)

Auch die folgenden Ereignisse werden linear dargestellt. Die Darstellungsweise ist unkompliziert, die „natürliche“ Reihenfolge der Begebenheiten wird einfach beschrieben.

Dauer

Fünf Typen der Erzählgeschwindigkeit können nach Lämmert und Genette unterschieden werden: Zeitdeckendes Erzählen oder die Szene (Erzählzeit deckt sich mit erzählter Zeit); zeitdehnendes Erzählen oder Dehnung (Erzählzeit ist länger als erzählte Zeit); zeitraffendes Erzählen oder Raffung (Erzählzeit ist kürzer als die erzählte Zeit); Zeitsprung (Ellipse) und Pause (Martínez-Scheffel 1999, 39–44). Mehrere dieser Formen können in Gorgias' Roman beobachtet werden. Aufgrund der während der Handlung vergangenen Zeit kann festgestellt werden, dass der Autor in *Frontalbo* die Form des zeitraffenden Erzählens verwendet. So leben *Frontalbo* und seine Geliebte *Orbella* beispielsweise lange Zeit zusammen in einem Wald, in der Nähe eines Dorfs. *Orbella* wird daraufhin schwanger, doch ihr Kind stirbt kurz nach der Geburt. Diese Ereigniskette wird gerafft dargestellt: „Es begab sich daß die schöne *Orbella* schwanger wurde/ und brachte einen jungen Sohn / welcher aber nicht lange lebte / zur Welt. Wir musten auch in mitler Freude / die wie unter uns selbst hatten / also auch betrübet werden.“ (Veriphantor 1670b, 32) Auch die übrigen Episoden des *Landidylls* werden im Text nicht ausführlich wiedergegeben.

Ebenso können Beispiele für die Verwendung des zeitdeckenden Erzählens identifiziert werden, wie z. B. in der Anfangsszene des Romans, in der Frontalbo/Dolobert von der alten Frau beinahe verstümmelt wird: „[A]ls sie ihn antraffe / schlug sie mit Ungestüm auff den halb-todten Körper mit dem Feuerbrand zu / daß die Funcken herumb sprungen / als wie sie den Schmieden umb die Köpffe zu fliegen pflegen. Es waren drey oder vier Schläge so grausamb / daß der arme Mann nur davon hätte können des Todes seyn. Sie sagte: Du Schelm! Du Mörder! Du Schinder!“ (Veriphantor 1670b, 8–9). Absolute Isochronie existiert dabei nicht, auch diese Szene wird einigermaßen verknüpft.

Das Phänomen des zeitdehnenden Erzählens (Anisochronie) kommt ebenfalls vor: Der Dialog zwischen Frontalbo und dem Schlosshauptmann nach Frontalbos Gefangennahme im Schloss Astarins wird ausführlich wiedergegeben.

Als wir ans Schloß kamen / übergaben mich die Bauren dem Schloß-Hauptman / welcher gleich im Thore war. Sie sagten: Hier bringen wir wieder einen. Ich dachte stracks das diejenige nicht die Ursach wäre / weßwegen ich gefangen eingebracht wurde/ welche ich mir eingebildet hatte; darumb bekam ich so viel Muths / daß ich den Hauptman also anredete. Herr/ Euer Ansehen gleichmässigt sich der gütigen Leutseligkeit vielfältig / daß ich aber unter seine Augen als ein Ubelthäter durch diese Völcker unverhört und unverschuldet geführet werde / halt ich mehr vor gewaltsamb als vor recht. Viel ist mir zwar dran gelegen hohen Häuptern zu gehorsamen; allein ich sehr nicht / warumb ich zu dero Diensten gebunden und gefesselt geführet werde.

Der Hauptman welcher ein bescheidener Mann war / sahe zwar das ein Versehen meinentwegen müsse geschehen seyn / aber damit die Bauren nicht möchten gedenccken / als wolte der Hauptman die Verfolgere seines Herren nicht abstraffen / als sagte er mehr ihren als meinen Willen zu erfüllen: Freund / Ihr seyd wer ihr auch seyd / so wisset / daß solchen Leuten / als ihr seyd / gar sehr allhier nachgestellet wird[.]
(Veriphantor 1670b, 61–62)

Diese Beschreibung der Unterhaltung ist (zeitlich) länger als die Unterhaltung selbst, weil außer den Worten Frontalbos beziehungsweise des Hauptmanns auch die Gedanken beider Personen im Text wiedergegeben werden.

Nachdem Dolobert seine Lebensgeschichte beendet hat, beginnt der Erzähler Doloberts Fehler aufzuzählen. Er hält eine Predigt über die herrschsüchtigen Frauen, die ihr Unwesen treiben und die weibischen Männer, die dies zulassen. Die eigentliche Geschichte wird hier unterbrochen, ein frauenfeindliches Traktat wird in den Romantext eingebettet. Dadurch entsteht

eine Pause in der Handlung. Eine Prälektion über „die Frauen“ wird gehalten, indem „wissenswerte Auskünfte“ über sie dadurch erteilt werden, dass die Ereigniskette des Romans unterbrochen, ja gestoppt wird, während die Erzählung weitergeht. Die ästhetische Wirkung ist aus heutiger Sicht störend, das Verfahren des Autors nicht sehr gut gewählt. Es ist schwer sich die Situation vorzustellen: Der „Dialog“ zwischen Veriphantor und Frontalbo ist zu lang, um zumindest einigermaßen glaubhaft zu sein, der Ich-Erzähler Veriphantor spricht für eine sehr lange Zeit ununterbrochen. Eine Reaktion Frontalbos wird nicht beschrieben; wir wissen nicht, warum er diese lange Rede über sich ergehen lässt. Da es sich hier um einen Scheindialog handelt, bildet dieser Teil des *Frontalbo*-Romans eine Pause.

Frequenz

Der letzte Faktor der Untersuchung der Zeit im Roman ist die Frequenz. Drei Kategorien oder Formen der Frequenz existieren: Die *singulative*, *repetitive* und *iterative* Erzählung (Martínez-Scheffel 1999, 45–47). Frontalbos eingebettete Erzählung umfasst eine Zeit von mehr als zwei Jahren. Deshalb war es unvermeidlich, dass der Autor zeitraffendes Erzählen wählt und dass die dargestellten Begebenheiten singulativ erzählt werden, also ein Ereignis einmal stattfindet und nur einmal erwähnt wird. Diese Form kann im Text sehr häufig beobachtet werden. Das häufige Beisammensein von Frontalbo und der Hexe Boniperdam wird iterativ zusammengefasst, wie mithilfe dieses ziemlich grotesken Beispiels gezeigt werden kann: „Des Tages wenn ein wenig herumb gegangen wurde / insonderheit wenn ich mit dem Weibe redete / kam meine Mutter hube ihr den Rock auff /entblöste sie / und ermahnte mich da solt ich sprechen. Ich gewohnte dieser Teuffeley fast[.]“ (Veriphantor 1670b, 27). Als Beleg der repetitiven Erzählung kann die Schilderung der Entführung Orbellas dienen:

Meine Orbella inzwischen / welche die Haußhaltung fleißig bestellte / wurde mit Gewalt in einer Gutschen / welche verschlossen werden konte / abgeholt. Astarin sol selbstn mit bey dem Raub gewesen seyn / wiewol mit einem grauen Bart / und grauen Haaren verstelltet.
(Veriphantor 1670b, 39)

Obwohl Orbella nur einmal entführt oder „abgeholt“, wie sich Gorgias ausdrückt, wird, findet die Handlung zweimal Erwähnung. (Sie „wurde [...] abgeholt“, dann im zweiten Satz: „bey dem Raub“).

Die singulative Erzählweise kommt häufiger als die beiden anderen Erzählformen des Romans vor, zum Beispiel in folgendem Satz: „Orbella aber /

welche wol wuste daß es Astarin selbst gewesen / verklagte den Alten beym Astarin / hiesse ihn einen unzüchtigen und Gottlosen Menschen.“ (Veriphantor 1670b, 40) Viele weitere Beispiele könnten hier noch genannt werden. Außer einigen Textstellen, die als Ausnahmen charakterisierbar sind, werden sowohl in der Rahmen- als auch in der Binnenerzählung einmalige Begebenheiten dargestellt.

Distanz

Martínez und Scheffel unterscheiden drei Arten von Mittelbarkeit: Den *hohen Grad der Distanz*, den *mittleren Grad der Distanz* und die *Nulldistanz*. Der hohe Grad der Distanz meint einen narrativen Modus, der entweder eine Erwähnung des Sprechaktes oder einen zusammenfassenden Bericht des Dialogs bedeutet. Der mittlere Grad oder die transponierte Figurenrede bewegt sich „[i]n einer Mittelzone zwischen dem narrativen und dem dramatischen Modus“ (Martínez–Scheffel 1999, 52). Er hat zwei Formen: Die der indirekten Rede und die der erlebten Rede. Bei der letzten ist die „mimetische Nähe zur Figurenrede“ (52) etwas größer. Nulldistanz, die auch als dramatischer Modus bezeichnet wird, bedeutet zitierte Figurenrede. Alle Arten von Mittelbarkeit können stellenweise in fast allen literarischen Werken identifiziert werden.

Was den Grad der Distanz anbelangt, können alle Arten von Mittelbarkeit im Text identifiziert werden: Der hohe Grad wird häufig verwendet, eine der Formen des mittleren Grads, die indirekte Rede kommt z. B. am Ende des Romans vor, wo der Erzähler Frontalbo befiehlt, in ein anderes Land zu ziehen: „[H]ernach ließ ich ihn von mir / mit Befehl / daß er solte ein ander Land suchen / vielleicht würde ihn darin glücklicher zu leben seyn.“ (Veriphantor 1670b, 136). Sein „Befehl“ wird nicht wortwörtlich wiedergegeben. Auch die falsche Todesnachricht Frontalbos wird mittelbar präsentiert: „[S]aßte er noch hinzu / daß er ihn wohl gekant habe / und guter Freundschaft mit ihme gepflogen / darumb so sey es ihm auch desto kläglicher anzusehen gewesen / wie mühselig er vor etlichen Tagen sey begraben worden.“ (Veriphantor 1670b, 57). Die Nulldistanz taucht recht häufig in der Rahmenerzählung auf, verschiedene Aussagen der Charaktere werden unmittelbar zitiert. „Ach Herr /“, sagt der geprügelte Frontalbo dem Narrator, der ihn nach der Ursache des „Gezänckes“ fragt, „ich kan es nicht wohl sagen / weil ich bald ersterben werde müssen: wenn ihr aber solches zu wissen begehret / so helfft mir doch / damit ich wieder zu meinen vorigen Kräfte möge kommen/ so wil ich euch alles zur treuen Nachricht erzehlen.“ (Veriphantor 1670b, 12). In der Binnenerzählung werden jedoch wenige Zitate verwendet, wie sie sich beispielsweise im Dialog zwischen dem Schlosshauptmann und Frontalbo finden.

Fokalisierung

Fokalisierung ist eine „perspektivistische Vermittlung der Figurenwahrnehmung“ (Zeman 2017, 180). Der Begriff wurde wahrscheinlich von Genette geprägt;³ er geht „von einem Fokuswechsel und damit von einem dichotomischen Unterschied zwischen dem Erzähler (Wer spricht?) und der Figur (Wer nimmt wahr?) aus“.⁴ Drei Arten von Fokalisierung werden von Matias Martínez und Michael Scheffel unterschieden: *Interne*, *externe* und *Nullfokalisierung*. Die interne Fokalisierung meint das sogenannte „auktoriale Erzählen“ oder die Mitsicht: Der Erzähler weiß genauso viel wie die Figur. Die externe Fokalisierung bedeutet neutrales Erzählen: Der Erzähler vermittelt die äußeren Veränderungen einer Figur, ihre Gedanken kennt er nicht; die Person weiß also mehr als der Narrator (Außensicht). Im Fall der Nullfokalisierung (Übersicht) handelt es sich um „auktoriales Erzählen“, das Erzählerwissen ist größer als das Wissen der Figur.

In Gorgias' Roman spielt sich das Erzählen aus der Sicht des fiktiven Ich-Erzählers Veriphantor ab (interne Fokalisierung). Die interne Fokalisierung liegt auf dem Narrator Veriphantor; in der intradiegetischen Erzählung liegt sie auf dem intradiegetischen Erzähler Frontalbo. Ihre Gedanken und Perzeptionen werden dargestellt. In der Rahmenerzählung ist infolgedessen der Leser auf den Narrator Veriphantor angewiesen, erfährt von diesem jedoch eigentlich nichts. Die Binnenerzählung ist intern auf Frontalbo fokalisiert. Diese Fokalisierung wird immer beibehalten, sodass nur die von Frontalbo gesehenen und erfahrenen Ereignissen dargestellt werden können. Über Frontalbo wissen wir jedoch einiges, nämlich aus der Schilderung des „Ichs Veriphantors“ (in der Rahmenerzählung).

Gorgias ist im *Frontalbo* immer zugegen. Er versucht nicht ausgleichend und unparteilich zu wirken. Kurz vor Ende des Romans wird dem Leser eine Art Vorlesung gehalten, in der die persönliche Meinung des Schriftstellers explizit in den Vordergrund tritt.

Im Roman wird von Gorgias – um die Kategorien von Stanzel zu verwenden – eine Ich-Erzählsituation verwendet; die Ereignisse werden aus der Sicht eines Ich-Erzählers präsentiert. In der Rahmenerzählung ist Veriphantor eine Reflektorfigur. Der intradiegetische Erzähler Frontalbo ist auch ein Ich-Erzähler. Er lebt in derselben Welt, in der auch die von ihm beschriebenen Figuren – Orbella, Astarin, Rite usw. – leben. Da er Ich-Erzähler ist, folgt der

³ „Wie ich weiß, Genette verwendete zuerst der Fachterminus Fokalisation in seinem Essay »Stendhal«, das in *Figuren II* wiedergedruckt wurde.“ (Chatman 1986, 192).

⁴ Außer Gérard Genettes Konzeption gibt es noch ein weiteres Modell der Fokalisierung, das subjektbezogene Modell von Mieke Bal. Die Vergleiche der Parametersetzungen von Genette und Bal siehe: Zeman 2017, 183.

Text seinem Wissensstand. Es gibt jedoch eine Ausnahme: Die Erfahrungen Orbellas im Astarin-Schloss, noch bevor Frontalbo gefangengenommen und eingekerkert wird, werden von Frontalbo geschildert, obwohl dieser zu diesem Zeitpunkt noch nicht im Schloss war.

Stimme der Erzählung

Vier Kategorien der Stimme werden von Martínez/Scheffel unterschieden. Die erste Kategorie ist der *Zeitpunkt des Erzählens*. Es gibt drei Situationen innerhalb dieser Kategorie: Späteres Erzählen (Präteritum wird häufig benutzt), gleichzeitiges Erzählen (Präsens wird oft benutzt), früheres Erzählen (Weissagung). Durch die Kategorie *Ort des Erzählens* wird die Frage geklärt, ob das Erzählen auf einer einzigen Ebene oder auf mehreren geschieht. Im letzten Fall gibt es eine Skala, die sich von der Rahmenerzählung (extradiegetisch) über die Binnenerzählung (intradiegetisch) bis zur Erzählung in der Binnenerzählung (metadiegetisch) erstreckt. Die Kategorie *Stellung* erhebt die Frage: Existiert der Narrator in der erzählten Welt selbst (homodiegetischer Erzähler) oder außerhalb der erzählten Welt (heterodiegetisch)? In der Kategorie *Subjekt und Adressat* geht es um die Frage, wer wem etwas erzählt. Wichtigster Punkt ist dabei der Folgende: Steht der Narrator innerhalb der erzählten Welt oder außerhalb der erzählten Welt? Je nachdem wird dann zwischen intradiegetischer und extradiegetischer Sprechsituation unterschieden. Für den letzten Fall werden drei Grade unterschieden: Konkreter Erzähler, impliziter Erzähler und die verschwundene Erzähldistanz.

Zeitpunkt des Erzählens. In Bezug auf das zeitliche Verhältnis zwischen der Handlung und dem Erzählen sollten beide Handlungen separat berücksichtigt werden. Die Binnenerzählung, Frontalbos Lebensgeschichte, ist späteres Erzählen, sie ist in den Formen der Vergangenheit geschrieben. Auch inhaltlich liegen die von ihm dargestellten Ereignisse in der Vergangenheit, da sie mit Frontalbos Kindheit beginnen. Nachdem der Erzähler Frontalbo vor dem Angriff der Hexe gerettet hat, erzählt Frontalbo wie er die alte Frau eigentlich kennengelernt hat. Er beginnt die Geschichte mit der Schilderung seiner Kindheit, sogar seine Geburt wird erwähnt: „Es bracht mich meine Mutter nach ihren eignen gutdüncken zur Welt / und zwar zu der Zeit / da nichts guts mehr befindlich war“ (Veriphantor 1670b, 15).

Auch die Rahmenerzählung ist eigentlich ein späteres Erzählen, das Präteritum wird fast überall benutzt. Das bedeutet, dass die Begebenheiten dieses Textteils in der Vergangenheit liegen. Es ist jedoch nicht genau angegeben, um wieviel später die Geschichte vom Narrator erzählt wird.

Ort des Erzählens. Verschiedene Erzählebenen sind im Roman vorhanden. Zwei kommen häufig vor. Die erste ist diegetischer Natur: Veriphantor ist der Erzähler, er sieht Frontalbo und die alte Hexe, er greift ein und rettet

Frontalbo, am Ende schickt sie ihn weg. Die intradiegetische Ebene kann im Text häufiger beobachtet werden. In der intradiegetischen Erzählung werden die Begebenheiten von einer der Figuren – Frontalbo – erzählt. Diese Geschichte bildet den längsten Teil des Textes. In dieser Binnenhandlung ist Frontalbo/Dolobert/Rodian der Narrator. Das „erzählte erzählte Erzählen“ kann in der Geschichte des „Helden“ an jenen Stellen beobachtet werden, in denen er andere Charaktere *wortwörtlich* zitiert, wie beispielsweise in diesem Ausschnitt, in dem Orbellas Erklärung wortgetreu von Frontalbo wiedergegeben wird:

Orbella sagte: Mir ist alle höchste Ehre wiederfahren / aber ich habe noch etrliche Sachen in meinem Häusgen verlassen / welche ich gleichwol gerne hätte wieder gehabt: habe aber meinen hochgeehrten Herrn nicht so viel anmuthen wollen / daß er sie biß hieher hätte führen lassen / weiln ich ohn dem grosse Ungelegenheit verursacht habe.
(Veriphantor 1670b, 54-55)

Zwei der Erzählebenen „haben ihre eigenen Plots“ (Kukkonen 2017, 287). Auf diegetischer Ebene erzählt der Narrator Veriphantor eine Episode aus seinem Leben, in der er Frontalbo rettet. Auf der zweiten, intradiegetischen Ebene erzählt Frontalbo seine Lebensgeschichte.

Stellung des Erzählens. Der Erzähler Gorgias ist in der Handlung des Romans in hohem Maße präsent, da er in der erzählten Welt lebt. Es handelt sich bei ihm also um einen homodiegetischen Erzähler.

Subjekt und Adressat des Erzählens. Der Erzähler Veriphantor steht eindeutig in der erzählten Welt, es liegt also eine intradiegetische Sprechsituation vor. Die Person des narrativen Adressaten wird nicht explizit bestimmt. Es ist nicht eindeutig bestimmt, an wen seine Erzählung gerichtet ist. Die Adressaten sind jedoch Teil der erzählten, diegetischen Welt, da der Erzähler der fiktiven Welt angehört.

Eine Ausnahme in der Rahmenerzählung bildet Veriphantors *Prälektion* über die weibischen Männer und ihre Fehler: Hier sind Veriphantors Worte an Frontalbo gerichtet. Der Titelheld ist hier also auch der narrative Adressat.

In der intradiegetischen Erzählung ist der Adressat eindeutig bestimmbar. Der narrative Adressat des intradiegetischen Narrators ist in diesem Fall Veriphantor selbst.

Zusammenfassung: Die erzieherische Absicht des Autors und seine Technik

Zweifelsohne gehörte es zu den Zielen von Gorgias – wie es zu den Absichten aller Frauensatiren des mittleren und späten 17. Jahrhunderts gehörte –, die Männer über die „gefährliche und abwehrende Macht der Frau“ (Arntzen 1989,

238) aufzuklären. Diese Absicht beeinflusste auch seine künstlerische Handlungsweise. Die Vorlesung des Erzählers Veriphantor bedeutet, dass eine Pause in der Handlung identifiziert werden kann; also die Dauer der Narration wurde durch den Umstand, dass Gorgias seine Leser erziehen wollte, sichtbar beeinflusst. Dasselbe gilt auch für den Modus des Erzählens.

Die Erzählweise des Textes spiegelt die erzieherischen Absichten des Autors wider. Eine Pause wurde an jener Textstelle verwendet, wo Veriphantor eine Vorlesung hält, um eine ausführliche Charakterisierung der männlichen Frauen und der weibischen Männer in den Text einfügen zu können. So wirken die erzieherischen Absichten Gorgias auf die Erzähltechnik ein.

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

- Poliandini (Johann Gorgias). 1666. *Ehren-Preiß deß Hochlöblichen Frauen-Zimmers / Gestürzter Ehren-Preiß des hochlöblichen Frauen-Zimmers*. [o.O.]: Cörner. Neuausgabe: Hrsg. und eing. von Marion Kintzinger. Hildesheim: Olms, 2003.
- Veriphantor (Johann Gorgias). 1670a. *Der beneydete Veriphantor*. [o. O.].
- . [Um 1672]. *Kurtze Rede eines Bauren*. [o.O. u. J.] Neuausgabe: *Beiträge zur deutschen Kultur* 1 (1984): 75–86.
- . 1670b. *Veriphantors Betrogener Frontalbo*. [o. O.] Quelle: Münchener Digitalisierungszentrum,
URL: <https://www.digitalesammlungen.de/en/view/bsb10924550>
- . [um 1670]. *Veriphantors Betrogener Frontalbo*. [o.O.] Quelle: Deutsche Historische Bibliothek,
URL: https://dnhb.thulb.unijena.de/rsc/viewer/ufb_derivate_00008673/
- . 1665a. *Veriphantors Buhlende Jungfer*. [o.O.]
- . 1665b. *Veriphantors Jungferlicher Zeit-Vertreiber*. [o.O.]
- . 1985. *Betrogener Frontalbo*. Galant-heroischer Roman aus dem 17. Jahrhundert. Hrsg. Heinz Rölleke. Bonn: Bouvier.

Sekundärliteratur

- Arntzen, Helmut. 1989. *Satire in der deutschen Literatur*. Geschichte und Theorie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Balogh, András F. 2004. *Literarische Querverbindungen zwischen Deutschland und Ungarn in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. In: *Deutschland und Ungarn in ihren Bildungs- und Wissenschaftsbeziehungen während der Renaissance*. Hg. von Wilhelm Kühlmann und Anton Schindling unter Mitarbeit von Wolfram Hauer. Stuttgart: Franz-Steiner-Verlag 2004. (= *Contubernium – Tübinger Beiträge zur Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte*, Bd. 62) S.117-133.

- . 2013. *Ungarnbilder im 17. Jahrhundert*. Studien und Editionen der Texte: Jakob Vogel: Vngrische Schlacht (1626); Kapitel aus Martin Zeillers Neue Beschreibung des Konigreichs Ungarn (1664), Salomon Schweiggers Gezweyte neue nutzliche und anmuthige Reiß-Beschreibung (1664) und aus Eberhard Werner Happels Thesaurus Exoticorum (1688). Herausgegeben und ediert von András F. Balogh in Verbindung mit Orsolya Lénárt und Kinga Barbara Hajdú. Budapest: Eötvös József Collegium.
- Chatman, Seymour. 1986. „Characters and Narrators: Filter, Center, Slant, and Interest Focus.“ In: *Poetics Today* 7, H. 2: 189–204.
- Jakob, Hans-Joachim. 2009. „Verführung und Grausamkeit in Johann Gorgias’ ›Liebes- und klägliche[r] TraurGeschicht‹ Betrogener Frontalbo (um 1670) im Kontext des Misogynie-Diskurses im 17. Jahrhundert.“ In: *Simpliciana* 31: 323–342.
- Keevak, Michael. 1989. „Veriphantors Betrogener Frontalbo (c. 1670) and the Address of Misogyny.“ In *Germanisch-romanische Monatsschrift*. Neue Folge 39: 424–439.
- Kukkonen, Karin. 2017. „Handlung/Plot.“ In Huber, Martin u. Wolf Schmid (Hrsg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, 278–292. Berlin, Boston: de Gruyter.
- Martínez, Matías und Michael Scheffel. 1999. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck. (= C. H. Beck Studium).
- Sammel, Eva K. 2012. „Johann Gorgias alias Veriphantor: Betrogener Frontalbo (1670).“ In: Sammel, Eva K.: *Von Amazonen, männlichen Weibern und sympathischen Mörderinnen*. Eine Untersuchung weiblicher Gewalt in der neueren deutschen Literatur des 17. bis 20. Jahrhunderts anhand der Werke ‚Betrogener Frontalbo‘, ‚Die Familie Seldorf‘, ‚Grete Minde‘ und ‚Die Apothekerin‘, 48–62. Hamburg: Diplomica Verlag.
- Sienerth, Stefan. 1989. *Beiträge zur rumäniendeutschen Literaturgeschichte*. Cluj Napoca: Dacia.
- . 1997. „Gegen Scheinmoral und Frivolität: die Romane von Johann Gorgias.“ In: *Die deutsche Literatur Siebenbürgens. Von den Anfängen bis 1848*, Halbbd. 1. *Mittelalter, Humanismus, Barock*, hrsg. Von Stefan Sienerth und Joachim Wittstock, 279–282. München: Verl. Südostdeutsches Kulturwerk. (= Veröffentlichungen des Südostdeutschen Kulturwerks. Wissenschaftliche Arbeiten)
- Zeman, Sonja. 2017. „Perspektive/Fokalisierung.“ In *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, hrsg. Von Huber, Martin u. Wolf Schmid, 174–202. Berlin, Boston: de Gruyter.

BEWAHREN DER DEUTSCHEN IDENTITÄT UND SPRACHE IN GROßRUMÄNIEN. DAS VEREINSLEBEN¹

IULIA ELENA ZUP²

ABSTRACT. *Preserving the German Identity and Language in Romania after 1918. Cultural Associations.* The present paper explores some cultural sociological aspects of the economic, leisure-related and professional associations of the German minority living in Romania at the time of the Weimar Republic (1918-1933), in the context of the social-political transformations and the development of the modern, interwar Romanian society. Although German associations existed in the now Romanian territories before 1918 as well, many new associations were founded and the activity of the already existing ones flourished during the interwar period. The associations are analysed in respect to the regions in which the Germans of Romania lived (Transylvania, Banat, Bukovina, the Romanian Old Kingdom and Bessarabia), the type of association, their objectives, publications and activities. The establishment of so many associations at the time of the Weimar Republic and their intense activities reveals, on one hand, the endeavours of the German minority to preserve its language and identity, and on the other hand, the freedom that the German community enjoyed – in other words, quite a liberal cultural politics of the Greater Romania. The associations were a part of the development of a socio-cultural field which granted the Germans a special place in Romania's cultural history.

Keywords: *associations, Germans of Romania, Weimar Republic, Greater Romania, German language and identity*

¹ Dieser Artikel erscheint mit der Unterstützung des Rumänischen Bildungsministeriums, CNCS – UEFISCDI, Projektnummer PN-III-P-4-ID-PCCF-2016-0131.

² **Iulia Elena ZUP** Lektorin an dem Zentrum für Europastudien und Mitarbeiterin des Germanistiklehrstuhls der „Alexandru Ioan Cuza” Universität Iasi. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind deutsche Literatur des 20. Jhds., Übersetzung von Rechtstexten im Kulturkontext, deutsche Presse in der Bukowina, deutsche Kultur in Rumänien vor 1940. Wichtige Publikationen: *Elias Canettis Charaktere* (Dissertation, 2012), *Traducerile legislației austriece în Bucovina habsburgică* (2015). Direktorin des Projekts *Die Entwicklung der juristischen Fachterminologie in der Bukowina (1775-1918)*, Mitglied der Projekten *Deutsche Presse in der Bukowina (1918-1940)*, *Übersetzung von deutschen historischen Texten ins Rumänische in der Zeit der Aufklärung*. Derzeit beschäftigt sie sich mit dem Thema deutsche Kultur in Rumänien in der Periode 1918-1933: Übersetzungen, Kulturvereine, akademische Beziehungen. Email: iuliazup@gmail.com.

REZUMAT. *Păstrarea identității și limbii germane în România Mare. Asociații culturale.* Prezenta lucrare își propune să trateze câteva aspecte socio-culturale ale asociațiilor economice, de timp liber și profesionale ale minorității germane ce trăia în România Mare în timpul Republicii de la Weimar (1918-1933), pe fundalul transformărilor socio-politice și al dezvoltării societății românești moderne. Cu toate că și înainte de 1918 existau asociații ale germanilor în teritoriile din care s-a constituit România Mare, perioada interbelică a reprezentat o perioadă înfloritoare pentru înființarea de noi societăți sau intensificarea activității celor deja existente. Analiza este realizată din mai multe perspective: a regiunii în care trăia minoritatea germană (Transilvania, Banat, Bucovina, Vechiul Regat și Basarabia), tipul de asociație, obiectivele, publicațiile și activitățile desfășurate. Înființarea a numeroase asociații în timpul Republicii de la Weimar și activitatea lor intensă relevă pe de o parte strădaniile minorității germane să promoveze limba și identitatea germană, și pe de altă parte libertatea de care se bucura aceasta – cu alte cuvinte, o politică culturală relativ liberală a României Mari. Fenomenul de asociere a reprezentat o parte integrală a dezvoltării unui câmp socio-cultural care a conferit germanilor un loc aparte în istoria culturală a României.

Cuvinte-cheie: *asociații, germanii din România, România Mare, Republica de la Weimar, limbă și identitate germane*

Einführung

Jeder, der sich mit der Geschichte der Rumäniendeutschen beschäftigt, sei es im Bereich der Presse, Kunst, Erziehung, Wirtschaft, oder sogar Politik, stößt auf Tätigkeiten im Rahmen eines Vereins, denn schon Ende des 19. Jhds. waren fast alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens in Europa in Vereinen organisiert und der moderne Mensch ist „ein Vereinsmensch in einem fürchterlichen, nie geahnten Maße“ geworden (Weber 1924, 431).

Der vorliegende Beitrag analysiert aus kulturwissenschaftlicher Sicht die wichtigsten wirtschaftlichen, Hobby- und Berufsvereine³ der Rumäniendeutschen zur Zeit der Weimarer Republik. Die Zeit der Weimarer Republik war eine Epoche, in der sich die deutsche Minderheit in Rumänien mit den Gebietserweiterungen von 1918–1920 in einer veränderten Lage befand, doch in der sich die Situation und die Tätigkeit der Vereine infolge der Machtergreifung von 1933 in Deutschland noch nicht radikal verändert hatten. Das Thema ist nicht nur aus

³ Die kulturellen und wissenschaftlichen Vereine wurden in dem Artikel behandelt: Zup 2020, 116-128.

der Sicht der Geschichte der Auslandsdeutschen und von Rumänien der Zwischenkriegszeit relevant, sondern auch aus der Sicht der im 20. Jhd. entwickelten Theorie des Vereinswesens durch die Soziologie und ihre Neubelebung in den letzten Jahrzehnten. Ich versuche zu zeigen, dass durch ihre Ziele und Aktionen die deutschrumänischen Vereine die Identität ihrer Gemeinde bewahrt haben und ein „soziokulturelles Feld“ gebildet haben, was im Weiteren der rumäniendeutschen Kultur eine besondere Stelle in der Geschichte Rumäniens eingeräumt hat.

Die Rumäniendeutschen nach dem ersten Weltkrieg

Ende des Ersten Weltkriegs entstanden durch den Versailler Vertrag aus den alten Vielvölkerreichen neue Staaten, beziehungsweise wurde die territoriale Einheit mancher Ländern hergestellt, was Veränderungen in allen Bereichen des gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Lebens verursachte. Ausser dem sogenannten Altreich (Moldau, Walachei und Dobrudscha) gehörten jetzt zu Großrumänien: Bessarabien, das sich vom Zarenreich gelöst hatte, die Bukowina, die Teil der österreichischen Reichshälfte der Doppelmonarchie gewesen war, sowie Siebenbürgen, das Banat, die Maramuresch und Sathmar, die zur ungarischen Reichshälfte gehört hatten. Im vereinigten Staat bildete die Bevölkerung deutscher Abstammung jetzt die zweitgrößte Minderheit (rund 750.000 Deutsche, 4,1 % der Landbevölkerung) nach den Ungarn (7,9 %) (Scurtu 1995, 16). Die Freiheit zur Vereinigung und Entfaltung des nationalen Bewusstseins wurden sowohl durch die Minderheitenschutzverträge von 1919/1920, als auch durch die Verfassung Rumäniens gewährleistet.

Ein wichtiger Element im Studium der Kultur der deutschen Minderheit nicht nur in Rumänien, sondern auch in anderen europäischen Staaten sind die Konsequenzen des ersten Weltkriegs, besonders im Hinblick auf das Bild der Deutschen. Deren Bild in Rumänien hat sich stark verschlechtert wegen des Umfangs der militärischen Konfrontationen, der Besetzung von zwei Drittel des rumänischen Territoriums, inklusive der Hauptstadt Bukarest, in den Jahren 1916-1918 und das manchmal strenge Verhalten⁴ der Truppen zu der lokalen Bevölkerung, auch wenn Rumänien traditionell eine gute Beziehung zu dem deutschsprachigen Raum hatte. Diese traditionell gute Beziehung zwischen dem deutschsprachigen Raum und Rumänien verdankte man der deutschen Dynastie (die Hohenzollern) und der kulturellen Beziehungen, erhalten durch

⁴ Die Strenge des Verhaltens der deutschen Truppen kann dadurch erklärt werden, dass sie die Rumänen für Verräter gehalten haben. Eine bedauerliche Gegebenheit war der Diebstahl von altrumänischen Manuskripten aus der Bibliothek der Rumänischen Akademie in Bukarest während der deutschen Besetzung (Iancu 2015, 40).

das Studium der meisten rumänischen Intellektuellen in Deutschland oder Wien⁵ und die Tatsache, dass viele rumänische Intellektuelle Deutsch sprachen. Es gab also ein Paradox der rumänisch-deutschen Kulturbeziehungen nach 1918: Auf der einen Seite hat sich in Rumänien die Zahl der deutschsprachigen Bürger vermehrt, auf der anderen Seite gab es Hemmungen politischer und psychologischer Natur (Chiper 2015, 14). Bis in die 1930er Jahre aber wurden die politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Beziehungen zwischen Rumänien und Deutschland langsam wieder aufgenommen.

Das Jahr 1918 bedeutet eine Veränderung der Machtverhältnisse verschiedener Nationen innerhalb des neu konstituierten Staates: einerseits das rumänische kulturelle Feld, losgelöst von den vorigen Hemmungen und interessiert, eine dominierende und nationale Kultur der Mehrheit aufzubauen, um die neu erworbenen Territorien kontrollieren zu können, und andererseits das kulturelle Feld der deutschen Gemeinschaften, abgestiegen von einer der dominierenden Nationen zu einer Minderheit. Die Geschichte der Deutschen in Rumänien nach dem ersten Weltkrieg ist also eine Geschichte der Identitätssuche auf dem Hintergrund der Rumänisierungspolitik, bei der die rumänische Sprache als alleinige Staatssprache offiziell anerkannt war. Die Eingliederung der nationalen Minderheiten in den Nationalstaat war ein erfolgreicher Vorgang, der aber manchmal auch von Spannungen begleitet wurde (Scurtu 1995, 17), besonders wenn sich die Zentralgewalt gegenüber den einzelnen Gebieten unterschiedlich verhielt. Die Nivellierungsmaßnahmen waren am sichtbarsten in Bessarabien, wo die deutschen Schulen rumänisiert wurden, und in der Bukowina, wo die Deutschen vor 1918 im Vergleich zu den anderen Regionen eine besondere Stellung innegehabt hatten und wo Deutsch die Amtssprache gewesen war.⁶ Ein Grund für das strenge Verhalten des Staates gegenüber dem Deutschtum der Bukowina war auch die relative Mehrheit (44,5 % der Gesamtbevölkerung) der Rumänen in der Region (Fassel 1997, 71). Nicht nur die deutsche Minderheit wurde misstrauisch gesehen: Als Angriffsziel wurden in erster Linie im Westen des Landes die Ungarn gesehen, und im Osten die Juden.

Die Rumäniendeutschen hofften auf Unterstützung vom deutschsprachigen Raum, dessen Vorgehen ihnen jetzt mehr als vorher als

⁵ Diese Tradition der Studien sowohl im deutschsprachigen Raum, als auch in Paris, garantierte den Absolventen eine hohe Position in der rumänischen Gesellschaft als Universitätsprofessoren und Politiker, und wurde auch nach 1918 zum Teil erhalten.

⁶ Ein vielsagendes Beispiel dafür ist die „Rumänisierung“ der Franz-Josephs Universität in Czernowitz. Die Kurse mussten in rumänischer Sprache gehalten werden und viele deutschsprachige Professoren, darunter sogar Eugen Ehrlich, einer der Gründer der Rechtssoziologie, wurden entlassen und wanderten nach Deutschland (meistens an die Universität Leipzig) aus.

Modell dienten, während die Behörden sie verdächtigten, an der inneren Destabilisierung des Landes mitzuwirken. Die Aktivität von manchen Verbänden und Vereinen wurde von der Polizei und Sicherheit monitoriert, z. B. die des Verbandes der Deutschen in Großrumänien, der durch sein Kulturamt eine Sommeruniversität auch mit Professoren aus Deutschland in Hermannstadt organisierte. Bis in die 1930er Jahre, als die Rechtsbewegung in Rumänien sich stark intensivierte, konnten solche Staatsbehörden keine verdächtigen Tätigkeiten feststellen.

Die Bestimmung der Herkunft und der Verbindung zu den jeweiligen Mutternationen fand parallel zu dem Streben nach einem Ideal der Homogenität (im Sinne der Identität als Rumäniendeutsche unabhängig von der Herkunft) in ihrer Zielsetzung. Dies wurde versucht und zum großen Teil erreicht durch Verbände⁷ für das ganze Deutschtum in Rumänien, die Vereine oder Ortsgruppen in allen Regionen umfassten. Spannungen gab es aber nicht nur zwischen der Mehrheit und den Minderheiten, sondern auch innerhalb der einzelnen Gruppen⁸.

Ernst Fassel identifiziert zwei Faktoren, die den Langzeiterfolg des Hermannstädter Kulturamtes teilweise verhindert haben und meiner Meinung nach auch für das ganze Vereinsleben der deutschen Minderheit in Rumänien gültig sind:

a) die zentripetalen Kräfte aus den verschiedenen Regionen (im Banat wurde im Jahre 1926 ein eigenständiger Kulturverband gegründet, obwohl es schon seit 1919 einen [...] ins Leben gerufenen Kulturverein gab; der Zeitschrift des Kulturamtes, *Ostland*, wurde Konkurrenz gemacht: durch die *Banater Deutschen Kulturhefte*, 1927–1931.

b) die Maßnahmen der verschiedenen rumänischen Regierungen, die sich gegen Minderheiten richteten (Schulgesetze des Unterrichtsministers Constantin Angelescu, Theatergesetzgebung, Hierarchisierung der Konfessionen), trugen dazu bei, dass viele Initiativen der deutschen Gemeinschaft im Keime erstickt wurden. Auf neue Initiativen folgten Gegenmaßnahmen der Regierung; und das setzte sich in einem ständigen Gegeneinander bis in die Dreißigerjahre fort. (Fassel 1997, 75)

⁷ Ein Verband entstand, wenn sich mehrere regionale Vereine zur Zusammenarbeit und Zentralisierung entschlossen und überregionale Organisationsnetze und Tagungen organisierten. Ein Verein entfaltet normalerweise eine lokale Tätigkeit und wird in Gruppen oder Abteilungen gegliedert, während ein Verband überregional ist und aus Vereinen besteht.

⁸ Zum Beispiel gab es im Banat Spannungen zwischen den rechtsradikalen Jugendorganisationen und den Gruppierungen der katholischen Jugendvereine.

Obwohl wegen solcher Faktoren die Teilnahme an den Tätigkeiten der Vereine nach 1918 niedrig war, gab es ein paar Jahre später „im rumänischen Kulturbetrieb keine politisch bedingten Ressentiments gegenüber den Deutschen mehr“ (Fassel 1997, 76) und so erreichte das deutsche Vereinsleben in der Zwischenkriegszeit seine Blütezeit.

Ziele der rumäniendeutschen Vereine

Auch wenn es früher eine ältere Form der Assoziation (Thomas Nipperdey nennt sie „Korporation“, Vereinigungen besonders des Adels oder der Kirche) in Deutschland gab, ist das moderne Vereinswesen ein „Novum“ des 18. Jahrhunderts. Während sich in Deutschland das moderne Vereinsleben schon im 18. Jahrhundert entwickelt hat, wurden die ersten deutschen Vereine in den rumänischen Gebieten erst im 19. Jhd. gegründet. Nipperdey (1976, 177-178) identifiziert vier Gründe für das Entstehen von Vereinen im deutschsprachigen Raum, die ich auch relevant für die Analyse der rumäniendeutschen Vereine halte:

1. das Bedürfnis nach mitmenschlichen Bindungen, nach Brüderlichkeit und Freundschaft (Beispiel: Gesangsvereine);
2. das Bedürfnis nach Weiterbildung, nach einem liberalen und sozialen Bewusstsein (kulturelle Vereine);
3. der Wunsch nach Veränderung und Verbesserung der allgemeinen, gesellschaftlichen Zustände, also das Gemeinwohl, durch die Verbreitung von Wissenschaft zur Anwendung auf das praktische Leben, das Propagieren von Ideen und Wertvorstellungen (Beispiel: wirtschaftliche Vereine);
4. die Entdeckung von neuen Formen im Namen des Ideals der Kunst und Wissenschaft und von einer allgemeinen geistigen Entwicklung (Musik-, Kunst- oder wissenschaftliche Vereine).

Die Vereine haben also nicht nur einen erzieherischen Einfluss auf die MitgliederInnen, sondern tragen durch ihre Tätigkeiten zur Entwicklung der Gesellschaft bei, besonders durch die gegenseitige Wirkung der Menschen aufeinander. Das endgültige Ziel der Vereine ist die Verbesserung der gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Zustände einer Region, eines Staates oder sogar der ganzen Menschheit, durch die „Bildung eines gemeinsamen Bewußtseins“.

Während die „Korporation“ sozial bedingt und nicht frei war, stand der moderne Verein unter dem Zeichen des Individualismus (Freiheit des Beitritts und Austritts, Anpassung an die Interessen der Individuen) und der Aufklärung.

Der Verein als Organisationsform stammt aus der liberalen Idee der Selbstorganisation der Bürger, ist beteiligt an der Konstituierung und Gewährleistung bürgerlicher Freiheit und bildet eine der Grundlagen der modernen Gesellschaft (Hempel 2008, 9). Nach Dirk Hempel geht von Vereinen eine demokratisierende Wirkung auf ihre Mitglieder und die Gesellschaft insgesamt aus, „wegen der Einübung demokratisch-republikanischer Verfahrensweisen und Kriterien wie Selbstverwaltung, Verantwortung der Mitglieder für das Ganze, Beratungen, Debatten, Anträge, Abstimmungen, Mehrheitsentscheidungen, Ausschüsse“ (13). Ein Mangel an assoziativ-bürgerlichem Engagement wird dagegen als Gefahr für die Demokratie betrachtet. Die Gründung so vieler Vereine in Rumänien, nicht nur der deutschen Minderheit, hieß also eine Liberalisierung der rumänischen Gesellschaft und Wirtschaft zu Anfang des 20. Jhds. Das demokratische Element, charakteristisch für die rumänische Gesellschaft der Zwischenkriegszeit, zeigt sich auch durch die Veränderung des Statuts solcher Organisationen nach 1935 wegen der politisch-ideologischen Bewegungen und der vom Staat ausgeübten Zensur, nämlich die Begrenzung der Aktivität oder sogar die Auflösung der Vereine.

Neben den hier angeführten allgemeinen Faktoren für die Gründung der Vereine in Großrumänien, gab es auch ein spezifisches Motiv, nämlich ein „völkisches [...], von den Staatsgrenzen unabhängiges deutsches Bewusstsein“ (DKR 1930, 247), weswegen die Unterstützung und Mitwirkung in den Vereinen eine „kategorische Verpflichtung“ (DKR 1930, 62) war.

Die Vereine der deutschen Minderheit in Rumänien können nach verschiedenen Kriterien eingeordnet werden: nach der Region (Siebenbürgen, Banat, Bukowina, Altreich, Bessarabien), nach dem Profil (politische, kulturelle, wirtschaftliche, kirchliche, Berufs-, Jugend-, Frauenvereine usw.) oder nach der Zahl der Mitglieder. Es hängt vom Profil des Vereins ab, ob es Beschränkungen für die Mitgliedschaft gibt. Mit Bezug auf die rumäniendeutschen Vereine gab es die Beschränkung der Ethnie – man musste der deutschen Bevölkerung angehören, und im Fall von manchen Vereinen gab es spezielle Beschränkungen wie die Zugehörigkeit zu einer Kategorie, z. B. Frauenvereinen, Christliche Vereine. Alle waren aber staatsneutral und das war ein wichtiges Element, das zu ihrer Entwicklung führte.

Die wirtschaftlichen Vereine bezweckten die Förderung der deutschen Betriebe und die Gegenseitigkeit. In Hinblick auf die wirtschaftlichen Vereinigungen unterscheidet Otto Heinrich Goebel zwischen Amtsverwaltung (z. B. Kartelle und Syndikate) und Selbstverwaltung (Vereine). Beide Formen von Selbstverwaltungsorganisationen haben erwerbswirtschaftliche Ziele, aber, während im Falle der Kartelle das Ziel auf unmittelbar kaufmännischen

Wegen erreicht wird, versuchen die Vereine die allgemeinen Bedingungen des wirtschaftlichen, sozialen und politischen Lebens zu beeinflussen (2). Weiters führt Otto Goebel die Ziele der wirtschaftlichen Vereine an, als Mittler der Selbstverwaltung der deutschen Minderheit:

Förderung einer der hier in Frage stehenden Klassen, eines Standes oder eines Berufes; Herstellung beruflicher und persönlicher Beziehung der Klassen-, Berufs- und Standesgenossen zueinander [...]; Arbeitsvermittlung, Mitwirkung bei der Regelung von allgemeinen Arbeitsbedingungen; Hebung der Betätigungsmöglichkeiten der Berufsgenossen im öffentlichen Leben; fachliche Heranbildung des Nachwuchses, dauernde Fortbildung der Berufsgenossen durch Fachzeitschriften, Vorträge, Erfahrungsaustausch; Pflege der Fachwissenschaften, der Erforschung der Roh-, Ersatz- und Betriebsstoffe; Pflege der Statistik und des Ausstellungswesens; Vereinheitlichung der Fachausdrücke und Maße; Anregung der Erfindertätigkeit, Schutz der Urheberrechte, Rechtsauskunft; Handelsberichterstattung über das Inland und Ausland [...]; allgemeine Einflussnahme auf Handels-, Gewerbe- und Sozialpolitik [...]; Schaffung von Unterstützungen, Kreditvermittlungseinrichtungen [...] Gewährung eines gewissen Schutzes gegen Ausbeutung durch andere Klassen, gegenseitige Unterstützung in Krankheit und Alter. (Goebel 1921, 2-4)

Diese Ziele kann man in den Satzungen der rumäniendeutschen wirtschaftlichen Vereine wiederfinden, wie in den Analysen der Vereine gezeigt wird.

Die professionellen Vereine bezweckten die Weiterausbildung und die Unterstützung von bestimmten Berufen bzw. den Familien der Mitglieder, während die Hobbyvereine die (Freizeit-)Aktivitäten ihrer Mitglieder förderten. Wie oben angeführt, identifiziert die Soziologie die folgenden Beiträge des Vereinslebens zur Entwicklung der Gesellschaft, wiesie bei einer Analyse von den Berufs- und Hobbyvereinen bemerkbar sind: die Emanzipation des Bürgertums, die Organisierung der Arbeiterschaft, die Frauenbewegung und die Statusbildung des Individuums. Im Weiteren führe ich die wichtigsten wirtschaftlichen, Hobby- und Berufsvereine, Vereine der nach Regionen eingeteilten Rumäniendeutschen an (Siebenbürgen, das Banat, die Bukowina, das Altreich und Bessarabien), die unter dem Aspekt ihrer Ziele („Spezifische Formen des Aktions- und Organisationsbildung“), Presseorgane („propagierete Inhalte“) und Tätigkeiten („Wirkung nach außen“) behandelt werden⁹.

⁹ Die Analyse nimmt einige der von Max Weber entwickelten fünf Kategorien zur Analyse von Vereinen in Anspruch: die Mitgliederstruktur; spezifische Formen der Aktions- und Organisationsbildung, Verfassung und Struktur (Satzungen, Statuten); die Vereinswirkung nach innen, auf die Mitglieder; die Wirkung nach außen mit propagandistischem Sinn und

Deutsche Vereine in Großrumänien

1. Siebenbürgen

In Siebenbürgen, wo die Deutschen 7,9 % der Gesamtbevölkerung bildeten, waren die wirtschaftlichen Vereine sehr aktiv, da die beginnend mit dem 12. Jhd. angesiedelten Sachsen während der österreichisch-ungarischen Herrschaft Privilegien genossen¹⁰ und viele Geschäfte und Vereine gegründet hatten. Die Zahl der sächsischen Verbände und Vereine hat sich zur Zeit der Weimarer Republik verdoppelt und ihr Einfluss wurde sogar überregional, mit Vereinen und Ortsgruppen in anderen Teilen Rumäniens.

Der Siebenbürgisch-Sächsische Landwirtschaftsverein wurde 1845 in Hermannstadt gegründet und umfasste 11 Bezirksvereine und Ortsvereine. Seine Zwecke waren die Hebung und Förderung des sächsischen Bauernstandes durch Verbesserung und Vervollkommnung der landwirtschaftlichen Betriebe, Kauf und Verkauf von Erzeugnissen und Bedarfsartikeln und die Vertretung der Angelegenheiten der sächsischen Landwirtschaft. Sein Ziel war auch, die landwirtschaftlichen Schulen in Verbindung mit den Universitäten zu halten. Der Verein veröffentlichte die „Landwirtschaftlichen Blätter“ in einer Auflage von über 13000 Exemplaren und organisierte Veranstaltungen, Besichtigungen und Studienreisen.

Viele deutsche Vereine waren Teil von rumänischen Verbänden, mit denen sie auch zusammenarbeiteten und deren Hilfe sie für eine staatliche Unterstützung brauchten. Der Bund der Siebenbürgischen Industriellen mit Sitz in Kronstadt war die Unterabteilung der Generalunion der Industriellen aus Rumänien und hatte Ortsgruppen in Hermannstadt, Mediasch und Bistritz. Der Bund zählte 200 Mitglieder, unter denen auch Ungarn waren. Sein Presseorgan war „Die Industriezeitung“, die monatlich Übersetzungen von Gesetzen und Verfügungen ins Deutsche und Hinweise für Unternehmer veröffentlichte. Die Zeitschrift kritisierte auch gelegentlich die Wirtschaftspolitik der Regierung, die Korruption der Verwaltung und die sächsischen Banken, wenn sie Fonds für die Industrie nicht aufgebracht hatten.

Die rumäniendeutschen Akademiker wiesen einen guten Organisationsgrad auf, weil das Deutschtum Rumäniens es als eine Notwendigkeit ansah, eine deutsche Universität zu haben, umso mehr da die Universität in Czernowitz rumänisiert wurde: „Nicht Gedanken des Gegensatzes zu dem Staate,

Kampfgeist; die propagierten Inhalte. Zu diesen Kategorien haben spätere Soziologen eine sechste eingeführt: die Biographien der Mitglieder (Weber 1924, 432).

¹⁰ Da die moselfränkischen Kolonisten von den ungarischen Königen zur Grenzbefestigung nach Siebenbürgen gerufen wurden, wurden sie auch mit wirtschaftlichen Privilegien ausgestattet.

dessen treue Bürger wir sind... im Gegenteil! Indem wir hier die deutsche Wissenschaft in ihren hervorragendsten Vertretern, den deutschen Universitätsprofessoren zu Wort kommen lassen, wollen wir den völkerversöhnenden Wert der deutschen Gelehrtenarbeit betonen“ (Csaki 1921, 609). Zu diesem Zweck gab es mehrere Projekte (wie z. B. die Sommeruniversität in Hermannstadt) und wurden mehrere Vereine gegründet, darunter auch Berufsvereine. „Der Bund deutscher Akademiker in Rumänien“ wurde in Hermannstadt gegründet, war aber ein überregionaler Verband, der die deutschen Akademiker in allen Gebieten zusammenbrachte. Sein Presseorgan waren die von Zeit zu Zeit erscheinenden „Akademische[n]r Blätter“, als Beilage des „Siebenbürgisch-Deutschen Tageblattes“. Seine Ortsgruppe Bukarest wurde 1924 von Studenten und Akademikern gegründet, die aus Siebenbürgen, dem Banat, Bessarabien und der Bukowina kamen. Auch der „Bund deutscher Hochschüler in Rumänien“, gegründet 1922 in Bistritz, versuchte eine überregionale Aktivität zu schaffen. Er bezweckte die Zusammenfassung aller deutschen Hochschüler rumänischer Staatszugehörigkeit zur Vertretung ihrer gemeinsamen Studieninteressen und die Organisation von Ortsgruppen: altrumänischer Kreis, Banater Kreis, Bessarabischer Kreis, Buchenländer Kreis, Siebenbürger Kreis. Der Bund hatte drei Ämter: 1. Amt für Beschaffung von deutschen Lehrbüchern und Fachzeitschriften, 2. Presseamt in Klausenburg mit dem Ziel, Aufsätze und Mitteilungen über allgemeine akademische und Hochschulfragen zu veröffentlichen, 3. Berufsberatungs- und Stellenvermittlungsamt, mit den Zielen Aufklärung des akademischen Nachwuchses über Berufsgestaltung und Berufsaussichten und Stellenvermittlung.

Dank der Zahl seiner Ortsgruppen in allen größeren Städten Rumäniens und seiner wissenschaftlichen Tätigkeit war der 1887 gegründete Siebenbürgisch-deutsche Ärzteverein der bedeutendste Berufsverein der Rumäniendeutschen. Sein Medium war „Die Medizinische Zeitschrift“. Der Verein bezweckte die Wahrung der Interessen der deutschen Ärzteschaft, die Gründung von deutschen Fürsorgeeinrichtungen, Krankenhäusern, Sanatorien, Alters-, Kinder- und Waisenheimen, die Verbreitung neuer medizinisch-biologischer Erkenntnisse im Rahmen von Fachvorträgen, Fortbildungskursen, Veranstaltungen und Publikationen. Alljährlich wurden zu diesem Zweck medizinische Hochschulkurse organisiert. Der Verein zielte auch auf den Kampf gegen das Einkindsystem und für die „Volksaufklärung und eigene Fortbildung auf sozialhygienischem Gebiete“ ab (Grentrup 1930, 316). In den 1930er Jahren hatte der Ärzteverein rassenhygienische Überzeugungen entwickelt (Fiebrandt 2014, 80), denn mit solchen deutschen Ärztevereinen der „Auslandsdeutschen“ wurde besonders nach 1933 „eine vielgliedrige

gesundheitspolitische Struktur geschaffen, die nicht allein der Wahrung standes-spezifischer Interessen diene, sondern [...] auch ein Podium für fachwissenschaftliche und biopolitische Diskurse boten, die in den jeweiligen Publikationsorganen Verbreitung fanden“ (67). Die Semmelweis-Gruppe, die 72 deutsche Ärzte umfasste und 1924 in Temeswar gegründet worden war, stand in enger Verbindung zu deutschen Universitätskliniken und ermöglichte dadurch rumäniendeutschen Studenten ebendort ihre Fachausbildung zu absolvieren.

Der Anfang des 20. Jhds. bedeutete auch der Beginn einer raschen Entwicklung des Sportlebens und der Sportwettbewerbe, die mit der Tätigkeit in Vereinen ins Leben gerufen wurden. Der Kronstädter Sächsische Turn- und Sportverein (Olympia), gegründet 1861, ist ein Beispiel für die Entwicklung des Sportsektors in Rumänien. Er veröffentlichte ab 1928 „Der Start. Monatsschrift des Kronstädter Sächsischen Turn- und Sportvereins“ und umfasste am Anfang 800 Mitglieder. Sein Ziel war die harmonische Ausbildung vom menschlichen Körper und Geist. Der Verein veranstaltete Feste und Ausflüge, Spiele, volkstümliche Übungen und Turnen an den Geräten, nach dem Modell der Sportvereine in Deutschland. Er hatte Gruppen für Geräteturnen, Leichtathletik, Fechten, Fußballspiel, Tennisspiel und eine Mädchenabteilung. Der Verein war Teil des Verbandes deutscher Turn- und Sportvereine in Rumänien, der 1889 gegründet wurde, Vereine in vielen Städten umfasste und Teil der Vereinigung der Sportvereine in Rumänien (Federațiunea Societăților de Sport din România) war.

2. Das Banat

Im Banat, in der Maramuresch und Sathmar bildeten die Schwaben und Zipser 24 % der Einwohner (rund 300.000 Deutsche im Jahr 1930), also die größte Volksgruppe nach den Rumänen (Grentrup 1930, 1). Die im 18. Jhd. niedergelassenen Schwaben wurden durch die Friedensverträge geteilt: Der größere Teil des Banats mit der Hauptstadt Temeswar ging an Rumänien, der kleinere an den jugoslawischen Staat. Da die Schwaben vor 1918 infolge eines Magyarisierungsprozesses begrenzte Rechte hatten, gab es zur Zeit der Weimarer Republik eine starke deutsche Bewegung, eine „Verdeutschung der kulturellen Werte“ (Breckner 1923, 122), sodass viele Vereine entstanden. Schon Ende 1918 entstanden zwei konkurrierende Gruppierungen, aufgrund der verschiedenen Optionen der Staatsintegration: die pro-Ungarn (ungarische Schwaben, später auch die Autonomisten genannt), und die pro-Rumänien, liberalen Deutschen Schwaben, was auch in den Namen der Vereine illustriert wurde: schwäbisch vs. Deutsch-schwäbisch (Wolf 2011, 35-36). Die zwei

Bewegungen kämpften miteinander um die Kontrolle über die Vereine, besonders der Gesangsvereine, die im Banat sehr populär waren und viele Mitglieder zählten. „Der Bund Banater Deutscher Sänger“, gegründet 1922 in Gertjanosch, umfasste 92 deutsche Gesangsvereine in Banat und im Arader Gau und veranstaltete alle drei Jahre ein gemeinsames Bundesfest und jährlich mehrere Gruppen-Sängerfeste. In fast allen deutschen Gemeinden wurden Musikkapellen eingerichtet. Die Tätigkeit des Bundes war auch wichtig im Kontext der Entwicklung der Musikszene in Temeswar in der Zwischenkriegszeit, da diese auch vom Temeswarer Philharmonischen Verein gefördert wurde, zumal

unser Musikleben einen großen Aufschwung genommen hat und Temesvar heute mit Recht das Musikkulturzentrum Neurumäniens genannt werden darf. Nicht bloß der vielen Konzerten halber, deren Schauplatz unsere Stadt geworden, sondern wegen der besonderen Pflege der Musikkultur selbst. (TZ, 7)

Der Temeswarer Philharmonische Verein wurde 1871 nach dem Vorbild des Wiener Männergesangsvereins gegründet. Er bestand aus einem Männerchor und organisierte Konzerte, Kammermusik, Sinfonieorchester und gemischte Chöre.

Die Musikkultur und das Vereinsleben entwickelten sich auch in kleinen Städten und Dörfern zu Anfang des 20. Jhds., wie das Beispiel von der kleinen Stadt Hatzfeld zeigt. Das gesellschaftliche Leben in Hatzfeld wurde von zwei Gesangsvereinen dominiert: Der Hatzfelder Gewerbebesangsverein, gegründet 1893, und Der Gesang- und Sportverein „Landestreu“, gegründet 1919 von der Bauernschaft in Hatzfeld. Die beiden Vereine, die jeder über ein eigenes Heim verfügten, organisierten Liederabende, Aufführung von Singspielen, Operetten, Theaterstücken, Passionsspielen usw. und gewannen viele Preise bei Chorwettbewerben, sodass sie einen guten Ruf im ganzen Banat hatten. Anlässlich der Fahnenweihe des „Landestreu“-Vereins im Jahr 1930 wurden über 30 Gesangsvereine angelockt (Ortsgeschichte).

Weil viele Schwaben dem Bauernstand angehörten, gab es im Banat viele Berufs- und landwirtschaftliche Vereine. 1891 wurde der Banater Schwäbische Landwirtschaftsverein in Temeswar gegründet. Die Ziele des Vereins waren die Besserung der Kreditverhältnisse, Belebung und Vervollkommnung der Landwirtschaft, Unterstützung von Ackerbau, Viehzucht, Wald-, Garten- und Weinbau, Seiden-, Fisch- und Bienenzucht, den mit der Landwirtschaft gewöhnlich verbundenen Gewerben, die Kultivierung des Genossenschaftswesens, Vermittlung von landwirtschaftlichen Produkten und Bedarfsartikeln, Schaffung von Vereinen und Anstalten. Der Verein war gegliedert in Bezirks-

und Ortsvereine und zählte 86 Ortsgruppen. Ab 1923 veröffentlichte er das wöchentliche Fachblatt „Banater Landwirt“, das in einer Auflage von 6200 Exemplaren erschien.

Die Emanzipation der Frauen begann auch mit der Tätigkeit in Vereinen, die auf einer Seite Wohltaten initiiert haben, auf der anderen Seite die Weiterbildung der Frauen förderten. Der Deutsche Frauenverein, gegründet 1919 in Temeswar, zählte zu Beginn 1930 rund 3200 Mitgliederinnen und war in 22 Ortsgruppen und „Mädchenkränze“ gegliedert. Die Ziele des Vereins waren die Linderung sozialer Not in körperlicher und seelischer Hinsicht und Pflege von Armen, aber auch die kulturelle Wertschaffung und die Herausgabe eines Frauenblatts als Sonntagsbeilage der „Banater Deutschen Zeitung“.

3. Die Bukowina

In der Bukowina erfreuten sich zur Zeit der Habsburger Monarchie die im 18. Jhd. angesiedelten Buchenlanddeutschen vieler Privilegien, darunter Deutsch als offizielle Sprache, deutsche Schulen, eine deutsche Universität und die Unterstützung von dem Zentrum Wien. Die Umwandlung der Czernowitzer Universität im Jahr 1920 in eine rumänischsprachige Bildungseinrichtung, das Ende der kulturellen Verbindung mit Wien und die zunehmende Verdrängung der deutschen Sprache aus dem öffentlichen Leben zwangen die rund 75.000 Bukowinadeutschen, den Aufbau ihrer kulturellen Organisationen von Grund auf neu zu gestalten (Kotzian 2005, 170). Spannungen gab es allerdings zwischen den Protestanten und den Katholiken. Während die Protestanten vom Deutschen Kulturverein in der Bukowina vertreten wurden, waren die deutschen Katholiken in der Bukowina in einem Zentralverband organisiert, der die vielen zur Zeit der Weimarer Republik gegründeten Vereinigungen umfasste¹¹. Die wichtigsten Vereine der Protestanten und des deutschsprachigen Judentums hängen mit dem Namen von Dr. Alfred Kohlruß zusammen, der Rechtsanwalt, Landgerichtsrat, Abgeordneter im rumänischen Parlament und stellvertretender Leiter des Verbandes der Deutschen in Rumänien war. Er fungierte als Vorsitzender des Deutschen Volksrates für die Bukowina, als Mitbegründer und Vorsitzender des Vereins der Christlichen Deutschen in der Bukowina (ab 1931 Deutscher Kulturverein in der Bukowina genannt) und als Vorsitzender des Czernowitzer Theatervereins.

¹¹ Der katholisch-deutsche Volksbund der Bukowina (gegründet 1921), Verein katholisch-deutsches Waisenhaus für die Bukowina (1919), Katholisch-deutscher Presseausschuß (1932), Landesverband der katholisch-deutschen Jugend in der Bukowina (1913), Bukowiner Bonifaziuswerk (1932), Diözesanverband der Caritas für die Bukowina (1933), Katholisch-deutsche Schulorganisation für die Bukowina (1932) (Lehner 1921).

In der Bukowina spielte die jüngere Generation eine wesentliche Rolle. Der Bukowiner Deutsche Jugendbund veröffentlichte 1932-1933 die Monatsschrift „Der Bund“ (15 Nummer) und bezweckte die Fortbildung der Jugend, das Bewahren der deutschen Sprache, besonders in den Dörfern, wo es nur eine/n rumänische/n Lehrer/in gab, den Kampf gegen Analphabetismus, die Heranbildung deutschgesinnter Akademiker, die Annahme deutscher Kinder aus Dörfern in das deutsche Schülerheim in Czernowitz und die Organisation von Tagungen. Zu diesem Zweck hat der Bund als Maßnahme vorgeschlagen, dass die deutschen SchülerInnen nur das deutsche Gymnasium besuchen sollten, um dieselbe Bildung wie in rumänischen Schulen zu bekommen, allerdings in deutscher Sprache (DR).

4. Das Altreich (Moldau, Walachei und Dobrudscha)

In der Moldau und der Walachei lebten nach 1918 29.400 Deutsche, die 0,4 % der Bevölkerung darstellten, und in der Region Dobrudscha 16.000 Deutsche. Bukarest war der Mittelpunkt des altrumänischen Deutschtums – der Ende des 19. Jhds. niedergelassenen Regatsdeutschen, und hier entfaltete sich auch das Vereinswesen, besonders im „Deutschen Haus“, einem Gebäude, das von den wichtigsten Vereinen in der Hauptstadt erbaut wurde.

Der Verband zur Wahrung deutscher Interessen in Rumänien (Deutsch-Rumänischer Wirtschaftsverband) wurde in Berlin aktiviert und gab monatlich ab 1918 die Zeitschrift „Deutsch-Rumänische Blätter“ heraus. Der Verband hatte drei Geschäftsstellen in Berlin, Bukarest und Craiova und bezweckte die Wiederaufnahme eines geordneten Wirtschaftsverkehrs und die Pflege der Beziehung zwischen Rumänien und Deutschland nach dem ersten Weltkrieg und nach der Unterzeichnung des deutsch-rumänischen Friedensvertrags, den Kampf gegen Armut und Arbeitslosigkeit, Hass und Misstrauen, das politische Ansehen, den kulturellen Einfluss und das wirtschaftliche Emporkommen des Heimatlandes in der Welt, Wiederaufbau der deutschen Zukunft im Ausland. Der Verband stieß auf Schwierigkeiten, weil in den ersten Jahren nach dem Weltkrieg die Verbindung zwischen Bukarest und Berlin ab und zu auch völlig unterbrochen war (DRB 1918, 4).

In Bukarest war die Tätigkeit von Dr. Ulrich Frank sehr wichtig für die deutsche Gemeinde. Nach 1918 wurden durch die Bemühungen von Frank mithilfe des „Transsylvania“ Vereins der Siebenbürger Sachsen in Bukarest viele Rumäniendeutsche befreit, die im Krieg gefangen genommen worden waren. Für im Altreich lebende Sachsen und Banater Schwaben hat er Legitimationskarten als rumänische Staatsbürger ausgestellt. Der „Transsylvania“ Verein (1887 gegründet) bezweckte das ethnische Bewusstsein und die

Unterstützung im Krankheits- und Todesfall. 1920 gründete der Verein die Transsylvania Bank für Handel und Gewerbe, die später mit der Kronstädter Sparkasse vereinigt wurde. Außer seiner Tätigkeit in dem „Transsylvania“ Verein hat Frank 1923 die Dr. U. Frank Stiftung zur Unterstützung armer sächsischer Schulkinder und 1930 den Deutschen Radioklub gegründet und den Verein der Bukarester Deutschen Liedertafel (die älteste deutsche Vereinigung in Bukarest, 1852 gegründet), geleitet.

Auch in Bukarest begann in der Periode 1918-1933 die Emanzipationsbewegung der Frauen durch ihre Tätigkeit in den Verbänden. Der Verband der evangelischen Frauenvereine des Dekanates Bukarest, gegründet 1925, bezweckte die Förderung deutsch-evangelischen Lebens, Belebung und Förderung der Vereinstätigkeit in den einzelnen Ortsfrauenvereinen, Austausch über Erfahrungen, Ausübung der Waisenpflege, Mutter- und Kinderschutz, Kranken- und Armenpflege, und Beihilfen für Kirchen und Schulen (DKR 1930, 253). Andere Tätigkeiten der Vereine waren die Pflege von Friedhöfen, die Veranstaltung von Weihnachtsfeiern und die Verschönerung der Kirchen. Der Verband gründete eine „Ferienkolonie“ für arme evangelische Mädchen und errichtete ein Heim für alleinstehende Frauen und Mädchen. Sehr wichtig für die Emanzipation der Frauen waren solche Ziele des Verbands wie Veranstaltung von Vorträgen, Veröffentlichung von Frauenzeitschriften und Gewähren von Stipendien für studierende Mädchen. Dem Verband gehörten die Frauenvereine Bukarest (gegründet 1921, 270 Mitglieder), Galati, Braila, Craiova, Pitesti, Ploiesti und Campina an, deren Mitgliederzahl zwischen 30-60 schwankte.

In Bukarest gab es auch eine Gemeinde von Schweizern, die sich in Vereinigungen organisierten: Der Schweizerverein, Der Schweizerklub und Die Neue Helvetische Gesellschaft.

5. Bessarabien

Durch die Verbindung mit den übrigen Deutschen Großrumäniens (besonders mit der Siebenbürgischen Kirche, der sie untergeordnet waren) hat sich für die im 19. Jhd. eingewanderten Bessarabiendeutschen (ungefähr 80.000) der Weg zur deutschen Kultur wieder geöffnet. 1921 wurde der Deutsche Wirtschaftsverband Bessarabiens (eigentlich eine Ein- und Verkaufsgenossenschaft) als Dachorganisation für die Genossenschaften in Bessarabien gegründet. 1926 entstand in Tarutino der Deutsch-Bessarabische Landwirtschaftsverein, dem sich örtliche Bauernvereine anschlossen (Schlarb 2007, 374). Seine Ziele waren: die Ermutigung der Landwirten, neuere Technik anzuwenden, und ihre Ausbildung. Sein Presseorgan war „Bauer und Bauernschaffen“.

Die Vereine der Lehrer waren in Bessarabien sehr aktiv. Der Deutschbessarabische Hochschulverband, entstanden 1921 in Tarutino, schloss sich 1928 dem „Bund Deutscher Akademiker“ in Rumänien an. Der Verband bezweckte „jährliche Ferienhochschulkurse zur Förderung der wissenschaftlichen und schriftstellerischen Arbeit sowie der moralischen, materiellen und rechtlichen Unterstützung der studierenden Jugend“ (Fieß 1920, 1). Der bessarabiendeutsche Lehrerverein, entstanden 1908 in Sarata, organisierte Jahrestagungen und Fortbildungskurse. 1935 zählte er ungefähr 170 Mitglieder.

Auch die Jugendvereine übten in Bessarabien eine wichtige Tätigkeit aus. In Tarutino wurde 1923 der Jugendverein „Freundschaft“ und 1929 der Jugendbund für entschiedenes Christentum, mit einer Gruppe in Teplitz, gegründet. 1922 wurde der Schülerverein „Unser Heim“ am Knabengymnasium in Tarutino gegründet. Der Verein bezweckte die „gemeinsame wissenschaftliche und körperliche Ausbildung, Pflege der Freundschaft, Einführung in die Geschichte, Organisation und Eigenart unseres Volkes, Erziehung zu sittlicher Lebensweise“ (Fieß 1920, 2). 1932 fand die erste Tagung der Bessarabier Vereine in Sarata statt, dessen debattierte Themen die Jugendvereine und die Erziehung der Jugend waren. Schon mit 1932 begannen sich die Jugendbünde eher nationalsozialistisch zu orientieren. Im Februar 1933 findet in Schabo die zweite Vertretertagung der Kulturvereine statt, mit dem Ziel, einen „Verband Deutsche Kulturvereine Bessarabiens“ zu gründen.

Schlussfolgerungen

Schon Mitte des 19. Jahrhunderts gab es deutsche Vereine in den Regionen, aus denen Großrumänien entstanden ist, aber ihre Zahl hat sich in der Zwischenkriegszeit vermehrt und ihre Aktivitäten intensiviert. Die besprochenen Vereine repräsentierten als Selbstorganisation der deutschen Minderheit keinen Feind oder keine Gefahr für den neu-konstituierten rumänischen Staat, sondern eine „gespielte Demokratie“ (Simmel 1917, 57), eine Form der Selbstbestimmung als Deutschzugehörige, als Individualisierung der Gruppe innerhalb des rumänischen Staates, aber auch als rumänische BürgerInnen. Die Gründung von so vielen Vereinen und deren intensive Tätigkeit zeigt die Freiheit, die die deutschen Gemeinden genossen, also eine liberale Kulturpolitik Großrumäniens, die den Minderheiten, besonders denen Siebenbürgens und des Banats, ein paar Jahre nach 1918 einen breiten Entfaltungsraum einräumte. Die Ausbreitung der rechtsextremen und extrem-nationalistischen Ideologien in den 1930er Jahren war der jahrhundertalten Beziehung zwischen diesen zwei ethnischen Gruppen (Deutschen und Rumänen) schädlich.

Der Verein füllt „eine Lücke, ein Vakuum“ aus und repräsentiert nach Walther Müller-Jentsch (2008, 497-498) entweder eine Kompensation von staatlichen Defiziten oder eine Kompensation des „verlorenen Kontakts mit dem Nächsten“ durch die Industrialisierung und Urbanisierung. Die rumäniendeutschen Vereine füllten eine Lücke, entstanden durch die politischen Veränderungen als Folge des ersten Weltkrieges und die Defizite der staatlichen Institutionen für Minderheiten (deutsche Universität, Sportklub usw.). Die Vereine spielten die Rolle des Vermittlers zwischen der deutschen Minderheit und der gesamten Gesellschaft Großrumäniens, zwischen Individuum und Gesellschaft, aber sie erfüllten auch die Funktion eines Subsystems, indem sie Tätigkeiten übernahmen, die wichtig für das Bewahren ihrer Sprache, ihrer Sitten und die Entwicklung ihrer Kultur waren. Das Subsystem wurde neben etablierten Institutionen wie Kirche und Schule gerade durch die Unterstützung der rumäniendeutschen Wirtschaft und Professionisten und die Freizeitaktivitäten mittels Selbstorganisationen (Vereinigungen) gefördert.

Die rumäniendeutsche Kultur und die Tätigkeiten der Vereine zur Zeit der Weimarer Republik wurden von drei dominanten Kulturen beeinflusst: von der Kultur Deutschlands, der Kultur Rumäniens und der westeuropäischen Kultur im allgemeinen. Die Vereinigungen Deutschlands dienten nicht nur als Modell, sondern auch als Prätext für den Ausdruck einer speziellen Identität, eingegrenzt zwischen deutschen Sitten und deutscher Sprache und der rumänischen Bürgerschaft, zwischen Tradition und Fortschritt. Max Weber stellte die Frage nach der „unbewussten Beeinflussung des Gesamthabitus durch den Inhalt der Vereinstätigkeit“ (Weber 1924, 432), eine Beeinflussung, die in der Tat in den rumäniendeutschen Enklaven stattfand und die die spätere Entwicklung nicht nur des Individuums, sondern auch der Gemeinden determinierte. Denn die Kultur ist in ihrer Erscheinung nicht unabhängig. Mit Pierre Bourdieus (2007, 35) Begriffen könnten wir sagen, dass das Vereinsleben zum „kulturellen Feld“ gehört, und damit den „Habitus“ und die „kulturelle Produktion“ beeinflusst oder sogar bestimmt.

Die Analyse und der Überblick über die Vereine zeigt, dass die Rumäniendeutschen versucht haben, die Grenzen der Regionen (Siebenbürgen, Banat, Bassarabien, Bukowina, Altreich) zu überschreiten und zusammen die deutschen Interessen und die deutsche Sprache und Kultur in einem neu gegründeten Staat zu wahren, wo sie die Minderheit (*die Anderen*) verkörperten und wo man versuchte, die Nation und die neu erworbenen Gebiete zusammenzuhalten. Die Solidarität der Deutschen wurde in der Zwischenkriegszeit also lokal aber auch überregional auf eine harte Probe gestellt, besonders im Kontext der Überwindung einer Identitätskrise: die Abgrenzung und das Definieren der Identität als rumänischer BürgerInnen

und als Deutschen, als Schwabe oder Sachse, als Katholik oder Protestant, und zum Legitimieren der Verhaltensweisen (Bocşan 1999, 99). Die Vereine haben dazu beigetragen, das Selbstbewusstsein und die Solidarität der deutschen Minderheit zu fördern, das auf einer ethnischen und kulturellen Vielfalt und einer Mentalität beruhte, die sich über die ethnischen, sprachlichen und kulturellen Grenzen hinwegsetzte. Die Vereine boten einen organisatorischen Rahmen für die Besprechung, Konfrontation und Validierung von Ideen, für die Analyse und Debatte von Problemen der deutschen Minderheit und für Aspekte der Entwicklung der Wirtschaft und des Berufslebens. Durch ihre Tätigkeit haben die Vereine nicht nur das Bewahren der deutschen Sprache und Identität angeregt und gefördert, sondern auch die Integration der Minderheit in Großrumänien unterstützt.

BIBLIOGRAPHIE

- . *Der Bund 2 (DB)* (1932).
- . *Der Deutsche Kalender für Rumänien (DKR)* 1, Nr. 1, 1930.
- . *Deutsch-Rumänische Blätter (DRB)* 3/1.12.1918.
- . „Ortsgeschichte, Heimatortgemeinschaft Hatzfeld“. <<http://hatzfeld-banat.de/thema/geschichte/>> (abgerufen 9.2.2021).
- . *Temesvarer Zeitung (TZ)*, 8. Juni 1924.
- Chiper, Ioan. 2015. „Vorwort“ zu Iancu, Dorin-Demostene. *Relațiile culturale româno germane în perioada interbelică*. Editura Enciclopedică.
- Bocşan, Nicolae. 1999. „Die Banater Geschichtsschreibung zwischen multikulturellem Anspruch und nationalem Identitätsverständnis.“ *Kulturdialog und akzeptierte Vielfalt? Rumänien und rumänische Sprachgebiete nach 1918* hrsg. von Horst Förster und Horst Fassel, 81-100. Süddeutsches Kulturwerk.
- Bourdieu, Pierre. 2007. *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar*, übersetzt ins Rumänisch von Laura Albulescu und Bogdan Ghiu. Art.
- Breckner, Andreas. 1923. „Das Deutschtum in Großrumänien.“ *Deutsche im Ausland*, hrsg. von F. Mohr und W. von Hauff, 117-124. F. Hirt.
- Csaki, Richard. 1921. „Zum zweiten deutschen Ferienhochschulkurs in Hermannstadt.“ *Ostland*, Nr. 22, 609.
- Fassel, Horst. 1997. „Deutsch-rumänische Kulturbeziehungen in der Zwischenkriegszeit. Allgemeine Voraussetzungen und regionale Besonderheiten.“ *Die deutschen Regionalliteraturen in Rumänien (1918-1944). Positionsbestimmungen, Forschungswege, Fallstudien* hrsg. von P. Motzan und Sienerth, 69-93. Süddeutsches Kulturwerk.
- Fiebrandt, Maria. 2014. *Auslese für die Siedlergesellschaft. Die Einbeziehung Volksdeutscher in die NS-Erbgesundheitspolitik im Kontext der Umsiedlungen 1939-1945*. Vandenhoeck & Ruprecht.

- Fieß, Heinz. 1920. „Jugend und Vereine im Bessarabien der Dreißigerjahre.“ *Bessarabiendeutscher Verein e.V.* <<https://www.bessarabien.de/upload/vereinsleben.pdf>> (abgerufen 23.06.2020).
- Goebel, Otto. 1921. *Selbstverwaltung in Technik und Wirtschaft*. Springer.
- Hempel, Dirk. 2008. *Literarische Vereine in Dresden. Kulturelle Praxis und politische Orientierung des Bürgertums im 19. Jahrhundert*. Niemeyer.
- Grentrup, Theodor. 1930. *Das Deutschtum an der Mittleren Donau. In Rumänien und Jugoslawien*. Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung.
- Iancu, Dorin-Demostene. 2015. *Relațiile culturale româno-germane în perioada interbelică*. Editura Enciclopedică.
- Lehner, Josef. 2021. „Die Katholische Kirche in der Bukowina.“ *Bukovina Society of the Americas*. <https://bukovinasociety.org/bsa-files_culture/bsa-file_culture_religion/bsa-file_culture_religion_die-katholische-kirche-d/> (abgerufen 9.2.2021).
- Kotzian, Ortfried. 2005. *Die Umsiedler. Die Deutschen aus West-Wolhynien, Galizien, der Bukowina, Bessarabien, der Dobrudscha und in der Karpatenukraine*. Langen Müller.
- Müller-Jentsch, Walther. 2008. „Der Verein – ein blinder Fleck der Organisationssoziologie.“ *Berliner Journal für Soziologie*, Nr. 18, 476-502.
- Nipperdey, Thomas. 1976. „Verein als soziale Struktur in Deutschland im späten 18. Und frühen 19. Jahrhundert. Eine Fallstudie zur Modernisierung.“ ders., *Gesellschaft, Kultur, Theorie. Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte*. Vandenhoeck and Ruprecht, 174-205.
- Schlarb, Cornelia. 2007. *Die evangelisch-lutherischen Gemeinden in Bessarabien 1814-1940*. Böhlau.
- Scurtu, Ioan. 1995. „Einführende Studie. Die nationalen Minderheiten in Rumänien in den Jahren 1918-1925.“ *Minoritățile naționale din România 1918-1925*, hrsg. von Ioan Scurtu und Liviu Boar, 15-24. Arhivele Statului din România.
- Simmel, Georg. 1917. *Grundfragen der Soziologie – Individuum und Gesellschaft*. Göschensche Verlagshandlung.
- Weber, Max. 1924. „Geschäftsbericht und Diskussionsreden auf den deutschen soziologischen Tagungen (1910, 1912)“ in ders., *Gesammelte Aufsätze zur Soziologie und Sozialpolitik*. Mohr.
- Wolf, Josef und Wolf, Marionela. 2011. „Asociațiile germanilor din Banat. Linii evolutive și dinamica mobilizării politice după Primul Război Mondial.“ *Asociaționism și naționalism cultural în secolele XIX-XX* hrsg. von Liviu Maior, Ioan-Aurel Pop und Ioan Bolovan, 33-78. Academia Română.
- Zup, Iulia Elena. 2020. „Vereinsleben der deutschen Minderheit in Rumänien zur Zeit der Weimarer Republik: Kulturelle und wissenschaftliche Vereine.“ *Transylvanian Review*, Band 19, Nr. 3, 116-128.

THE GERMAN-LANGUAGE SOCIALIST PRESS IN BANAT IN THE INTERWAR YEARS. CASE STUDY: *VOLKSWILLE* (THE PEOPLE'S WILL) AND *BANATER ARBEITER-PRESSE* (BANAT WORKERS' PRESS)¹

VERONICA CÂMPIAN²

ABSTRACT. *The German-language Socialist Press in Banat in the Interwar Years; Case Study: Volkswille (the People's Will) and Banater Arbeiter-Presse (Banat Workers' Press).* This study analyses the development and characteristics of these two socialist newspapers from Banat in a period when the number of German publications was at its peak and the German minority press played a very important role for its readers. The text focuses on the content particularities of the publications with an emphasis on the dedication and commitment of the editors and journalists to inform, educate and support the readership through their articles.

Keywords: *Banat, German minority, socialist press, Volkswille (People's Will), Banater Arbeiter-Presse (Banat Workers' Press)*

REZUMAT. *Presa socialistă de limbă germană din Banat în anii interbelici; Studiu de caz: Volkswille (Voința Poporului) și Banater Arbeiter-Presse (Presa Muncitorească din Banat).* Studiul de față urmărește evoluția și caracteristicile acestor două ziare socialiste din Banat într-o perioadă în care presa minoritară germană era bine răspândită și juca un rol foarte important pentru cititorii săi. Textul se concentrează asupra particularităților de conținut ale publicațiilor, punând accentul pe dedicarea și angajamentul editorilor și jurnaliștilor de a informa, educa și sprijini cititorii prin articolele lor.

Cuvinte-cheie: *Banat, minoritate germană, presă socialistă, Volkswille (Voința Poporului), Banater Arbeiter-Presse (Presa Muncitorească din Banat)*

¹ This work was supported by a Grant of Ministry of Research and Innovation CNCS-UEFISCDI, Project Number PN-III-P4-ID-PCCF-2016-0131, within PNCDI III.

² Lecturer **VERONICA CÂMPIAN** Ph.D. is a member of the Department of Communication, Public Relations and Advertising (German language section) within the Faculty of Political, Administrative and Communication Sciences of the Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania. She teaches Verbal and Non-verbal Communication courses to first-year students, Intercultural Communication to second-year students and MA courses, such as Communication theories and Media Systems. Her main areas of interest are verbal and non-verbal communication, media language and political communication. Email: veronica.campian@ubbcluj.ro

Motto: *When Banat workers look with pride at their empowerment, they must not forget the valuable contribution of the printed word* (Marin, Josef Gabriel 1).

Introduction

The end of the First World War and the victory of the Bolshevik Revolution shook the European political scene and the new situation gave a boost to the left-oriented press. Since its beginning, the press has been an effective means of expressing a nation's ethnic identity and at the same time a barometer of its cultural level. The German newspapers in interwar Romania also fulfilled this function. At the same time, they accomplished their task of contributing to the formation and affirmation of cultural identity, providing their readers with information and ideas that played an essential role in the formation of a strong group identity (Ciobanu 2007, 133).

In the history of the German press in Romania, the interwar period was one of the most important after the stagnation during the years of the First World War. According to the Institute for Germans Abroad, in 1928 there were 62 newspapers and periodicals for the 750,000 Germans in Romania. The freedom of the press was stipulated in the constitutions of 1923 and 1938 (Ciobanu 2007, 134). The 1923 Constitution already proclaimed equal rights for all cohabiting nationalities (Marin 1974, 161).

The number and quality of German publications in Romania show, as Franz Riedl states, that "the full freedom of the press guaranteed by the Constitution was well used by the Germans in Romania" (Ciobanu 2007, 135, quoted in Riedl 50). As far as the content of the German periodicals of the interwar period is concerned, it should be underlined that people's education was at the forefront of the entire press (Ciobanu 2007, 135).

In the German-language publications of the time from Banat, most of the articles and statements were moderate, and the content of the publications aimed at ethnic Germans was politically neutral and focused more on cultural, economic issues (Panu 2011, 43).

Despite the extensive strategies used by Nazi propaganda, there were German-language media institutions in Banat that did not reproduce the Nazi ideological message, rather adopting a neutral, informative tone. There were some German-language publications in Banat that were not only immune to Nazi propaganda, but they also played an active role against the extreme right, and opposed Nazism. Such newspapers were the *Temeswarer Arbeiterzeitung* (Timișoara Workers' Newspaper), *Banater Arbeiter-Presse* (Banat Workers' Press), *Volkswille* (The People's Will), *Das freie Wort* (The Free Word) in Reșița and *Neue*

Zeitung (New Newspaper). They constantly opposed propaganda and at the same time they enjoyed the support and appreciation of a broad segment of society, including peasants, workers and intellectuals alike (Panu 2011, 48).

The Germans in Banat had a rich journalistic tradition in the interwar period. The most important publication was the *Schwäbische Volkspresse* (Swabian People's Press), which appeared in 1889 (Ciobanu 2007, 141). There was also a left-wing, workers' and social democratic press in Banat due to the large number of workers, who were generally more receptive to left-wing ideas. Thus, in the 1920s, the *Arbeiter Zeitung* (Workers' Newspaper) (1919-1929), the central organ of the Socialist Party in Banat, was published in Timișoara, followed by the publication *Volkswille* (The People's Will) (1932-1933) and *Neue Zeitung* (New Newspaper) (1933-1940). In Reșița the social democratic newspaper *Das freie Wort* (The Free Word) appeared from 1932 to 1933, and in Jimbolia the *Banater Arbeiter- Presse* (Banat Workers' Press) was issued between 1925 and 1927. These newspapers fought the National Socialist ideas disseminated in the press and in the public opinion among the Germans in Romania, but their target audience was rather small (Ciobanu 2007, 142).

Through their "militant attitude" (Marin 1980, 169), these publications called German workers, peasants, craftsmen, but also civil servants and intellectuals of Banat to an "active struggle and kept them away from the harmful influences of Nazism" (ibid. 169). In addition to the Romanian democratic forces, Saxon (a German minority group from Transylvania) and Swabian intellectuals also participated in the battle against the right-wing extremist and fascist movements. One example is the writer Heinrich Simonis from Timișoara, who stood out with his militant, anti-fascist writing (Marin 1980, 168-169).

The oldest German-language daily newspaper in Banat, the *Temeswarer Zeitung* (Timișoara Newspaper), was also published in the interwar period and tried to maintain its political independence. It should be pointed out that a number of German publications were issued in the most important towns in Banat. In Reșița, for example, the *Reschitzaer Zeitung* (Reșița Newspaper) appeared with the subtitle *Organ for the Social and Cultural Interests of the People*³ and Heinrich Anwender published the *Lugoscher Zeitung* (Lugoj Newspaper) in Lugoj (Ciobanu 2007, 142).

Volkswille (The People's Will)

At the beginning of the last decade of the 19th century, the local organization of the Social Democratic Party from Timișoara experienced a strong development. In 1892 the upholstery assistant Julius Hoffman emerged as the head of the Timișoara Workers' Club, and quickly recognized that a

³ Original title: Organ für soziale und kulturelle Interessen des Volkes

press organ was very important in order to promote the party. Brochures were no longer a sufficient means of communicating their demands; a workers' newspaper was necessary (Marin 1988, 40). As most of the members of this organisation spoke German at the time, it was decided that this publication should be written in this language.

Although the authorities immediately reacted strongly and expelled Hofmann from the city, they could not avoid the publication of the first issue of the weekly *Volkswille* on May 1st, 1893 (Marin and Lunčan 1984, 31).

Volkswille (Social Democratic Organ of Southern Hungary), later renamed *Arbeiter-Zeitung* (subtitle: *Central German Organ of the Social Democratic Party of Banat*⁴), was published in Timișoara between 1893 and 1933. It was the main organ of the German-speaking workers' movement in Banat and the only long-lasting German-language socialist newspaper in the region⁵.

The newspaper had Wilhelm Paul, a shoemaker, as editor in charge, but the actual direction was entrusted to Josef Gabriel, who had quite a lot of publishing experience at the time. *Volkswille* existed for almost 40 years, most of the time under very difficult conditions and through the unpaid work of the editors (Marin and Lunčan 1984, 31).

Josef Gabriel was the co-founder of this publication and helped to prepare the first issue. He remained a close collaborator of this newspaper for the next decades and he made "an unpaid contribution to the design of the paper, which accurately reflected the development of the workers' movement" (Marin 1988, 41). This publication was both "an organ of information and a weapon in the workers' struggle" (Marin 1988, 41), but also an organ of the Social Democratic Party.

In the autumn of 1897, Josef Gabriel, who was the editor of *Volkswille*, wrote an article in which he expressed the need to publish a Romanian-language party newspaper. This idea caused much enthusiasm among the Romanian proletariat. Josef Gabriel explained the importance of establishing a press organ in Romanian. Although the proposal was supported by the party, the publication was slow to emerge. Encouraged by the socialist Atanase Voichescu, he started a fundraising campaign for issuing a newspaper in Romanian. (Marin 1988, 32)

The first issue of *Votul poporului* (The People's Choice), the name given to the Romanian-language party newspaper, was published at the beginning of 1903. Its appearance was the achievement of the Timișoara Social Democratic

⁴ Original title: Deutsches Zentralorgan der Sozialdemokratischen Partei des Banats

⁵ Further information on the period of publication and the profile of the publications in: Krischan, Alexander: *Die deutsche periodische Literatur des Banats: Zeitungen-Zeitschriften-Kalender 1771-1971 Bibliographie*, Munich: Verlag des Süddeutschen Kulturwerkes, 1987, pp: 16-44 and in: Șeulean, Paul: *Die deutsche Presse in der Zwischenkriegszeit*. In: *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, vol. 51/2008, pp.: 78-85.

Party organisation and the publication not only had readers from Banat, but it also had subscribers in Transylvania.

Volkswille militated against acts of intimidation, abuse and repression of any kind, fought for the “regulation of labour relations” (Marin 1988, 43), and demanded universal voting rights. Many of those who contributed to this political workers’ newspaper suffered prison sentences or threats for publishing courageous articles which criticised the government. The publication, edited at great sacrifice by the workers, therefore played an extremely important role in the development of class awareness for the proletarians of Timișoara (Marin and Luncan 1984, 31).

Volkswille gained increasingly more influence on the development of the workers’ movement in Banat and on the 10th anniversary of the newspaper (May 1st, 1903) a commemorative number with a distribution of 5000 issues was published. In this special issue Josef Gabriel outlined the development of the newspaper. Despite the difficult times the publication experienced – the persecution of the newspaper and the terrible treatment of its editors – it remained influential among the workforce (Marin, 1988, 44).

Under the direction of Josef Gabriel, the publication fought against the Hungarian government’s Magyarization policy, whose aim was to denationalise the non-Hungarian population in the country. During 1911, the newspaper also published numerous editorials expressing opposition to the Austro-Hungarian militarism, and reported on the great danger of an imminent world war. Gabriel showed a lot of “courage and determination” (Marin 1988, 45) in his writing on these subjects and took advantage of every opportunity to present these realities to the working class.

After the outbreak of the First World War, *Volkswille* reported on the difficult situation in the families of the conscripted workers and generally on the great misery of the war. It wrote about the everyday needs of the population, the lack of supplies and the price increases. However, these texts were subject to censorship, so it was often the case that there were white columns in the pages of the newspaper. An example is the issue from September 12th, 1914. (Marin 1988, 47). During the war years, *Volkswille* tried to give an accurate picture of the situation on the front line. The editor Gabriel was supported in this process by those workers who were close to the battlefield. The latter sent “field correspondence” (Marin 1988, 47), which was published in the pages of the publication.

At the beginning of 1916, several editorials expressed the workers’ desire for peace. In opposition to the opportunist official policy from Budapest, the socialist publication *Volkswille* did not advocate war, expressing instead the desire for peace of the working masses (Marin and Luncan 1984, 36). This idea was also reinforced by the publication of some pacifist poems.

At the meeting of the Timișoara Workers' Council on November 30th, 1918 it was announced that all arrangements had been made for *Volkswille* to be published as a daily newspaper from December 1st of the same year. Josef Gabriel devoted himself entirely to the publication as editor-in-chief and was assisted by the editors Bernath Kohn and Michael Schmidt. In the year 1919, the newspaper reached a distribution of 4800 copies (Marin 1988, 49). The end of 1919 brought new changes for the publication: the Royal Romanian Command decided to change the name of the newspaper. Thus, from November 1st, 1919 the newspaper was called *Arbeiter Zeitung* (Workers' Newspaper) and it only regained its old name on December 11th, 1930 (Gabriel 1928, 109). The eleven years during which the publication appeared under this new name were difficult in many respects: not only did it struggle with serious financial problems, but it also had to make changes in the editorial team (Marin 1988, 50-51). The reason for the financial difficulties also lay in the fact that the publication did not have enough subscribers. It was thus decided to increase the press fund with contributions from all party members.

Under the guidance of the experienced journalist Zoltan Franyó, the newspaper was published again under the original name *Volkswille* (People's Will) from December 1930. The economic crisis, which reached its peak in 1932, caused high unemployment, which led to a sharp drop in the number of subscribers. From that moment on, the publication could only afford to appear on a weekly basis. Until its closing down in the middle of 1933, the newspaper fought fascist ideology and National Socialism through all means (Marin 1988, 52).

Banater Arbeiter-Press (Banat Workers' Press)

The appearance of a socialist publication in a relatively small town with a few modest industrial factories would be an almost inexplicable phenomenon if people were not aware of the old fighting spirit of the workers' movement in Jimbolia (Marin 1974, 118).

A strong local Social Democratic Party organisation and several trade unions were founded in Jimbolia in the first decade of the 20th century. In the local elections of 1922, the Social Democratic list obtained 920 votes, reflecting the clear influence of this party (Marin 1974, 119).

The *Banat Workers' Press* (with the subtitle *Social Democratic Organ for the Protection of the Interests of the Working People in Romania*⁶) appeared at a time when the workers' movement throughout the country was facing great difficulties, as the bourgeois-landlord regime was intensifying the exploitation of labourers and the trade union movement was also weakening. The aim of this

⁶ Original title: Sozialdemokratisches Organ zur Wahrnehmung der Interessen des werktätigen Volks in Rumänien

publication was to defend the interests of the workers and to strengthen the party organisations (Marin 1974, 120). It was the second workers' newspaper to appear in Jimbolia after the weekly *Vorwärts* (Forward)⁷.

The program of the new publication was presented in the editorial of July 18th, 1925. The article stated that the new publication was to continue the struggle begun by the newspaper *Vorwärts* (Forward), stating that "what the fathers and brothers of the social democratic organisation in Jimbolia have created, we, sons and successors, want to preserve, promote and defend in spite of all adversities"⁸. The newspaper was a great support to the socialist movement in Jimbolia and helped the party win the 1926 local elections.

The newspaper was published weekly and consisted of 4 pages in large format. The first page usually contained the editorial and articles on general topics, pages two and three had news, commentary, the sport column and poetry. The last page consisted mainly of advertisements and advertising copy (Marin 1974, 122).

In its pages, the publication reported on the work of the Social Democratic organisation in Jimbolia, while being equally concerned with the education of the workers and presented the problems and fears of the working class. The *Banater Arbeiter-Presse* dealt with domestic politics and reported on the bourgeois parties, but it also dedicated space to foreign issues and focused on the struggles of workers in other countries, thus trying to reveal the anti-communist, especially fascist terror.

From a linguistic point of view, the publication was written in a literary language free of any of the workers' jargon, but still accessible to them.

A large space in the newspaper was taken up by reports on the problems of the workers' lives (for example, massive dismissals), but also on their ongoing fight against the exploiters.

Another topic that was much discussed was the workers' strikes. The newspaper informed its readers about the workers' strike from Reșița on August 17th, 1925, but there were also many news items and comments about strikes in other cities, such as Timișoara, Arad or Cluj-Napoca (Marin 1974, 124). The permanent theme of workers' strikes was also discussed in an international context, with references to the major strike movements in England, France and Germany (Marin 1974, 129)

The literary part of the publication played an important role in the education of the workers. Poems or prose texts by important authors such as Maxim Gorky, Henri Barbusse, Stefan Zweig or Robert Grötsch were published

⁷ The newspaper *Vorwärts* was considered the Central Organ of the German Section of the Yugoslav Social Democratic Party.

⁸ *Banater Arbeiter-Presse* (July 18th, 1925 issue)

in the pages of the newspaper. At the same time, the *Banater Arbeiter-Presse* drew its readers' attention to works of famous Romanian authors, such as those of the poet Mihai Eminescu (Marin 1974, 131).

Although it had a rather short publication period (it was published for two and a half years and had 130 issues), the *Banater Arbeiter-Presse* played an important role for the workers in Jimbolia, but also in other localities in the western part of Banat.

Because of the progressive and socialist ideas promoted by the newspaper and its struggle against fascist policies, the publication was particularly important for the "development of the class awareness of the working people" (Marin 1974, 133).

Conclusion

The German-speaking community enjoyed a significant number of publications in their mother language during the interwar period. These were wide-ranging, focusing on political, educational, cultural and economic issues. Through its contents, the press was a reliable support for both intellectuals and the working class, contributing to the development and consolidation of the cultural and ethnic identity of the German minority.

In addition to the more general periodicals, a number of socialist, workers' newspapers played a fundamental role for the working class in those years of hardship. These include the publications *Volkswille* and *Banater Arbeiter-Presse* from the Banat region. Edited and coordinated by prominent figures of the time - such as Josef Gabriel or Zoltan Franyó - the newspapers faced censorship and the journalists were fined and risked their freedom to serve the interests of their readers.

The publications reported on the tragedies at the battlefield during the First World War, on the harsh and deprived lives of those left at home and dissociated themselves from the Nazi regime that had taken control over Germany. At the same time, using a literary language accessible to the readers, the newspapers also focused on the process of educating the public by publishing prose and poems written by ethnic German authors, but also by Romanian and universal writers.

Thus, by combining social, political and cultural themes, the publications were a guiding light for many readers of that time, and for us now, they are proof of the dedication of some journalists and editors, who got involved in the creation and consolidation of a collective, class identity through their texts.

WORKS CITED

- Ciobanu, Vasile. 2007. *Identitatea culturală a germanilor din România în perioada interbelică*, Editura Muzeul National al Literaturii Romane, colecția Aula Magna. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană.
- Gabriel, Iosef. 1928. *Fünfzigjährige Geschichte der Banater Arbeiterbewegung*. Timișoara: Krischan, Alexander.
- Die deutsche periodische Literatur des Banats: Zeitungen-Zeitschriften-Kalender 1771-1971 Bibliographie*. München: Verlag des Süddeutschen Kulturwerkes.
- Marin, William and Luncan, Ioan. 1984. *Două secole de luptă revoluționară în sud-vestul României (1733-1948)*. Timișoara: Facla.
- Marin, William. 1974. "Gazeta socialista „Banater Arbeiter Presse“ (1925-1927)". *Studii de Istoria Banatului*, vol 3, 118-133.
- . 1988. *Josef Gabriel – Leben und Werk in Wort und Bild*. București: Kriterion.
- . 1980. *Kurze Geschichte der Banater Deutschen. Mit Berücksichtigung ihrer Beziehungen zur rumänischen Bevölkerung und ihrer Einstellung zur Vereinigung von 1918*. Timișoara: Facla.
- . 1978. *Unirea din 1918 și poziția șvabilor bănățeni*. Timișoara: Facla.
- Panu, Mihai. 2011. „Presa bănățeană interbelică și ascensiunea curentelor naționaliste.“ *Spațiul românesc între democrație și totalitarism*, edited by Adrian Vițalariu, Iulian Gherca, Liviu Cărare, Iași: Juminea.
- Șeulean, Paul. 2008. „Die deutsche Presse in der Zwischenkriegszeit“. *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, vol. 51: 78-85.

DAS BILD DES SOZIALISMUS IN DER REIHE *KRITERION-HEFTE*

TÍMEA FERENCZ¹

ABSTRACT. *The Image of Socialism in the Kriterion-Hefte Book Series.* The following paper, based on the author's as yet unpublished PhD Thesis, aims to highlight the image of socialism as reflected in the book series *Kriterion-Hefte*, published by the Bucharest-based Kriterion publishing house between 1980 and 1984. After a brief presentation of the book series, the paper also addresses the historical framework in which the *Kriterion-Hefte* were published and offers a glimpse into the image of socialism as presented and perceived by the nine authors of this twelve-book series.

Keywords: *socialism, Kriterion publishing house, Kriterion-Hefte, protochronism*

REZUMAT. *Imaginea socialismului în colecția de cărți Kriterion-Hefte.* Lucrarea de față, bazată pe teza de doctorat încă nepublicată a autoarei, își propune să evidențieze imaginea socialismului reflectată în colecția *Kriterion-Hefte*, publicată de editura bucureșteană Kriterion între anii 1980 și 1984. După o scurtă prezentare a seriei, lucrarea abordează cadrul istoric în care *Kriterion-Hefte* a fost publicată și oferă o privire asupra imaginii socialismului în percepția celor nouă autori ai acestei serii de douăsprezece cărți.

Cuvinte-cheie: *socialism, editura Kriterion, Kriterion-Hefte, protocronism*

Der vorliegende Beitrag basiert auf der noch nicht publizierten Promotionsarbeit der Verfasserin, die im Sommer 2020 an der Universität Babeș-Bolyai in Klausenburg Cluj-Napoca, Rumänien verteidigt wurde. Er ist in folgende drei Teile gegliedert: Eine allgemeine Präsentation der Kriterion-Hefte, eine Darstellung der geschichtlichen Bedingungen ihrer Veröffentlichung und eine Beschreibung des in diesen Heften dargestellten Bildes des Sozialismus.

¹ **Tímea FERENCZ** promovierte 2020 an der Babeș-Bolyai Universität Klausenburg und ist zurzeit Hochschulassistentin im Department für Dolmetscherausbildung an der Philosophischen Fakultät der Babeș-Bolyai Universität tätig. Email: timea.ferencz@ubbcluj.ro

Der Kriterion Verlag und die Kriterion-Hefte

Der 1969 in Bukarest von der kommunistischen Parteiführung gegründete Kriterion Verlag publiziert bis heute Bücher in ungarischer Sprache und in anderen Minderheitensprachen Rumäniens. Die wissenschaftliche Forschung zur Verlagsgeschichte bis 1989 ist aus zwei Gründen ergiebig: Zum einen ist die Untersuchung der verlegerischen Tätigkeiten unter dem immer nationalistischer werdenden Ceaușescu Regime ein vielfältiges Forschungsthema, zum anderen gelang es dem Kriterion Verlag in den Jahren 1969 bis 1989 überregionale Bedeutung zu erlangen und zum größten ungarischen Verlag außerhalb Ungarns, sowie zum wohl bedeutendsten deutschen Verlag außerhalb des deutschsprachigen Raums zu werden (Bartha 2016, 214). Kriterion spielte dabei nicht nur eine entscheidende Rolle für die Herausgabe ungarischer und deutscher Literatur Rumäniens, sondern war auch insbesondere für die Repräsentation kleineren Literaturen des Landes, wie Slowakisch, Serbokroatisch, Jiddisch, Ukrainisch, Türkisch und Tatarisch essenziell.

In meiner Promotionsarbeit habe ich mich mit der Geschichte des Verlags und den Veröffentlichungen seiner deutschen Redaktion, die von Heidi Hauser geleitet wurde, beschäftigt. In dem von uns untersuchten Zeitraum 1969-1989 hat Kriterion insgesamt 531 Werke auf Deutsch in einer Gesamtauflagenhöhe von 1.714.249 Exemplaren veröffentlicht. Die Anzahl und Vielfalt der herausgegebenen Bücher können als ein Anzeichen dafür gedeutet werden, dass das Verlagsprogramm mit dem Ziel gestaltet und geplant wurde, den Erwartungen der deutschsprachigen Leserschaft auf allen Ebenen gerecht zu werden. So wurden nicht nur Werke zeitgenössisch-rumäniendeutscher Literatur, sondern auch Übersetzungen aus der rumänischen und rumänienungarischen Literatur, Weltliteratur, Geschichtsbücher, Sachbücher, Werke zu Kunstgeschichte, Folklore und Ethnographie sowie Monografien berühmter Rumäniendeutscher und Kinder- und Jugendbücher (einschließlich Schulausgaben) herausgegeben.

In ihrem Interview mit Siegbert Bruss (Hauser 2011) bezeichnete Hedi Hauser Kriterion als den Verlag, bei dem Werke aller Generationen der rumäniendeutschen Schriftsteller sowie Dichter veröffentlicht worden seien. Für junge Talente wurde die Reihe „Kriterion-Hefte“ von Klaus Hensel ins Leben gerufen und später von Rolf Marmont und Rolf Bossert weiter betreut. In der Reihe sind Werke von Helmuth Frauendorfer, Johann Lippet, Adrian Löw, Herta Müller, Horst Samson, Reinhold Schmidt, Werner Söllner, William Totok und Richard Wagner, sowie ein Gedichtsband des rumänischen Dichters Mircea Dinescu in der deutschen Übersetzung Werner Söllners erschienen.

Die Bände fielen dabei auch durch ihre graphische Gestaltung auf. So zeigte der Einband der Gedichtsammlung *reibfläche* von Horst Samson beispielsweise einen gepackten Koffer und darüber einen Wandbehang mit

den Worten „und schafft ein trautes Heim“. Höfer beschrieb diese Gestaltung in einem Gespräch mit Herta Drozdik-Drexler als „eine deutliche Anspielung auf das Aussiedlungsfieber [,] das bereits die meisten Rumäniendeutschen gepackt hatte“ (Drozdik-Drexler 2003). Der Einband von Herta Müllers Prosawerk *Niederungen* zeigte einen großen Frosch, *hotel california 2* von Richard Wagner eine ins Getriebe fallende Träne, auf William Totoks Buch *die vergesellschaftung der gefühle* waren Sardinen zu sehen, die ihre Köpfe aus einer zur Hälfte geöffneten Dose streckten.

Im Zeitraum 1980-1984 erschienen insgesamt zwölf Kriterion-Hefte, bevor die Reihe nicht länger herausgegeben werden durfte. Unter den Publikationen waren vornehmlich lyrische Werke von Helmuth Frauendorfer (*Am Rand einer Hochzeit* 1984), Johann Lippet (*biographie. ein muster* 1980 und *so wars im mai, so ist es* 1984), Adrian Löw (*Selbstanzeige* 1982), Horst Samson (*reibfläche* 1982), Reinhold Schmidt (*Normalzustand* 1984), Werner Söllner (*Eine Entwöhnung* 1980), William Totok (*die vergesellschaftung der gefühle* 1980) und Richard Wagner (*hotel california I* 1980 und *II* 1981) aber auch zwei Prosawerke der späteren Nobelpreisträgerin Herta Müller (*Niederungen* 1982 und *Drückender Tango* 1984), wobei anzumerken ist, dass die Werke von Herta Müller in Rumänien ausschließlich beim Kriterion Verlag erschienen sind (Balogh 2011, 65).

Geschichtliche Rahmenbedingungen

In den achtziger Jahren näherte sich Rumänien einem wirtschaftlichen Kollaps: Hauptziel der Regierung war die vorzeitige Tilgung aller Schulden (Verdery 1991, 100), es wurde nur noch für den Export produziert. Gegen Ende des Jahrzehnts legte Ceaușescu ein Städteplanungsprogramm auf, welches als „Systematisierung“ bezeichnet wurde, die Verstädterung von Ortschaften zum Ziel hatte und mit den staatlichen Homogenisierungsversuchen Rumäniens eng verbunden war. Während deutsche und jüdische Landsleute gegen Geld auswandern durften,² war die ungarische Minderheit zu groß und zu kompakt, um sie gegen Bezahlung loszuwerden. Vor diesem Hintergrund

² Durch die Übereinkommen mit Israel im Februar 1973 und der BRD im Mai 1973 verpflichteten sich die rumänischen Behörden 40.000 Rumäniendeutschen im Verlauf von fünf, und 24.000 Juden im Verlauf von drei Jahren die Auswanderung gegen Zahlung eines Kopfgeldes zu erlauben. Zwischen 1950 und 1989 emigrierten rund 282.240 Rumäniendeutsche. (Vgl. Deletant 2019, 283) Die Summe betrug, laut Cioroianu, zwischen 4.000 und 10.000 DM und wurde abhängig vom Alter und Bildungsniveau der betreffenden Person bestimmt. Für Kinder war das Freikaufgeld 4.000 DM, für einen Rentner 6.000 DM. Diese Gelder wurden an die Konten der rumänischen Regierung in Form von Exportkreditgarantien, sogenannten Hermeskrediten, gezahlt. Vgl. Cioroianu 2013, 684 und Tismăneanu et al. 2007, 547.)

leitete man die „Homogenisierung“ ein, ein Vorhaben, das langfristig auf die Assimilation der ungarischen Minderheit setzte und damit ganz im Sinne der stalinistischen Nationalitätenpolitik stand. Im Jahr 1984 wurden ungarische und deutsche Fernsehsendungen, die 1969 noch im Zeichen der Liberalisierung eingeführt worden waren und 1985 Regionalsender in deutscher, serbischer und ungarischer Sprache verboten, Verlagsprogramme wurden stark reduziert. (Totok 1990, 129). Nicht nur die Anzahl der jährlich veröffentlichten minderheitensprachlichen Werke ging zurück, auch deren Auflagenhöhe. Durch die diskriminierende Anpassung der Auflagenziffer an die der auf rumänisch verlegten Veröffentlichungen im Februar 1979 (Domokos 1979) wurde die Auflagenhöhe der ungarischen Werke um etwa 30%, der deutschen um circa 21% und der anderssprachigen um 20% reduziert. Indem die Zweit- und Drittauflagen einzelner Bücher im Falle rumänischer Veröffentlichungen nur durch die Buchzentrale, aber im Falle minderheitensprachlicher Bücher durch den hierarchisch höherstehenden Ministerrat zu genehmigen waren, wurde der Publikationsprozess von anderssprachigen Werken erheblich erschwert.

Unter diesen historischen Umständen, die die Grenzen zwischen Politik und Kultursphäre mehr und mehr verschwimmen ließen, wurden auch die Kriterion-Hefte veröffentlicht. Hedi Hauser vertritt die Meinung, dass es nicht selbstverständlich war, dass diese Bücher in den „nordkoreanische[n] Verhältnisse[n]“ der 80er Jahre erscheinen konnten, denn „es war nicht leicht, zwischen strikt Verbotenem und gerade noch Erlaubtem zu lavieren“ (Hauser 2011). Ihrer Ansicht nach gewährte man rumäniendeutschen Autoren mehr Meinungsfreiheit als rumänischen Schriftstellern und Dichtern. Grund dafür sei der begrenzte Einfluss der deutschen Werke in Rumänien gewesen und Ceaușescus Ziel das gute Ansehen seiner Herrschaft im Westen aufrechtzuerhalten (Balogh 2011, 25). Auch Georg Aeschl teilt diese Auffassung:

das Regime [hatte] wohl begriffen, dass die Politik den ‚eigenen‘ Deutschen gegenüber die anderen Deutschen ‚drüben‘ zum Wohlwollen bewegen und so die liberale Fama des rumänischen ‚real existierenden‘ Sozialismus in der westlichen Welt aufpolieren konnte. Innenpolitische, gar nur kulturelle Freizügigkeit dieser Minderheit gegenüber kostete schließlich nichts, brachte aber einiges ein. Man hatte ihr und ihren Wortführern zwar übel mitgespielt, aber ihre schläfrige Loyalität hatte Bestand. Sie gründete auf der Tatsache, dass diesen Menschen in letzter Instanz das Schlupfloch gen Westen offenstand und sie deshalb aller Voraussicht nach nicht ‚hysterisch‘ agieren oder reagieren würden. (Aeschl 2003)

Im Gegensatz zur vorangegangenen Autorengenerationen weigerte sich die Aktionsgruppe Banat die deutsche Minderheit aus dem Banat mit

Lobgesängen zu preisen und wollte stattdessen eine neue und moderne deutsche Literatur kreieren, die mit der westdeutschen Schritt halten konnte: „Sie bekannten sich zu Brecht und nahmen sich vor, ein *neues Realitätsbewußtsein* zu schaffen, *falsche Denkschemata* zu überwinden, kritisch zu sein, zu provozieren und *auf der Grenze zu gehen*“ (Kienlechner 2010, 749). Die Ähnlichkeit zwischen der damals veröffentlichten rumäniendeutschen Literatur und dem Wirklichkeitsverständnis der Leser sollte durch eine individualisierte Literatur ersetzt werden:

literatur begriff sich allmählich als eigene form der erkenntnis, die lädierten muster der grunderfahrungsschicht wurden schrittweise verdrängt, aufgearbeitet, korrigiert; auch über ästhetische transfiguration. die artikulation neuer weltanschaulicher akzente lehnte an dem schon damals kritisch registrierten ‚einbruch der moderne‘ in den rumäniendeutschen kulturraum, materialisierte sich in einer widerspruchsgeladenen informationsbewältigung und war gleichwohl produkt unmittelbarer eigener lebenserfahrung. (Sterbling 1992, 212f)

Ziel der jungen Gruppierung war eine ästhetisch fortschrittliche, „realitätsverankerte und wirkungsorientierte Literatur, in der Kunst- und Gebrauchswert als Partner zusammenfinden müssten“ (Motzan 2004-2005, 440-445).

Der offiziellen Tätigkeit der Autorengruppe wurde im Herbst 1975 durch die Festnahme des Literaturkritikers und Redakteurs der Zeitschrift *Neue Literatur*, welche den jungen Literaturschaffenden den Zugang zur westlichen Literatur ermöglichte, Gerhard Csejka und der Gruppenmitglieder Gerhard Ortinau, William Totok und Richard Wagner wegen versuchter Landesflucht in der Nähe der jugoslawischen Grenze, ein Ende gesetzt. Nach diesem Ereignis wurden die Mitglieder der als gefährlich eingestuften Aktionsgruppe unter Beobachtung gestellt, verfolgt und drangsaliert (Sterbling 2018, 211). William Totok wurde sogar für acht Monate eingesperrt. Drei weitere Autoren der Kriterion-Hefte, Herta Müller, Helmuth Frauendorfer und Horst Samson wurden Mitglieder einer anderen literarischen Gruppe, namentlich des Literaturkreises *Adam Müller-Guttenbrunn*, der Ende der 70er Jahre in Temeswar gegründet wurde. Der Kreis war eine kleine Gemeinschaft von Autoren, (Fokke 2010) die regelmäßig Lesungen kritischer Literatur veranstalteten. Als Folge des von der Securitate ausgeübten Drucks auf die Schreibenden durfte der Literaturkreis als Ort freier Meinungsäußerung nur bis 1983 agieren.

Sechs der neun Autoren der Kriterion-Hefte standen also bereits im Visier der *Securitate* als man ihre Schriften beim Kriterion Verlag veröffentlichte.

Sozialismusbild in den Kriterion-Heften

Im Gegensatz zu offiziellen Anweisungen der Parteileitung an Literaturschaffende, die im obigen Abschnitt vorgestellt wurden und nach denen Autoren bei der Errichtung einer ‚vielseitig entwickelten sozialistischen Gesellschaft‘ (*Programul Partidului Comunist Român* 1975) aktiv beizutragen hatten, umrissen die Autoren der Kriterion-Hefte ein Bild des Sozialismus, das damalige Tabuthemen nicht vertuschte, sondern zum Vorschein brachte. So brachten mehrere Autoren der Heftreihe die Auswirkungen politischer Entscheidungen zur Sprache. Johann Lippert erwähnt in seinem autobiografisch ausgelegten Band *biographie. ein muster* sowohl die Deportation der Rumäniendeutschen als auch das Schwarze Pfingsten. Diese Deportationen,³ die für einige nach den Verschleppungen von ungefähr 5.000 Sathmarer Schwaben, über 30.000 Siebenbürger Sachsen und circa 33.000 Banater Schwaben im Jahr 1945 in die Sowjetunion eine „fortsetzung gewesen“ (Lippert 1980, 22) sind, stellten einen Versuch des Regimes des Amtsvorgängers Ceaușescus, Gheorghe Gheorghiu-Dej dar, die Bewohnerinnen und Bewohner von 203 Ortschaften (Rusneac o. J.) in der Nähe der Grenze zu Jugoslawien als Folge des Konflikts zwischen Stalin und Tito (Totok 2010) zu versetzen, um die Einflussphäre Titos zu ‚säubern‘.

So wurden in der Pfingstnacht des 18. Juni 1951 etwa 44.000 Männer, Frauen und Kinder aus einem 25 km breiten Landstreifen in unmittelbarer Nähe der Staatsgrenze in den wenig bevölkerten Bărăgan verschleppt, der wegen seines rauen, unerbittlichen Klimas später als das ‚rumänische Sibirien‘ (Tismăneanu et al. 2007, 203) bekannt wurde. Ohne Vorwarnung, also unvorbereitet auf diese Versetzung wurden die Verschleppten nach einer zweiwöchigen Reise mitten im Feld aus dem Zug abgesetzt und mussten ohne Verdienstmöglichkeiten, ohne Behausung und ohne Nahrung allein zurechtkommen (Spijavca 2004, 5).

ausladen
 freier freier freierhimmel
 aufbau
 aufbau ganzer dörfer
 bis in den winter
 arbeit über arbeit
 häuser bauen
 schulen
 arbeiten fürs tägliche brot

³ Über die Abschleppung in den Bărăgan siehe auch: Vultur 1997.

und dann der winter
[...]
und die sehnsucht nach zu hause
und die hoffnung auf zu hause
und die zeit
 die sich schleppte
[...]
und die geburten
 hochzeiten
 begräbnisse
und die briefe der alten von zu hause
und die verzweifelten versuche zu verstehen
die verzweifelten versuche der vielen zu verstehen. (Lippert 1980, 20)

Ihr neues Zwangsdomizil im Bărăgan durften die Verschleppten bis 1956 nicht verlassen. Als es ihnen endlich erlaubt wurde, in ihre Heimatorte zurückzukehren, sahen sie sich erneut gezwungen bei Punkt null anzufangen, da ihre ehemaligen Häuser von Fremden besetzt, ihre Grundstücke enteignet worden waren und sie selbst als Außenseiter behandelt wurden.

und sie waren enttäuscht
als sie nach hause kamen
da sie nichts mehr vorgefunden hatten
als weit und breit feld. (Lippert 1980, 22)

Auf die Deportation in die Bărăgan Steppe bezieht sich auch Horst Samson, wenn er schreibt: „ich dachte an crivăţ-schneestürme/ die in den bărăgan-erinnerungen meines vaters/ lauter heulen als alle wölfe der welt“ (Samson 1982, 62f).

Außerdem beschrieben die Autoren der Kriterion-Hefte die Schauplätze ihres Alltags. Es sind diese Realitätsbeschreibungen, die eine andere Facette des Sozialismus hervorheben und beleuchten. Die in den Kriterion-Heften beschriebenen Schauplätze zeichnen das Bild beengenden Ortschaften, die von grauer Hoffnungslosigkeit gekennzeichnet sind. Während man bei Herta Müller genaue Beschreibungen des Dorflebens wiederfindet, bieten die übrigen Autoren der Heftreihe Schnappschüsse von kleineren, aber auch größeren Städten aus Siebenbürgen an. Werner Söllner beklagt im *Winter der Gefühle* (Söllner 1980, 19) z.B. „[...] das lärmende Nichts aus den Läden/ de[n] bleichgesichtige[n] Schweiß aus den Bussen [...]“ und „unsere Zehnmeterfreiheit hinter/ dem Gitter verschloßner Wohnungstüren, unsere Spielräume/ im Kopf, daß alles klirrt [...]“.

Die Autoren gewähren einen Einblick in den Alltag, indem sie unterschiedliche Aspekte des Stadtlebens hervorheben, so zum Beispiel die Frustration des ständigen Schlangestehens in der Wirtschaftskrise: „Daß man schon wieder so lang an/ stehn muß, daß man das Fleisch kriegt fürs Abend/ Essen“ (Söllner, *Haus, Frauen, Nachmittag*, in Söllner 1980, 38). Oder: „Kurz vor mir geht das Fleisch aus, und ich/ schimpfe.“ (Söllner, *Wissen Sie, wie es ist, wenn man in Gedanken auf eine Versammlung von Stinktieren zielt, und das Ding geht wirklich los?* In Söllner 1980, 23). Auch die kalten und winzigen Appartements der Wohnblöcke – voll von technischen Mängeln – werden geschildert: „der boiler/ wird mit zaubersprüchen/ und neujahrglückwünschen geheizt“; (Samson *feststellungen über ein dorf auf dem mond*, In: Samson 1982, 13), „wenn hier einer rein will,/ muß der andere raus, aus der enge“ (Lippert, *montag. am morgen*, In Lippert 1980, 35) und „es ist sowieso kalt in der Wohnung, es zieht/ durch den Wasserhahn, die Bücher sind verstaubt und/ untergegangen. [...] Das Fenster tropft“ (Söllner, *Wissen Sie, wie es ist, wenn man in Gedanken auf eine Versammlung von Stinktieren zielt, und das Ding geht wirklich los?*, In Söllner 1980, 23). Die regelmäßigen Störungen der Wasser- und Stromversorgung werden karikiert: „Ich will nichts/ davon hören, daß heute wieder Strom/ Ausfall ist“, (Söllner, *Wissen Sie, wie es ist, wenn man in Gedanken auf eine Versammlung von Stinktieren zielt, und das Ding geht wirklich los?*, In Söllner 1980, 24) beziehungsweise „und samstags gab es warmwasser/ wenn alles klappte“; (Lippert 1980, 38); „Ich wasch bloß mal ab, bevor sie das/ Warmwasser sperren.“ (Söllner, *Nachmittag eines Fauns*, In Söllner 1980, 36). Die Beschreibung leerer Läden – „im konsumladen/ gibt's außer zigaretten und tennisschuhen/ nur noch den verkäufer“ – geben die Atmosphäre unfreundlicher und lebensfeindlicher Städte wider, beherrscht von der Verwahrlosung der „häuserwände mit abbröckelndem verputz“. (Samson, *auf dem weg zum zahnarzt*, In Samson 1982, 51). Die Baumaterialien – künstlicher und kalter Beton, Stahl und Glas – erzeugen keine Euphorie mehr wie noch in Zeiten des Aktivismus nach dem ersten Weltkrieg oder in den Jahren des Proletkults:

ich blicke durch das glas
in das land hinein

die eisgraphik
auf der fensterscheibe
sieht wie ein stahlstich

dahinter ein kirchturm
der den himmel erdolcht

die leute sind pinselstriche

sie rühren sich nicht (Samson, *still leben in öl*, In Samson 1982, 39)

Und auch die Bewohner dieser Ortschaften treten in anderen Versen in Erscheinung. Bei Söllner werden sie mit „Regenwürmer[n] in den Appartements, machtlos und/ nachgiebig/ wie der Matsch auf den Straßen“ (*Künstliche Beatmung*, In Söllner 1980, 54) gleichgesetzt, Samson bezeichnet sie hingegen als kauende „durchsichtige menschen aus zerklirrglas/ für die das leben nur/ eine endlose folge von bildern ist/ in einer eigenen dingwelt ohne äußere realität“. (*die sonne scheint*, In Samson 1982, 41). Studierende sind „ausgebrannte köpfe/ von trieben getrieben“ (*selbstbildnis II*. In Frauendorfer 1984, 17), Kneipengäste

auch wenn sie über sich selber reden
zitieren sie aus der zeitung

so üben sie den alltag
im dunkeln
und mit alkohol im blut
ergeben sie sich
dem blumigen schlaf. (*den alltag als übung ansehen*. In Samson 1982, 7)

Der Autor beklagt die Duldung der damaligen Lebensverhältnisse und fragt: „Aber warum schweigen so viele? Schweigt ihr alle?/ Aber warum setzt ihr die Kinder schweigend in die Welt?“ (*Fragen eines Mädchens*, In Frauendorfer 1984, 23). Es sind Fragen, die dem Leser Introspektionen zur Bewusstwerdung noch unbewusster Verhaltensweisen ermöglichen sollen. Die Distanzierung der Autoren von ihren Mitmenschen, die als unterdrückt und willenlos beschrieben werden, wird stilistisch durch die Verwendung der dritten Person erreicht. Das gleiche Gefühl der Machtlosigkeit quillt jedoch auch aus anderen Versen hervor, in denen in der ersten Person geschrieben steht:

[...] und der pädagoge fluchte bloß
und fragte mich ständig
was er denn nun hier machen könne
und zum ersten mal hörte ich einen fragesatz
der die große hilflosigkeit
als unausgesprochene antwort
beinhaltete [...] (Lippert 1980, 36)

[...] Sätze wie diese sind nichts

als ein Zeichen der Ohnmacht, der Ungeduld, daß die Zukunft
nicht ist
was sie wäre, wäre sie anders. Tatenarm und gedankenvoll sind wir
wie früher. Wir stehen da ohne Regung, wortlos, machtlos. (*Künstliche Beatmung*, In Söllner 1980, 56)

sätze gehn mit ihrer stichhaltigkeit hausieren die vergleiche hängen
zwischen den stockwerken die wirklichkeit löst sich
in hilflosigkeit auf [...] (*regentage*, In Wagner 1981, 55)

Bei Horst Samson wird das Motiv des Steckenbleibens durch die Verwendung Kälte und Eis evozierender Wörter fühlbar:

mein leben wird tiefgekühlt
noch aber halte ich es hoch
unermüdlich zerteile ich
das klirrende wasser

die ausweglosigkeit glitzert
wie silberlinge

ich heiße titanic
und das festland ist ein eisberg. (*eisfeld II*, In Samson 1982, 33)

Das Bild des Sozialismus wird in diesen Heften um einen zusätzlichen Aspekt ergänzt: Die Beschreibung des inneren Erlebens dieser äußeren Umstände. Sämtliche Autoren widmen sich der genauen Selbstbeobachtung in ihren Texten, wobei auffallendstes literarische Motiv in beinahe allen *Kriterion-Heften* die Angst ist.

aber wie kann man noch
 fuß fassen in seinen
 gefühlten u. um welchen preis
 wildes umsichschlagen
 ein gefühl
von abwesenheit befremden u. einsamkeit muß sich allmählich in ihm
festgesetzt haben
 „meine erstaunliche fremdheit!“
 die angst
die wachsende angst zum
freizeitstil zu verkommen (*fußgängezone*, In Wagner 1981, 66f).

[...] Welch eine Welt, in der man am Ende graue
 Haare kriegt vor
Schreck über das, was man gesehn hat, mitten im
 zähneklappernden Frieden.
(*Eine Entwöhnung*. In Söllner 1980, 77)

Dadurch, dass sich dieses Motiv in beinahe allen *Kriterion-Heften* wiederholt, wird klar, dass dem Großteil dieser jungen rumäniendeutschen

Autorengeneration sehr bewusst war, was geschah, versuchte man sich frei zu äußern. Doch trotz dieser Gewissheit scheuten sich die Autoren nicht ihrer Existenzangst Ausdruck zu verleihen. Ein solch „würgendes Gefühl“ findet man auch bei Johann Lippet, Adrian Löw und Horst Samson:

immer wieder genötigt, geständnisse abzulegen
– schmerzhafter ist es, den nagel aus dem fleisch zu ziehen,
als ihn sich ins fleisch jagen zu lassen –,
immer wieder genötigt, sich selbst aufzugeben
– fröstelnder erwartet man den abend
als das krähen des hahns im morgengrauen –,
immer wieder genötigt, neu zu beginnen
– beängstigender sind meine täglichen gedanken
als die ausgesprochenen sätze
beim ablegen der geständnisse,
beim sich-selbst-aufgeben,
beim neuen beginnen –,

immer wieder genötigt, sich zu rechtfertigen.
tödlicher. (*auch. eine ars poetica*. In Lippet 1984, 28f)

Auch das Dorfuniversum Herta Müllers wird von Angst beherrscht: „Es gibt viele im Dorf, die Angst haben. Überall, wo ein Haus steht, wo Mütter und Väter und Großmütter und Großväter und Kinder und Haustiere auf einem Haufen sind, ist immer auch Angst“ (Müller 1982, 70).

Schlussfolgerungen

Auch wenn sich der Stil der im Kriterion-Verlag veröffentlichten Autoren durchaus stark unterscheidet, weisen die Kriterion-Hefte grundsätzlich viele Gemeinsamkeiten auf. Diese Gemeinsamkeiten können durch die ähnlichen Werdegänge der Autorinnen und Autoren, von denen sich viele in der Aktionsgruppe Banat, bzw. im Adam Müller-Guttenbrunn Literaturkreis engagierten und dadurch ähnliche Themen mit ähnlichen sprachlichen Mitteln ansprachen, erklärt werden. Fast alle Werke der Reihe Kriterion-Hefte nutzen schnappschussartige Realitätsausschnitte als Inspirationsquelle für literarische Introspektionen, einer inneren Analyse der eigenen Seelenzustände.

Neu ist, dass sich der Blickwinkel der Betrachtung altbekannter Stoffe ändert: So setzt sich Herta Müller kritisch mit der Familie auseinander und lässt sie von einem Ort der Zuflucht zu einem Ort der Gewaltausübung mutieren. Johann Lippet und weitere Autoren konfrontieren Traditionen mit

einer neuen Objektivität und geben sie schließlich auf. Neben brisanten Themen, wie der Deportation in die Bărăgan-Steppe, der Nazi-Vergangenheit der Eltern, der Kollektivierung oder dem prekären Sozialstatus des Schriftstellers, werden Alltagsgeschehnisse wie z.B. Strom- und Wasserausfälle, das Schlangestehen, die Kälte in der Wohnung, Lebensmittelknappheit und vieles mehr geschildert. Viele der Autorinnen und Autoren beschreiben dabei detailliert eine ihr tägliches Leben durchdringende Angst.

Die Kriterion-Reihe beweist, dass es einem staatlichen Verlag gelingen kann, talentierten jungen Autoren den ersten Schritt in den Literaturbetrieb zu ermöglichen. Für ihren Beitrag zur Pflege der deutschen Sprache wurden 1989 sechs Autoren der Hefreihe, namentlich Herta Müller, Helmuth Frauendorfer, Johann Lippet, Werner Söllner, William Totok und Richard Wagner, sowie der Initiator der Kriterion-Hefte, Klaus Hensel, mit dem Deutschen Sprachpreis der Henning-Kaufmann-Stiftung geehrt.

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

- Frauendorfer, Helmuth. 1984. *Am Rand einer Hochzeit*. Bukarest: Kriterion Verlag.
 Lippet, Johann. 1980. *biographie. ein muster*. Bukarest: Kriterion Verlag.
 ——. 1984. *so wars im mai so ist es*. Bukarest: Kriterion Verlag.
 Müller, Herta. 1982. *Niederungen*. Bukarest: Kriterion Verlag.
 Samson, Horst. 1982. *reibfläche*. Bukarest: Kriterion Verlag.
 Söllner, Werner. 1980. *Eine Entwöhnung*. Bukarest: Kriterion Verlag.
 Wagner, Richard. 1981. *Hotel California*. Bukarest: Kriterion Verlag.

Sekundärliteratur

- Aescht, Georg. 2003. „Deutsche Literatur aus Rumänien.“ *Deutsches Kulturforum östliches Europa* vom 7. April 2003. Online verfügbar: <https://www.kulturforum.info/de/beitrag/344-1000488-deutsche-literatur-aus-rumaenien> [Zugriff am: 6. Oktober 2017].
 Balogh, András F. 2011. *Herta Müller útja a Nobel-díjig*. Kismonográfia. [Der Lebensweg von Herta Müller bis zum Nobelpreis] Budapest: Littera Nova (= Magister Könyvek 8).
 Bartha, Katalin Ágnes. 2016. „A Kriterion Kiadó (1970-1989) interjúkban. Egy kutatás keretei“ [Der Kriterion Verlag (1970-1989) in Gesprächen. Grundriss einer Forschung]. *Certamen* H. III: 209–226.

- Cioroianu, Adrian. 2013. *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului românesc* [Auf den Schultern von Marx. Eine Einführung in die Geschichte des rumänischen Kommunismus]. București: Curtea Veche.
- Deletant, Dennis. 2019. *Romania under Communism: Paradox and Degeneration*. London & New York: Routledge.
- Domokos, Géza. 1979. "Observații și propuneri privind normativul de stabilire a tirajelor în baza hotărârii Comitetului Politic Executiv din 27 februarie 1979" ["Bemerkungen und Vorschläge in Bezug auf die Norm der Feststellung der Auflagenhöhen auf der Grundlage des Beschlusses des Politischen Exekutivkomitees vom 27. Februar 1979"], im *Archiv der Siebenbürger ungarischen kulturellen Gesellschaft (EMKE)*, Bestand Géza Domokos, Signatur XII163/2.
- Drozdik-Drexler, Herta. 2003. „«Es kommt nicht nur auf die Kamera an» – Gespräch mit dem Presse- und Kunstfotografen Edmund Höfer.“ *Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien* 21. Juli 2003. Online verfügbar: http://laender.freepage.de/cgi-bin/feets/freepage_ext/41030x030A/rewrite/banat/hoefer.htm. [Zugriff am: 3. Juli 2019].
- Fokke, Joel. 2010. „Drangsalisiert von der Securitate. Johann Lippet im Interview.“ *Die Zeit Online* 19. November 2010. Online verfügbar: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2010-11/johann-lippet/komplettansicht> [letzter Zugriff am: 15. Dezember 2019].
- Hauser, Hedi. 2011. Hedi Hauser im Gespräch mit Siegbert Bruss: „Die deutsche Kultur im kommunistischen Rumänien gepflegt.“ *Siebenbürgische Zeitung* 26. Januar 2011. Online verfügbar: <https://www.siebenbuenger.de/zeitung/artikel/kultur/10771-die-deutsche-kultur-im-kommunistischen.html>, [Zugriff am: 11. Februar 2016].
- Kienlechner, Sabina. 2010. „»Unter dem Einfluß der bürgerlichen Ideologie«. Die „Aktionsgruppe Banat“ in den Akten der Securitate.“ In *Sinn und Form*. Hg. Von der Akademie der Künste Berlin. H 6, Jg. 62: 746–769.
- Motzan, Peter. 2004-2005. „«Denn bleiben ist nirgends». Der Lyriker Werner Söllner im Kontext seiner Generation." In *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens* 1–2 (25–26)/2004, 1–2 (27–28)/2005. Online verfügbar: <http://www.escoala.ro/germana/petermotzan26.html> [letzter Zugriff am: 14. November 2018].
- o. A. 1975. *Programul Partidului Comunist Român de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism* [Das Programm der Rumänischen Kommunistischen Partei zur Errichtung der vielseitig entwickelten sozialistischen Gesellschaft und zum Fortschritt Rumäniens auf dem Wege zum Kommunismus] herausgegeben von Comisia de redactare a programului Partidului Comunist Român [Kommission für die Ausarbeitung des Programms der Rumänischen Kommunistischen Partei]. București: Editura Politică. Online verfügbar im Archiv der Behörde zur Aufarbeitung der Securitate-Unterlagen (CNSAS): http://www.cnsas.ro/documente/istoria_comunism/documente_programatice/975%20Programul%20PCR.pdf [Zugriff am: 12. Juni 2019].
- Rusnac, Mircea. 1951 *Deportarea bănațenilor în Bărăgan (1951) din perspectivă istorică (2)*. [Die Deportation der Banater in den Bărăgan (1951) aus historischer Perspektive]. Online verfügbar: [http://www.vestul.ro/stiri/3910/deportarea-banatenilor-in-baragan-\(1951\)-din-perspectiva-istorica-\(2\).htm?action=print](http://www.vestul.ro/stiri/3910/deportarea-banatenilor-in-baragan-(1951)-din-perspectiva-istorica-(2).htm?action=print) [letzter Zugriff am 12. September 2019].

- Spijavca, Elena. 2004. *Munci și zile în Bărăgan* [Arbeit und Alltag in der Bărăgan Steppe]. Herausgegeben von Romulus Rusan. București: Fundația Academia Civică. Online verfügbar: http://www.memorialsighet.ro/wpcontent/uploads/2017/01/espija_ca_munci.pdf [letzter Zugriff am: 4. Juni 2019].
- Sterbling, Anton. 1992. „aktionsgruppe banat – oder ähnlich so.“ In *Ein Pronomen ist verhaftet worden. Texte der Aktionsgruppe Banat*, hg. von Wichner, Ernst, 210-218. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2018. „aktionsgruppe banat – oder ähnlich so. Erläuterungen zu einem Manifest des ästhetischen Widerstands.“ In *Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbsterstörung*, hg. von Bosch, Aida und Pfütze, Hermann, 209-220. Wiesbaden: Springer.
- Tismăneanu, Vladimir, Dobrințu, Dorin, und Vasile, Cristian (Hg.). 2007. *Comisia prezidențială pentru analiza dictaturii comuniste din România: Raport final* [Präsidentielle Kommission zur Aufarbeitung der kommunistischen Diktatur Rumäniens: Abschlussbericht], București: Humanitas. Online verfügbar: https://www.wilsoncenter.org/sites/default/files/RAPORT%20FINAL_%20CADCR.pdf [Zugriff am: 5. Dezember 2018].
- Totok, William. 1990. „Rumänisierung. Die Nationalitätenpolitik von 1918 bis 1990.“ In *Der Sturz des Tyrannen. Rumänien und das Ende der Diktatur*, hg. von Wagner, Richard und Frauendorfer, Helmuth. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 102-135.
- . 2010. *Deportările în Bărăgan* [Die Deportationen in den Bărăgan] vom 29. September 2010 auf der Website des *Radio Freies Europa Moldau*. Online verfügbar: <https://moldova.europalibera.org/a/2170755.html> [letzter Zugriff am 12. September 2019].
- Verdery, Katherine. 1991. *National Ideology Under Socialism* [Nationale Ideologie unter Sozialismus]. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press.
- Vultur, Smaranda (Hg.). 1997. *Istorie trăită – istorie povestită. Deportarea în Bărăgan, 1951-1956* [Gelebte Geschichte – erzählte Geschichte. Die Deportation in den Bărăgan, 1951-1956]. Timișoara: Amarcord.

DAS MOTIV DER GRENZÜBERSCHREITUNG IN KARPATENDEUTSCHEN AUTOBIOGRAFIEN

DIANA BALOGÁČOVÁ¹

ABSTRACT. *The Motif of Crossing Borders in Carpathian German Autobiographies.* Josef Derx's *Memories* is the autobiography of a Wehrmacht soldier who becomes a banker after the war. Free of mythology and biblical references, but often with humorous-parodic undertones, the narrative focuses on spatial and temporal details of Derx's life story. In the description of everyday life in a prison camp and the escape from it, the transformation of the remembered self into a remembering self can be observed textually and stylistically by means of changes in tempo and rhetorical figures. Elisabeth Metzl's *Ein Paradies verloren aber wir leben (A Lost Paradise but We Live)* tells the story of a young woman who has to flee from Bratislava to Austria in her "travelling prison" before the war, without knowing that she will leave her homeland behind forever. The search for her lost sons becomes a personal odyssey.

Keywords: *autobiography, remembered self, remembering self, personal odyssey*

REZUMAT. *Motivul trecerii frontierelor în autobiografiile germane din Carpați.* Memoriile lui Josef Derx sunt de fapt o autobiografie a unui soldat din Wehrmacht care devine bancher după război. Fără mitologie și referințe biblice, dar adesea cu o nuanță umoristico-parodistică, narațiunea se concentrează pe detaliile spațiale și temporale ale poveștii de viață a lui Derx. În descrierea vieții de zi cu zi într-un lagăr de prizonieri și a evadării din el, transformarea eului amintit în eul rememorator poate fi observată textual și stilistic prin intermediul schimbărilor de tempo și al figurilor retorice. *Ein Paradies verloren aber wir leben (Un paradis pierdut, dar trăim)*, de Elisabeth Metzl, spune povestea unei tinere care trebuie să fugă din Bratislava în Austria în „închisoarea ei ambulantă” înainte de război, fără să știe că își va părăsi patria pentru totdeauna. Căutarea fiilor ei pierduți devine o odisee personală.

Cuvinte-cheie: *autobiografie, eul amintit, eul rememorator, odisee personală*

¹ Diana BALOGÁČOVÁ ist Doktorandin an der Philosophischen Fakultät der Komenius-Universität Bratislava. Ihre Forschungsgebiete sind die biographische und autobiographische Narrative der Karpatendeutschen. Email: balogacova3@uniba.sk

„Das Gedächtnis der Autobiographie ist in jedem Fall ein europäisches, auch wenn es zunehmend inter- und transkulturell überschrieben wird.“²

I. „Das Gedächtnis der Autobiografie ist [...] ein europäisches“, so schreibt es die deutsche Literaturwissenschaftlerin Martina Wagner-Egelhaaf (2005) und impliziert, dass europäische Erinnerungspolitik das vielleicht bedeutendste Instrument zur Konstruktion einer kollektiven europäischen Identität sein könnte. Überträgt man diese Grundannahme auf das literarische Genre des Zeitzeugenberichtes so ist immanenter Kern dieser Textsorte immer die Grenzüberschreitung, die aus der Vertrautheit der eigenen Lebensrealität über Zeit und Raum hinweg den Zutritt zu einem anderen, fremden Leben ermöglicht. Bedenkt man, dass erst in jüngster Vergangenheit die Erfahrung einer Welt im pandemischen Ausnahmezustand die Selbstverständlichkeit der Überschreitung von Grenzen aller Art, seien es nun europäische Binnengrenzen oder Schutzabstände zur Infektionsvermeidung, radikal in Frage gestellt hat, mag es in diesem Zusammenhang kaum verwundern, dass „Grenzen“ heutzutage als politisches, aber auch wissenschaftliches Thema vielseitig diskutiert werden.

Ziel des vorliegenden Artikels ist die Vorstellung und Herausarbeitung des Motivs der Grenzüberschreitung in zwei karpatendeutschen autobiographischen Textausschnitten: Den Erinnerungen einer einsamen Mutter und eines aus dem Kriegsgefängnis befreiten Soldaten, deren gemeinsames Schicksal es ist, nach Ende des zweiten Weltkrieges ein neues Leben fernab ihrer Heimat aufbauen zu müssen. Eine systematische Literaturanalyse dieser slowakisch-karpatendeutschen Werke stellt eine zu schließende Forschungslücke dar, die sich der Herausforderung stellen muss, die Dynamik des sog. *schnellen* 20. Jahrhunderts mit seinen vielzählig europäischen Grenzverschiebungen abzubilden und dabei sich ständig ändernden sozialen, kulturellen und sprachlichen Bevölkerungsverteilungen Rechnung zu tragen. Vorliegender Artikel analysiert historisch-politische und soziale Hintergründe der Texte und diskutiert identifizierbare biblische und mythologische Motive, über deren Bedeutung mit den Worten Wagner-Egelhaafs gesagt werden kann: „Die heroischen Kämpfer- und Erlöserfiguren der Kultur, heißen sie Herakles, Odysseus oder Jesus Christus, werden in der autobiographischen Erinnerungsarbeit, in der das autobiographische Ich an seinem eigenen Ursprungsmythos schreibt, aufgerufen“ (Wagner-Egelhaaf 2005).

² Der Sozialpsychologe Harald Welzer definiert das autobiographische Gedächtnis folgenderweise: „ist ein (solches) Relais, eine psychosoziale Instanz, die subjektiv Kohärenz und Kontinuität sichert, obwohl die sozialen Gegebenheiten und mit ihnen die auf das Individuum gerichteten Anforderungen fluktuieren.“ (Welzer 2009, 132.)

II. Dem Wesen einer Autobiographie ist inhärent, dass es wie kein anderes Genre ein Konglomerat aus Erinnerung, Literatur und Identität ist³, denn schließlich befriedigt die Generierung von Lebenswissen und die Schaffung einer neuen Bewusstseinskultur durch autobiographisches Schreiben existentielle Bedürfnisse (Meyer 2014, 64). Mit dem französischen Historiker Pierre Nora gesprochen, muss jedoch vor der Gleichsetzung der Autobiographie mit einer Art laienhaften Geschichtsschreibung gewarnt werden, da trennscharf zwischen dem Autobiographen als Geschichtenerzähler, einer Rolle der er sich nie zu verwehren vermag und dem Autobiographen als Geschichtslehrer, einer Gleichsetzung, die dagegen ohne jeden logischen Zwang ist, zu unterscheiden ist (Nora, 2015, 71). In den 70er Jahren waren es vor allem Paul Ricoeur, Gerard Genette und Jacques Lacan, die wesentlich zur Theoriebildung der Narratologie beitrugen und damit bis heute den Begriff der *Narrativität*, in all seinen spezifisch-vielfältigen Ausprägungen des schriftstellerischen Zugangs zum eigenen Werk, auch im Kontext des autobiografischen Schreibens prägen.⁴ „Erinnerte Dinge in der Literatur bedingen bis heute die Möglichkeit, kollektive Muster darzustellen, so wie in hochkomplexen Erzählformen und in erinnerten Dingen unterschiedlichste Gedächtnisse zu entdecken“ (Oesterle 2009, 15).

Wagner-Egelhaaf behauptet, dass das Gedächtnis der Autobiografie ein europäisches sei, so lässt sich ihre These mit den Worten der Anglistin Aleida Assmann inhaltlich beleben, wenn sie in ihrem Buch *Der europäischer Traum* den Versuch einer Beweisführung vier möglicher Lehren der Menschheitsgeschichte unternimmt und dabei die Statuten der *Friedenssicherung*, *der Demokratisierung*, *einer Erinnerungskultur* und *der Menschenrechte* als Ergebnis identifiziert (Assmann 2019).⁵ Assmann gelingt es überzeugend aufzuzeigen, wie lehrreich und wertvoll eine richtig verstandenen Erinnerungskultur dabei helfen kann,

³ Der Soziologe Maurice Halbwachs führte zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Begriff des *kollektiven Gedächtnisses* ein. Als durch die 68er Revolution das gesellschaftliche Bedürfnis entstand, sich mit der eigenen Vergangenheit auseinanderzusetzen, begann die vermehrte Herausgabe von Tagebüchern, Memoiren, autobiographischen Romanen und Biografien. Diese erzählten nicht nur aus dem Leben öffentlicher Personen, sondern auch von wenig bekannten oder unbekanntem Menschen. Die Struktur der autobiographischen Erzählungen beschäftigt inzwischen Psychoanalytiker, Psychologen und Neurologen gleichermaßen.

⁴ Ansgar Nünning, u.a. mit seinen Beiträgen zur Faktizität und Fiktionalität und Wolfgang Schmid, u.a. mit seiner *Erzähltheorie* zählen zu den gegenwärtig bekanntesten deutschen Wissenschaftlern auf dem Gebiet der Narratologie. Mit Letztgenanntem arbeitete Tomáš Kubíček an einem gemeinsamen Projekt. Professor Kubíček beschäftigt sich an der Karls-Universität in Prag seit den 90er Jahren mit Narratologie. Zu seinen bekanntesten Werken gehören: *Narratologie*, *Strukturelle Analyse der Erzählung*, *Geschichte erzählen*, *Erzähler* und andere. In der Slowakei spezialisieren sich Jozef Tancer und Zuzana Malinová auf die Erforschung der Narratologie, die jedoch hauptsächlich Arbeiten über französisch-fiktionale Literatur hervorbringt.

Geschichte davor zu bewahren, wiederholt werden zu müssen. Die Evidenz dieser Grundannahme Assmanns wird mit Martin Zierolds *Gesellschaftlichen Erinnerungen* jedoch noch zu Beginn des 21. Jahrhunderts in Zweifel gezogen und durch eine vermutete Inkompatibilität oder gar schwächenden Wirkung der Funktionsweise moderner Massenmedien auf die Strahlkraft einer Erinnerungskultur begründet. Dass man von einer gegenteiligen Wirkweise ausgehen darf, in der Medien zu Trägern der historischen Erinnerungen werden und so ihr lebendiges Fortbestehen sichern, zeigt das Autorenkollektiv um Astrid Erll mit seinen Überlegungen in *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Literatur – Erinnerung – Identität*.

Die Erforschung autobiografischer Literatur muss interdisziplinären Charakter haben und unter dem Postulat erfolgen, dass der Subjektivität des Erinnerns einen Wert beigemessen werden soll. Eine solche Überzeugung muss sich gegen bewährte Vorbehalte historiographischer Forschung durchsetzen, für die Subjektivität und Färbung höchst problematische Elemente erinnerten Erlebens sind und denen aufgrund ihrer unsicheren Verifizierbarkeit ein nur geringer Vertrauenswert zukommt (Vaněk, Mücke 2011, 95-104).

Auch die Literaturwissenschaftlerin Karolin Machtans beschäftigt sich mit Erinnerungskulturen im Kontext der Untersuchung von Wechselwirkungen zwischen literarischen Erscheinungen und dem menschlichen Gedächtnis. So wirft die Forscherin in ihrem Buch *Zwischen Wissenschaft und autobiographischem Projekt: Saul Friedländer und Ruth Klüger* einen theoretisch fundierten, sozialpsychologischen und neurobiologischen Blick auf literarische Texte, der den Zusammenhang von Erinnerungen und personaler Identität untersucht. Dabei zeigt sie auf, dass der Autobiografie eine besondere Grenzstellung im Zwischenraum der Geschichtsschreibung und Literatur gebührt. Machtans behauptet, Selbstnarration sei innerhalb des eigenen sozialen und kulturellen Kontexts immer Adressaten- abhängig und Erinnerung damit je nach Gesprächspartner wandel- und anpassbar (Machtans 2009, 18). Sie hält fest: „Autobiographische Projekte können dabei Gedächtnis reflektierend und Gedächtnis bildend sein“ (Machtans 2009, 24).

Zeitzeugenberichte ermöglichen es uns einen reflexiven Blick auf historische Ereignisse zu werfen, indem sie Öffentlichkeit für ursprünglich nur an Verwandte oder Familie adressierte Erzählungen menschlichen Schicksals schaffen. Biografische Lexika können dies nicht leisten, da sie trotz der Bereitstellung kurz gefasster Informationen, beispielsweise auch über karpatendeutsche Naturwissenschaftler oder Theologen, offenkundig in Ermangelung individueller Erlebnisse ihrer vorgestellten Biografie-Subjekte verfasst werden.

Dieser Aufsatz untersucht Textausschnitte von Zeitzeugen deren Heimat-Reflexionen von einer allgegenwärtigen Verlustangst, das eigene Leben, den Besitztum, Verwandte oder die Heimat betreffend, durchwachsen sind. Ihren Inhalt umreißende Schlüsselwörter und schematisierend- zentrale Begriffe sind: Minderheitenzugehörigkeit, Heimat, Flucht, Vertreibung und neue Heimat. Strukturell und inhaltlich bestehen zwischen den Autobiographien in diesen Punkten große Gemeinsamkeiten.⁶ Dennoch können die untersuchten Autobiographien nach dem Merkmal des Autorenalters chronologisch in drei Gruppen unterteilt werden.

Die erste identifizierbare Gruppe besteht aus den Erzählern Josef Derx und Elisabeth Metzl, die verbindet, die Tschechoslowakei als Erwachsene verlassen zu haben und vor die Aufgabe gestellt worden zu sein ein „neues Leben anzufangen“, nachdem sich die Rückkehr in ihre Heimat verunmöglichte, was Metzl folgendermaßen in Worte fasst:

„Dieses Amt⁷ hatte inzwischen ganz andere Anweisungen erhalten, nämlich daß keine Deutschen mehr nach Hause zurückkehren dürften. So hofften wir nun, daß der Vater, mein Mann, nun auch zu uns kommen werde“ (Metzl 2000, 53).

Eine zweite unterscheidbare Gruppe bilden die Zeitzeugen, die zum Ende des 2. Weltkrieges noch Kinder waren und in deren Erzählungen sich friedliche Kindheitserinnerungen mit dem Schock einer plötzlichen erzwungenen Abreise mischen und kontrastieren. Auch Jahre später heißt es dann noch: „Diese radikale Veränderung bewegt mich immer mehr, geht mir zu Herzen, je älter ich bin“ (Sághy 2020, 5).

Eine dritte, wenn auch gemessen an der Auflagenzahl eher unbedeutende Gruppe bilden die Nachkommen der Vertriebenen. Häufig fehlt in dieser Generation der Wille sich der Vertreibungsgeschichte durch autobiografisches Erzählen zu stellen, da neue Themen des Ziellandes, in dem die Erschaffung einer von der Biographie der Eltern unabhängigen Identität möglich ist, von größerer Bedeutung sind und es zur gezielten Verdrängung intergenerationaler Erlebnisse kommen kann: „Ich für mich kann nur sagen, dass ich mich durch Abgrenzung und vielleicht auch durch Nicht-hinschauen-wollen gut geschützt habe und ein sehr glückliches Leben führen darf“ (Pucher-Schwarz 2020, 34). Das Erbe der Vertreibung wird dann nur in diesem indirekten, unausgesprochenen, einem kognitiven Platzhalter des bewusst Verdrängten gleichenden Sinns bewahrt.

⁶ Die Autobiografie Goethes verhalf dem autobiographischen Schreiben zu neuer Popularität. Dabei darf nicht vergessen werden, dass es sich um ein deutlich jüngeres Genre als das der Biografie handelt (Soukupová, 2019, 14 – 15).

⁷ Damalige tschechoslowakische Gesandtschaft in Innsbruck.

Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und ihre Übersetzung in autobiographisches Erzählen findet dann häufig erst Anstoß im Rahmen von Generationenkonflikten (Kormann 2009, 56–57). Michael Braun hält es aus Sicht der dritten Generation für schwieriger die Geschichte der Vorfahren zu verarbeiten, da durch das Fehlen eigener Erinnerungen, Geschichte erst im Spannungsfeld der lückenhafter Erinnerungen der Vorfahren und fachlicher Erklärungen der Geschichtslehrer entdeckt werden müsse (Braun 2009, 101). Für die literaturwissenschaftliche Forschung sind diese Binnenstrukturen jedoch von großer Bedeutung (Braun 2009, 97). da gezeigt werden kann, dass das zwischen diesen Gegensätzen navigierende erzählerische Bindemittel häufig die Emotionen einer sozialen Gruppe sind. Sie können nicht nur Bildung und Gruppenverteilungen beeinflussen (Lehmann 2016, 143–144). sondern auch Konflikte zwischen dem Familiengedächtnis und dem kulturellen Gedächtnis anstoßen. Wichtig bleibt zu betonen, dass die Organisation in Ritualen und Institutionen als Ausdruck eines kulturellen Gedächtnisses oder eines Familiengedächtnisses dabei nicht einfach auf die Modi des Erinnerens übertragen werden kann (Kormann 2009, 62).

Aus hypertextueller Sicht sind auch die Umstände der Publikation hier betrachteter Texte von Bedeutung: Ein Teil der autobiographischen Beiträge wurde auf dem Onlineportal des Karpatendeutschen Vereins, dem *Karpatenblatt*, veröffentlicht. Autobiographische Paratexte, Titel, Untertitel, Kapitelnamen, sowie Vorworte oder Nachworte sind dabei wichtige textuelle und visuelle Anreize, die als kommunikative Bezüge dem Leser Aufschluss über Ziel und Motivation des Autors geben. Mediale Erinnerungsräume ermöglichen es autobiographisches Schreiben regelmäßig um-, fort- und neuzuschreiben (Snohová 2020, 24).

Bemühungen neurowissenschaftliche und soziokulturelle Erkenntnisse der Emotionstheorie des Gedächtnisses miteinander in Einklang zu bringen, existieren zwar erst in der neueren Forschungsgeschichte, gründen jedoch auf der antiken Vorstellung des Einklangs von Rationalem und Emotionalem. Für das Verständnis des autobiographischen Gedächtnisses sind sie nach Martina Wagner-Egelhaaf deshalb von Bedeutung, da Emotionalität, Visualität, Kindheitsamnesie und Sprachlichkeit soziale und narrative Funktionen erfüllen (Wagner-Egelhaaf 2005, 87–90). So werden gerade emotional angespannte Situationen nicht nur länger und besser erinnert (ebd. 87). religiöse Menschen neigen zudem dazu sie in biblische Narrative zu übersetzen. Als *episodisch* bezeichnet man in diesem Zusammenhang ein Ereignis, welches der Autor aufgrund seiner Besonderheit in eine Reihe ähnlicher Ereignisse einordnet. Wie jedoch muss man sich eine Reihe solch ähnlicher Ereignisse vorstellen, wenn man sich an diese gar nicht konkret erinnern kann? Für Erinnerungsvorgänge

dieser Art wurde der Begriff des „generischen Gedächtnisses“ geprägt (ebd. 88). Für Elisabeth Metzl gehört bspw. der morgendliche Kirchbesuch des Tages, an dem sie mit ihrem Ehemann die Entscheidung traf, ein Gartengrundstück zu kaufen (ein episodisches Ereignis), zu den Erinnerungen ihres generischen Gedächtnisses (Metzl 2000, 37). Generische Erinnerungen können im menschlichen Gedächtnis so wirkmächtig werden, dass sie konkrete Erinnerungen verändern oder verdrängen.

Die Herausbildung eines autobiografischen Gedächtnisses lässt sich gewöhnlich nach dem dritten Lebensjahr beobachten. Erste autobiographische Schreiberfahrungen werden häufig in der Grundschule in Form von verfassten Lebensläufen, Briefen oder Aufsätzen gesammelt. Mit den eigenen autobiografischen Informationen arbeiten zu lernen, ist der Beginn eines lebenslangen Selbstwertungsprozesses.

Autobiograf zu sein, heißt nach der eigenen Kultur zu fragen und die Umgebung immer wieder von der kindlichen Weltkonstruktion bis zum Weltwissen des Alters in Frage zu stellen (Wagner-Egelhaaf 2005, 89). Das Karpatendeutsche Archiv hütet deshalb als Erinnerungsschatz Anekdoten aus der Zips, volkscundlichen Kindheitserinnerungen, Beschreibungen von Spielen, Tänzen und Liedern, die helfen die Sammlung *Zipser erzählen* zu verstehen. Heike Drechsler-Meel, die Herausgeberin des Buches *Schicksalsjahre der Karpatendeutschen* schreibt:

Erinnerung an die Heimat, Kindheit- und Jugendzeit in einer tröstenden oftmals verklärenden Form spiegelt sich im selbst erlebten wieder, das nochmals erlebt werden kann – nicht nur bei der Betrachtung alter Photographien, sondern bei der Benutzung des eigenen Gesangsbuches. Es ist Begleiter in allen Lebenslagen und kam auch ins Fluchtgepäck (Drechsler-Meel 2015, 146).

Fotographische Beilagen, Abbildungen und Zeichnungen unterstützen die autobiographische Forschung durch visuelle Stimuli.

III. Dr. Josef H. Derx ist der Verfasser der Autobiographie *Erinnerungen*, die er als 83-Jähriger niederschrieb und 2006 im Eigenverlag veröffentlichte. Der ehemalige Vorsitzende der Karpatendeutschen Landmannschaft Österreichs und Chefredakteur der Zeitschrift *Heimatblatt* (Tancer 2016, 205) erwarb nach dem Zweiten Weltkrieg einen Dokortitel und wurde mit 60 Jahren, nach einer lebenslangen Karriere im Finanzsektor, zum Direktor einer Bank befördert. Bei Erscheinen seines Buches genoss Derx darum öffentliches Ansehen und Bekanntheit.

Um die Glaubwürdigkeit seiner Autobiographie zu untermauern und zu betonen, dass all dies wirklich „aus meinem Leben“ ist, wie sich Derx ausdrückt, beginnen die sechs Hauptkapitel seines Buches mit folgenden Voranstellungen: *Aus der Kinderzeit in Oberufer*⁸, *Aus der Schulzeit in Preßburg*, *Aus meiner Militärzeit*, *Aus der Nachkriegszeit*, *Aus der Bankzeit in Wien* und *Aus meiner Bankzeit in Eisenstadt*.

Dem *Ernsten* seines Lebens, seinen persönlichen Kriegserfahrungen, widmet er dabei nur fünf Seiten seines Buchs, während seine Kindheit in Bratislava und die Nachkriegsgeschehnisse inklusive seiner Bankkarriere, der Familiengründung und seiner Tätigkeit als Obervorsitzender der Karpatendeutschen Landmannschaft die restlichen Seiten seines Buches füllen (Derx 2006, 2-4). So ist ein Werk entstanden, das auf 141 Seiten, von denen die letzten 58 dem Abdruck von Militärpost, einem Nachwort und dem Anhang vorbehalten sind, Erinnerungen festhält, die sonst verloren gegangen wären. Nach- und Vorwort sind im Unterschied zu Metzls Buch selbst verfasst worden, da Derx die Entstehung seines Gesamtwerks allein verantwortete und kontrollierte.

Das Heitere seines Lebens umkreist die für die Autobiographie zentrale Figur seines Chefs, der in den Kapiteln *Chyla*, *Chyla in der Nazizeit* und *Chyla, der Tausendsassa* einerseits als grotesker, kräftiger Mann und andererseits als fürchterlich-lächerliche Gestalt mit übertriebener Gestik und Mimik dargestellt wird. Die Beschreibungen humorvoller Alltagssituationen durchziehen Derx Werk:

Nach einigen Wochen Gefangenschaft in Pilsen hörten wir – oder war es nur ein Latrinengerücht –, daß wir bald entlassen werden sollten, und zwar zuerst die Österreicher, die in der amerikanischen Besatzungszone (Oberösterreich und Salzburg) daheim waren, dann erst die anderen. Die Folge davon war, daß aus ausgedienten Hakenkreuzfahnen und weißen Tüchern rot-weiß-rote Armbinden zusammengesteckt umgebunden wurden. Die Deutschen sahen dies mit wenig Freude, konnten dagegen aber nichts machen. Ich selbst beteiligte mich daran nicht, lieber wollte ich länger in Gefangenschaft bleiben als mich von meinen bisherigen Kameraden auf diese Art und Weise zu distanzieren. Ende Juni, Anfang Juli war es dann tatsächlich so weit: Wir wurden entlassen und auf amerikanischen LKWs abtransportiert, die ersten nach Bayern und dann wir *Oberösterreicher*. Ich hatte nämlich Linz als meinen Heimatort angegeben. Den Entlassungsschein besitze ich noch heute. So kam ich, dicht verdrängt und stehend auf der Plattform eines Lastkraftwagens, in Linz an, in einer Stadt, in der ich bis dahin noch niemals war (Derx 2006, 2-4).

⁸ Sk. Prievoz ist heutzutage ein Viertel in Bratislava.

Thomas Anz meinte einmal seit man über Literatur spreche, sei die Trennung mit dem Erzählen eng verbunden. Und so ist auch bei Derx wichtigstes literarische Motiv und die Aufmerksamkeit der Leser fesselndes Spannungselement, die Suche nach der verlorengegangenen Heimat (Anz 2010) Der oben zitierte Ausschnitt ist insofern ein konventionelles Beispiel erzählten Erinnerens, da er geographische und zeitliche Details des Erlebten enthält. Derx beschreibt, wie die Befreiung aus der Gefangenschaft ihn dazu zwang Deutschland zu verlassen. Diese Erinnerung kann in der Literatur retrospektiv beurteilt und eingeordnet werden, da in ihr immer ein Teil der Autoren-Gegenwart enthalten ist (Maslowski, Subert 2014, 280).

Gleich zu Beginn des Ausschnitts beschreibt Derx mit welcher Unsicherheit Informationen im Gefangenenlager aufgenommen wurden. Mit dem Verweis auf die anderen Soldaten, führt er das Narrativ der Loyalität gegenüber den Mitkämpfern ein, auf das später noch Bezug genommen wird: „lieber wollte ich länger in Gefangenschaft bleiben als mich von meinen bisherigen Kameraden auf diese Art und Weise zu distanzieren.“ (Maslowski, Subert 2014, 280)

Der Ausschnitt endet mit der Selbstbezeichnung des Autors als Österreicher. Indem Derx erklärt, dass er unter Falschangabe Linz statt Bratislava als Heimatstadt auf dem Entlassungsschein angegeben hat, verwandelt sich das erinnerte Ich in ein sich erinnerndes Ich. Beide gehören zum autobiographischen Ich (Machtans 2009, 171). Dies ist am Zeitformwechsel vom Präteritum ins Präsens sichtbar: „Ich hatte nämlich Linz als meinen Heimatort angegeben. Den Entlassungsschein besitze ich noch heute.“ (Machtans 2009, 171)

Es bleibt unklar, ob es der Erzähler für möglich hält, eines Tages in die Heimat zurückzukehren, emotional scheint es ihn jedoch nicht zu bedrücken. Die Erzählung bleibt faktisch, lässt den Rezipienten jedoch in der Spannung des unklaren Ausgangs zurück. Die rationale Sprache Derx steht im Kontrast zur hohen Emotionalität der beschriebenen Situationen. Und irgendwo zwischen Kriegserzählungen und lustigen Anekdoten endete die eine und beginnt eine andere Epoche.

IV. Elisabeth Metzl, eine Preßburger Weingärtnerstochter, wie sie sich selbst im Untertitel ihres Buchs bezeichnet, beendete die Niederschrift ihrer Erinnerungen 1971 und ließ sie im Jahr 2000 durch das Slowakische Nationalmuseum – einer Zweigstelle des Museums der Kultur der Karpatendeutschen veröffentlichen.

Die Kapitel ihrer Autobiographie tragen kurze Namen und bezeichnen geographische Lebensstationen (z.B. *Kitzbühel*, *Westendorf*, *In Linz*), Familienmitglieder (*Mein Vater*, *Stiefmutter* und *Stiefbruder* usw.) oder Ereignisse

(*Die Auswanderung, Der Krieg, Die Flucht* usw.). Während glückliche Zeiten erinnernden Kapiteln Photographien von Familienmitgliedern, jungen Ehepaaren oder der Autorin selbst, samt Söhnen und Ehemann, beigelegt sind, enthalten die Kriegs- und Nachkriegsgeschehnisse beschreibenden Abschnitte des Buches keine Abbildungen.

Statt pathetische Klischees zu bedienen, beginnt das Buch mit einer durch die Söhne der Autorin verfassten Einleitung, die erklärt aus welcher Intention diese, eindeutig von der Fachliteratur abgegrenzte, Autobiographie entstanden ist. „Diese Erinnerungen sind kein Geschichtswerk. Manche Aussagen könnten einer historischen Überprüfung nicht standhalten“ (Metzl 2000, 5). Der ebenfalls von den Söhnen verfasste Anhang enthält Texterklärungen, Kopien von Dokumenten und einen Familienstammbaum. Metzl widmet ihr Buch ihren Nachkommen.

Die Handlung des Buchs beginnt lang vor der Geburt der Autorin, im 16. Jahrhundert. Im Gegensatz zu Derxs Ausführungen stehen politische Themen im Hintergrund der Erinnerungen. E. Metzl beginnt ihre Biografie mit der Beschreibung ihrer Hochzeit, auf die ein konservatives Eheleben als Mutter und Hausfrau im Schatten der Erfolge des Ehemannes, folgte. Während eheliche Intimität an keiner Stelle erwähnt wird, enthält das Kapitel ausführliche Beschreibungen des Arbeitslebens, der Vermögenssituation, des Preßburgischen Gartens und der Mehrsprachigkeit der Region: „Mit unseren Nachbarn im Hause lebten wir im Frieden und ohne Streit, obwohl da Ungarn, Slowaken, Tschechen und sogar eine russische Familie wohnten“ (ebd. 40). Auffällig ist, dass bei Beschreibung der Kriegsgeschehnisse konkrete Feindesbezeichnung vermieden werden: „Aber das Ende des zweiten Weltkriegs nahte, immer näher rückten die feindlichen Heere heran an unser geliebtes, friedliches, schönes Preßburg“ (ebd. 44).

Im Hintergrund der dargestellten sozialen Verhältnisse der als paradisiisch empfundenen Heimat und der unrechtmäßigen Flucht, steht die Mutterliebe der Hauptfigur als zentrales Handlungsmotiv. Metzl bedient biblische Narrative, um moralische Lehren aus ihrem Leben zu ziehen. So enthält das Buch eine Episode, in der sich die Erzählerin im Haus einer reichen Bäuerin darum bemüht Milch für ihre Familie zu kaufen und mit der Begründung „ich muss alles abliefern“ (ebd. 49) abgewiesen wird. Stattdessen wird ihr eine Scheibe Brot angeboten, die die Erzählerin mit der Begründung keine Bettlerin zu sein und dem Verweis auf ein in der Zimmerecke hängendes Kreuz: „Dieser da oben sieht alles“ (ebd. 49) ablehnt. Im Stall einer armen Bäuerin, dem Ort der Geburt Christi und damit einem Symbol der Armut und der Zuflucht, erhält sie daraufhin aber doch noch eine Flasche Milch. Die Erzählerin betont, die arme Frau, eine Personifizierung der christlichen

Opferbereitschaft, habe gegeben, was die anderen nicht geben wollte. Durch ihren anhaltenden Aufruf moralisch zu handeln, stilisiert sich Metzel nicht nur in dieser Szene zu einer Art moralischen Siegerin, sondern verweist fortwährend auf ihren Glauben: „Aber sie wehrte ab und sagte: „Vielleicht schickt der Herrgott auch meinen Söhnen, die im Krieg sind, gute Menschen, wenn sie in Not sind“ (ebd. 47); „Er aber antwortete: „Was soll ich denn tun, er erbarmt mich halt sehr. Im Übrigen: „Vergelte Böses mit Gutem“ (ebd. 16), so heißt die Aussage von Elisabeths Vater nach einem Streit.

In „guten und schlechten Zeiten“ sucht sie die Nähe Gottes, wie folgende Ausschnitte belegen: „Den ganzen Weg betete ich: Lieber Gott, laß mich meine Kinder wiederfinden. Er, der Allmächtige, erhörte mein Gebet und führte und behütete mich auch auf dieser siebenstündigen Fußreise. Ich kam zwar müde, aber wohlbehalten in Längenfeld bei den Kindern an“ (ebd. 53); „Lieber Gott, erlöse uns bald von dem Übel!“ (ebd. 46); „So gedieh diese Weingärtnersiedlung unter Gottes Führung und Schutz und wurde zum Segen für alle, die in der Stadt wohnten (ebd. 9):

Mit einem Rucksack auf dem Rücken und einem Handkofferchen, in dem ich die Schriften, die unser Vermögen betrafen, Schmuckstücke und Reiseproviant hatte, verließ ich Preßburg, die alte Heimat meiner Ahnen. Damals dachte ich nicht, daß wir nie mehr zurückkehren würden. Wir wollten uns doch nur vor den Unbilden des Krieges in Sicherheit bringen. Im Zug begann erst richtig meine Odysee. Der Krieg war uns immer auf den Fersen, die feindlichen Truppen rückten immer nach. Oft wurde unser Zug bombardiert. Wenn wir Flieger kommen hörten, mußten wir aus dem Zug in ein Waldstück laufen. Dort saßen wir verängstigt in einem Graben und warteten ab, bis die Flieger, der ganze Spuk, wieder weg waren. In Persenbeug wollte ich aussteigen, um Andi in Altenmarkt aufzusuchen: doch alle rieten mir davon ab. Sie sagten: Sie werden die Kinder dort nicht mehr finden, denn die sind ja auch vor der Front weiter nach Westen gezogen. So blieb ich in meinem fahrenden Gefängnis (ebd. 46).

Thomas Anz behauptet „Vertreibung – sei es aus dem Paradies oder aus der auch symbiotischen Einheit mit der Mutter“ (Anz 2010), erzeuge immer die gleiche, sich in Mythen, Dichtungen, philosophischen und psychoanalytischen Beiträgen wiederholende Geschichte. So ist auch Vertreibung auch ein biblisches Motiv, das aus den Erzählungen der Flucht aus Sodom und Gomorra oder Ägypten, der Suche des Kanaanäischen Landes oder der Reise nach Betlehem bekannt ist. In „*Ein Paradies verloren aber wir leben*“ wird die Überquerung der Staatsgrenzen als Odysee dargestellt. Damit bedient sich Metzl eines

tradierten mythischen Stoffs, der auf äußere Ähnlichkeiten mit der Geschichte des Odysseus und innere Zusammenhänge, wie dem subjektiv lang empfundenen Zeithorizont der Flucht vor dem Krieg, verweist. Und auch Metzels Passagen über ihren früh gefundenen Sohn, der im Vergleich zu anderen namenlos mitreisenden Figuren im Zentrum, nicht nur des Narrativs des mütterlichen Schutzes, sondern auch der Erzählung insgesamt steht, erinnern an den sich seiner Heimat schon so nah wägnenden Odysseus, der durch die Ungnade der Götter doch weiter umherirren muss.

Als sich die Erzählerin und ihre Mitreisenden dann inmitten russischer Luftangriffe befinden, findet die Sprache Metzels durch Metaphern und stark emotional gefärbte Wörter neue Graduierungsformen, um der immer drohenden Gefahr und der tiefen inneren Bewegtheit Ausdruck zu verleihen. Sie spricht dann von der „Heimat meiner Ahnen, der ganze Spuk“ und der Notwendigkeit immer „auf den Fersen [zu] sein“. Bernhard Debatin würde diese neue Ausdrucksweise im Rahmen der Theorie der Hologramme folgendermaßen erklären zu wissen: „Das ganze konzeptuelle System der Menschen wird von Metaphern organisiert. Sie verursachen die Verbindung von Denken und Meinung mit Abstraktion“ (Debatin 1995, 254).

Am Ende bleibt die Autorin eine einsame, auf das Mitgefühl der Leser zurückgeworfene, Insassin ihres individualisierten Gefängnisses: „So blieb ich in meinem fahrenden Gefängnis“, inmitten eines Lebens voller Ziel-, Zeit- und Hilflosigkeit.

V. Fazit

Josef Derxs „*Erinnerungen*“ ist die Autobiographie eines Wehrmachtssoldaten, der nach dem Krieg zum Banker wird. Mythologie- und Bibelreferenzfrei, häufig aber mit humorvoll-parodistischem Unterton, konzentriert sich die Erzählung auf Raum- und Zeitangaben der Lebensgeschichte Derxs. In der Beschreibung des Gefangenenlageralltags und des Ausbruchs aus ebendiesem, lässt sich die Verwandlung des erinnerten Ichs in ein sich erinnerndes Ich textlich beobachten und stilistisch anhand von Tempiländerungen und rhetorischen Figuren nachweisen (Vgl. Machtans 2009).

Elisabeth Metzls *Ein Paradies verloren aber wir leben* erzählt die Geschichte einer jungen Frau, die in ihrem „fahrenden Gefängnis“ vor dem Krieg aus Preßburg nach Österreich fliehen muss, ohne zu wissen, dass sie ihre Heimat für immer zurücklassen wird. Die Suche nach ihren verlorenen Söhnen wird zur persönlichen Odyssee. Die vorgestellten Biografien vereinen den Anspruch den eigenen Überlebenskampf zur Bewahrung der Familienerinnerungen festzuhalten. Kern der Zeitzeugenberichte sind die unterschiedlichen

Darstellungsweisen der Grenzüberschreitungen, ob mit dem Zug, in Metzels Worten: „meinem fahrenden Gefängnis“ oder dem LKW, auf dessen Plattform Derx stand, die als emotional bedrohliche Erlebnisse erzählt werden.

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

- Derx, Josef H. 2006. „Erinnerungen. Heiteres und Ernstes aus meinem Leben, festgehalten für Familie und Nachkommen.“ Im *Eigenverlag veröffentlicht*.
- Metzl, Elise. 2000. *Ein Paradies verloren aber wir leben. Eine Preßburger Weingärtnerstochter erzählt*. Bratislava: Slovenské národné múzeum, Múzeum kultúry karpatských
- Nemcov Verlag. Sághy, Alois. 2020. „Nicht mehr wie vorher“ In *„Aufgewacht... in der Patronfabrik“ am 4. Juli 1945. Eine Annäherung an das, was wa[h]r*, hg. von Sághy, Alois. Wien: Berger Verlag.
- Pucher-Schwarz, Michaela. 2020. „Hundertmal erzählt – traumatisiert – aufgearbeitet“ In *„Aufgewacht... in der Patronfabrik“ am 4. Juli 1945. Eine Annäherung an das, was wa[h]r*, hg. von Sághy, Alois, Wien: Berger Verlag.

Sekundärliteratur

- Anz, Thomas. 2010. „Spannung – eine exemplarische Herausforderung der Emotionsforschung. Aus Anlass einiger Neuerscheinungen zu einem wissenschaftlich lange ignorierten Phänomen.“ *literaturkritik.de* nr 5., Mai 2010. <https://literaturkritik.de/id/14010>, [Zugriff: 27.07.2019.]
- Assmann, Aleida. 2019. *Der europäische Traum. Vier Lehren aus der Geschichte*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Braun, Michael. 2009. „Die Wahrheit der Geschichte(n). Zur Erinnerungsliteratur von Tanja Dücker, Günter Grass, Uwe Timm.“ In *Gedächtnis und kultureller Wandel. Erinnerndes Schreiben – Perspektiven und Kontroversen*, hg. von Klinger, Judith und Wolf, Gerhard. Tübingen: Niemeyer. 97-111.
- Debatin, Bernhard. 1995. *Die Rationalität der Metapher: eine sprachphilosophische und kommunikationstheoretische Untersuchung*. In De Gruyter, ProQuest Ebook Central. https://ebookcentral.proquest.com/lib/uniba_ebooks/reader.action?docID=47938720, [Zugriff: 19.07.2020].
- Drechsler-Meel, Heike. 2015. „Was bleibt, ist die Erinnerung? Zum Umgang der Karpatendeutschen mit ihrer Geschichte.“ In *Erinnerungskultur. Poetische, kulturelle und politische Erinnerungsphänomene in der deutschen Literatur*, Hillenbrand, Rainer. Wien: Praesens.

- Kormann, Eva. 2009. „Bruchstücke großer und kleiner Konfessionen“ In *Gedächtnis und kultureller Wandel. Erinnerndes Schreiben – Perspektiven und Kontroversen*, Klinger, Judith und Wolf, Gerhard. Tübingen: Niemeyer.
- Lehmann, Johannes F. 2016. „Geschichte der Gefühle. Wissensgeschichte, Begriffsgeschichte, Diskursgeschichte.“ In *Handbuch Literatur & Emotionen*, hg. von Koppenfels, Martin von, und Zumbusch, Cornelia. De Gruyter, ProQuest Ebook Central. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/unibaebbooks/reader.action?docID=433428>, [Zugriff: 08.11.2019].
- Machtans, Karoline. 2009. „Zwischen Wissenschaft und Autobiographischem Projekt: Saul Friedländer und Ruth Klüger.“ De Gruyter, ProQuest Ebook Central. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/unibaebbooks/reader.action?docID=476105&query=Ged%C3%A4chtniskonzepte>, [Zugriff: 28.02.2020].
- Maslowski, Nicolas, Subert, Jiří et al. (Hg.). 2014. „Kolektivní paměť. K teoretickým otázkám.“ [Kollektives Gedächtnis. Zu den theoretischen Fragen]. In: De Gruyter, ProQuest Ebook Central 2014. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/unibaebbooks/detail.action?docID=203971&query=Kolektivn%C3%AD+pam%C4%9%C5%A5>, [Zugriff: 08.11.2019.]
- Meyer, Gabriele. 2014. *Spuren lesen im Ego-Tunnel. Autobiographisches Schreiben im 21. Jahrhundert*. Hamburg: Diplomica Verlag.
- Nora, Pierre. 2015. „Světový nástup paměti.“ [Gedächtniskonjunktur]. In *Paměť a trauma pohledem humanitních věd. [Gedächtnis und Trauma nach Geisteswissenschaften]. Komentovaná antologie teoretických textů*, hg. von Alexander Kratochvíl. Praha: Ústav pro českou literaturu Av ČR/Akropolis.
- Oesterle, Günter. 2009. „Kontroversen und Perspektiven in der Erinnerungs- und Gedächtnisforschung.“ In *Gedächtnis und kultureller Wandel. Erinnerndes Schreiben – Perspektiven und Kontroversen*, hg. von Judith Klinger und Gerhard Wolf. Tübingen: Niemeyer.
- Snohová, Alexandra. 2020. „Konštrukcia (nielen) pohanskej identity v neskej modernite.“ [Konstruktion der (nicht nur) heidnischen Identität in der Postmoderne]. *Sacra* 18 (1): 22–33.
- Soukupová, Klára. 2019. *Autobiografie v kontextu teorie pozicionality*. [Autobiografie im Kontext der Theorie der Positionalität]. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. Ustav české literatury a komparistiky, Disertační práce, školitel: prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D., 2019.
- Tancer, Jozef. 2016. *Rozviazané jazyky*. [Losgelöste Sprachen]. Bratislava: Slovart.
- Vaněk, Miroslav und Mücke, Pavel. 2011. *Třetí strana trojúhelníku. Teorie a praxe orální historie*. [Dritte Seite des Dreiecks. Theorie und Praxis der Oralhistory]. Praha: Fakulta humanitních studií UK v Praze - Ústav pro soudobé dějiny Av ČR.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. 2005. *Autobiographie*. 2. Stuttgart: Metzler.
- Welzer, Harald. 2009. *Über Engramme und Exogramme. Oder: Wie „auto“ ist das autobiographische Gedächtnis?* In *Das autobiographische Gedächtnis*, hg. von J. Schröder, F.G. Brecht. Heidelberg: Akademische Verlagsgesellschaft Aka.

DIE ÜBERSETZUNG DEUTSCHER OKKASIONALISMEN INS RUMÄNISCHÉ. BEISPIELE AUS MICHAEL ENDES MÄRCHENROMAN *MOMO*

DANIELA-ELENA VLADU¹

ABSTRACT. *The Translation of German Occasionalisms into Romanian. Examples from Michael Ende's Fairytale Novel Momo.* Word formations represent a central and fundamental procedure for the formation of new lexical units and new designations. They are not only units of denotation, but at the same time text-constituting and text-structuring means, and also have an important role as stylistic means in various types of texts. The formation of occasionalisms is a productive process that follows certain patterns. Occasionalisms in the fairy tale novel *Momo* by Michael Ende are analyzed and compared to their Romanian equivalents, focusing on their constituent structure and lexicalization potential.

Keywords: *word formation, composition, translation, transfer, adaptation, paraphrase*

REZUMAT. *Traducerea ocazionalismelor germane în română. Exemple din romanul-basm Momo al lui Michael Ende.* Crearea de construcții lexicale reprezintă un procedeu fundamental în constituirea de noi unități lexicale și denumiri inedite. Ele nu sunt doar unități de denotație, ci în același timp modalități de constituire și structurare a textului, având un rol important ca mijloace stilistice în diferite tipuri de text. Formarea ocazionalismelor este un proces productiv care urmează anumite tipare. Ocazionalismele din romanul-basm în limba germană *Momo* al lui Michael Ende sunt analizate și comparate cu echivalentele lor în limba română, accentul punându-se pe structura lor constitutivă și potențialul de lexicalizare.

Cuvinte-cheie: *construcții lexicale, compunere, traducere, transfer, adaptare, parafrază*

¹ Daniela-Elena VLADU: Universitätsdozentin Dr. an der Klausenburger Germanistik der Babeș-Bolyai-Universität/Rumänien, derzeitige Lehrstuhlleiterin; Lehre und Forschung: Allgemeine und Kontrastive Linguistik, Deutsche Lexikologie und Phraseologie, Translatorik, Textwissenschaft. Email: daniela.vladu@ubbcluj.ro.

Ständiger Sprachwandel

Die deutsche Sprache ist kein einheitliches Gebilde, sondern vielfältig in sich differenziert. So kennen wir neben der hochdeutschen Standardsprache Mundarten, Umgangssprache, Soziolekte, aber auch gesprochenes oder geschriebenes Deutsch, sowie Alltags- oder Behördenformulierungen. Die stilistische Vielfalt gründet auf einer unüberschaubaren Zahl an sprachlichen Mitteln, von denen die Sprecher auf unterschiedliche Weise Gebrauch machen können. Allein der Gesamtwortschatz beläuft sich auf geschätzte 300.000 bis 500.000 Wörter. Von denen beherrscht ein Erwachsener zwar nur zwischen 3.000 und 5.000 aktiv, doch auch das bedeutet noch eine ziemliche Fülle an Wörtern, über die wir beim Sprechen und Schreiben verfügen, während der passive Wortschatz deutlich höher liegen dürfte (Schlaefer 2009, 31).

Das Wesen der Sprache erschließt sich aus dem Zusammenhang von Sprechen und Sprache in genetischen Überlegungen, im sozialen Kontakt und im Zusammenhang mit dem sozialen Handeln (Bergmann, Pauly und Stricker 2005, 5-6). Die menschliche Sprache gilt als ein universales Verständigungsmittel, als Voraussetzung für das komplizierte abstrakte Denken, sie wird auch als Ausdruck eines eigenen, kulturspezifischen Weltbildes angesehen. Die Menschen haben die Sprache erfunden, sie entwickelt sich ständig, aber auch sie prägt unser Wissen, Denken und unsere Gefühle. Wir erfahren und erfassen die Welt, die anderen und uns selbst durch die Wörter unserer (Mutter)Sprache. Die Sprache vermittelt nicht nur ein einziges Weltbild, sondern gibt jedem die Möglichkeit, seine persönliche „Ansicht“ auszudrücken. Bedeutungsinhalte von Wörtern sind im Sprachsystem vage, erst in Äußerungen werden sie durch den Kontext eindeutig (Stolze 2008, 222).

Um den Kommunikationsbedürfnissen der sich ständig verändernden Gesellschaft zu entsprechen, ändert sich auch die Sprache. Diese Dynamik kann man aber nur über längere Zeit hinweg bemerken und trotz dieser Veränderungen bleibt die Sprache mit sich identisch. Man kann also sowohl eine Tendenz zur Erhaltung und Konservierung der Sprache erkennen als auch eine Tendenz zur Beweglichkeit, Dynamik und Entwicklung dieser, die sich hauptsächlich in der Lexik manifestiert.

Der Wortschatz einer Sprache stellt eine organisierte Gesamtheit der Lexeme dieser Sprache und das darauf bezogene Wissen dar. Die Bezeichnung der Lexik als Schatz an Wörtern deutet darauf hin, dass es sich um etwas Kostbares handelt, das man hüten sollte; es geht um einen wahren Schatz einer Gemeinschaft, eines Volkes. Wie die Wörter in unserem Gedächtnis gespeichert und abgerufen werden, ist schwer nachzuvollziehen; trotzdem erscheinen sie nicht additiv wie im Wörterbuch, sondern effektiv, qualitativ und assoziativ

gegliedert, sehr gut strukturiert und systemhaft geordnet (Heusinger 2004, 123). Kleiner als Wörter sind Morpheme als kleinste bedeutungstragende Bausteine der Sprache, die sich zu größeren lexikalischen Einheiten bilden oder ableiten lassen.

Im Hinblick auf die Entwicklung der Sprache kann man sagen, dass der durchschnittliche Sprachbenutzer den Sprachwandel im Laufe der Zeit gar nicht bemerken kann, weil „Sprache scheinbar nur als jeweils gültiges synchrones (gleichzeitiges) Inventar von Zeichen und Regelsystemen funktioniert“ (von Polenz 2000, 3). Als Faktoren für den Sprachwandel gibt von Polenz (2000, 59) folgende an: die *sprachliche Ökonomie* (Vereinfachung, Kürzung durch Sprache), die *Innovation* (Neuerung/Erneuerung), die *Variation* (Existenz mehrerer Sprachvarietäten) und die *Evolution* (genetische Entwicklung). Man kann also behaupten, dass die menschliche Sprache veränderbar ist, weil Sprachkommunikation oft und gern eilig, sogar verkürzt ausgeübt wird. Sprache ist nicht nur rein reproduktiv, sondern wird meist produktiv benutzt; aus Sprachvarianten und Varietätenverhältnissen entsteht der Sprachwandel. Letztendlich ist Sprache veränderbar, weil ihre Existenzform in ständiger evolutionärer Bewegung ist.

Wortbildung durch Okkasionalismen

Wenn wir die deutsche Sprache auf einem hohen Niveau beherrschen möchten, gehört die Wortbildungskompetenz als ein grundlegendes konstituierendes Element zu unserer allgemeinen Sprachkompetenz. Wortbildungen stellen ein zentrales und grundlegendes Verfahren zur Bildung neuer lexikalischer Einheiten und neuer Bezeichnungen dar, sie repräsentieren eines der wichtigsten Strukturmerkmale der deutschen Sprache. Sie sind nicht nur Bezeichnungseinheiten, ein lexikalisches Novum, sondern sie sind gleichzeitig auch textkonstituierende und textstrukturierende Mittel. Darüber hinaus haben sie auch eine wichtige Rolle als Stilmittel in den verschiedenen Textsorten. In dieser Hinsicht ist die deutsche Sprache besonders produktiv, denn es ist uns möglich, neue Wörter zu bilden, wenn es neue Denotate zu bezeichnen gibt. So können komplizierte Zusammensetzungen aus Fach- und Wissenschaftssprachen stammen, wobei uns die Sachkenntnis zum Verstehen dieser fehlt. Solange Experten für Experten solche Fachkomposita verwenden, ist es völlig problemlos. Sobald aber die Adressaten Laien sind, entstehen Verständnisprobleme. Die meisten Komposita kann man nur durchdringen, wenn man sein allgemeines Weltwissen zurate zieht, weil viele neu gebildete zusammengesetzte Wörter zwar möglich, aber nicht lexikalisiert sind, d.h. dass diese nicht in unserem allgemeinen Sprachgebrauch verankert und dementsprechend nicht im Wörterbuch vorzufinden sind (Busch/Stenschke 2008, 95). Man spricht in

diesen Situationen von Ad-hoc-Bildungen, Okkasionalismen, Gelegenheits- oder Augenblicksbildungen, die situationsgebunden gebildet, aber nicht dauerhaft in den Wortschatz einer Sprache übernommen, also nicht lexikalisiert werden (vgl. Vladu 2019, 24-25).

Die Sprache als lebendiges System befindet sich in den Bereichen Sprechen und Schreiben, Lesen und Zuhören in ständiger Bewegung. Die sich verändernde Umwelt des Menschen fordert auch einen ununterbrochenen Ausbau des Wortschatzes. Neue Gedanken und Erscheinungen des Lebens müssen bezeichnet werden. Dabei spielen Wortbildung, Wortschöpfung und Entlehnung die wichtigsten Rollen. Sie stellen Möglichkeiten der Wortschatzerweiterung dar. Die Wortbildung bezeichnet die Produktion von neuen lexikalischen Einheiten auf der Grundlage von vorhandenem sprachlichem Material. Bei der Wortbildung durch Komposition, der gängigsten Art der Wortbildung im Deutschen, werden zwei lexikalische Morpheme miteinander verbunden, wobei in den meisten Fällen daraus ein Determinativkompositum entsteht, bei dem der erste Teil (Determinans) den zweiten (Determinatum) näher bestimmt. Durch Wortschöpfung dagegen werden neue Lautkomplexe geschaffen, die bislang in der Sprache noch nicht als bedeutungstragende Zeichen vorhanden waren. Im Prozess der Bildung neuer lexikalischer Einheiten unterscheiden wir zwischen usuellen und okkasionellen Konstrukten.

Schon die Benennung „okkasionell“ deutet darauf hin, dass diese Wörter/Wortkonstruktionen für eine bestimmte Gelegenheit entstanden und daher auch stark kontextabhängig sind (lat. *ocasio* = Gelegenheit; lat. *ad hoc* = nur zu einem Zweck). Auch der einmalige Charakter ergibt sich aus ihrer etymologischen Beschreibung. Trotzdem sind Gelegenheitsbildungen in der Kommunikation verständlich, weil sie aus schon vorhandenen Sprachmitteln durch Wortschöpfung, Derivation, Komposition oder Verkettung mittels Bindestrich entstehen. Neue Basismorpheme werden sehr selten gebildet. Wenn es sich trotzdem um durch Wortschöpfung neu entstandene Okkasionalismen handelt, sind diese meistens phonetisch-phonemisch motiviert, sodass die Wortbildungskonstruktion verständlich wirkt (Knipf-Komlósi 2007, 19).

Die Bildung von Okkasionalismen ist ein produktiver Vorgang, der bestimmten Mustern folgt. Dabei werden neue Wörter auf der Grundlage vorhandener Wörter gebildet. Plank hat auf semantischer Ebene eine mögliche Klassifikation nach Lexikalisierungsaffinität durchgeführt. Dabei hat er sich sowohl auf die Struktur als auch auf die Lexikalisierbarkeit bezogen. Gelegenheitsbildungen werden demnach in abweichende, reguläre, aber nicht lexikalisierbare und neue, aber potenziell lexikalisierbare Wörter eingeteilt (Plank 1981, 91). Zu den Merkmalen und Funktionen der Okkasionalismen gehören: Einmaligkeit, Situations- und Kontextabhängigkeit, Nicht-Lexikalisierbarkeit, Sprachökonomie und Expressivität.

Gelegenheitsbildungen unterscheiden sich von den Neologismen durch ihre Einmaligkeit. Öfter zeichnen sich Okkasionalismen auch durch Abweichungen auf phonologischer, morphologischer, semantischer oder Wortbildungsebene aus. Diese sind zwar rekurrente Eigenschaften, nicht aber auszeichnende. Die Nicht-Lexikalisierbarkeit bezieht sich auf die Tatsache, dass Gelegenheitsbildungen in keinem Wörterbuch zu finden sind, das heißt also, dass sie im mentalen Lexikon der Sprecher eingetragen wurden. Das Prinzip der Sprachökonomie bezieht sich auf die Tendenz der Sprecher, so viele Informationen wie möglich in einer einzigen Wortbildung wiederzugeben. Somit werden auch Sprachlücken beseitigt, die vor allem dann entstehen, wenn ein Bedarf an Erstbenennung für neue Gegenstände oder Sachverhalte besteht. In Zusammenhang damit erhalten die Ad-hoc-Bildungen besondere stilistisch-expressive Effekte. Neue Wörter gelten als kreative Komponenten in verschiedenartigen Texten, von literarischen Texten bis hin zu Werbe- und Preetexten. Ad-hoc-Bildungen tragen zur Gliederung von Texten bei, können aber auch eine wichtige Funktion in Titeln und Überschriften haben, vor allem weil sie zur Spannungserzeugung beitragen und die Neugier der Leser wecken. Vor allem in journalistischen Texten und in Fernsehnachrichten wird häufig mit dieser Art von Spannungserzeugung gearbeitet, aber auch in Geschichten und Märchen.

In der nachstehenden Analyse werden mit Hilfe konkreter Beispiele aus Michael Endes Märchenroman *Momo* deutsche okkasionelle Wortbildungen untersucht, wobei nicht nur die Wortbildungsart und Struktur, sondern auch stilistische Funktionen und das Lexikalisierungspotenzial betrachtet werden. Dabei wird ein Vergleich zwischen den deutschen Okkasionalismen und ihren rumänischen Übersetzungen durchgeführt.

***Momo* als Kinderbuch²**

Michael Ende ist ein deutscher Schriftsteller, der zu den bekanntesten deutschen Kinder- und Jugendbuchautoren der Nachkriegszeit zählt. Er wird am 12. November 1929 in Garmisch-Partenkirchen (Bayern) als Sohn des Malers Edgar Ende aus Hamburg und der Preziosenhändlerin Luise Bartholomä aus dem Saarland geboren. Mit 5 Jahren zieht er mit seiner Familie nach München, wo ihn die Bilderwelt seines Vaters und die erfundenen Märchen von dem benachbarten Maler Fanti, beeinflussen.

Er besucht zuerst das Humanistische Maximilians-Gymnasium in München, das er aber nicht abschließt, danach die Waldorfschule in Stuttgart,

² Dieser Teil entstand aufgrund der Quellen: Hocke, R./ Kraft, T. (1997) und <http://michaelende.de/momo>.

wo er 1948 das Abitur ablegt. Anschließend studiert er an der Otto-Falckenbergschule in München Schauspielkunst, wonach er an kleinen Bühnen in Norddeutschland spielt. In den 1950-er Jahren arbeitet der Autor als Filmkritiker beim Bayerischen Rundfunk. In dieser Zeit lernt er die SchauspielerIn Ingeborg Hoffmann kennen, die er 1964 heiratet. Dank ihrer zahlreichen Beziehungen findet Ende Kontakt zu verschiedenen politisch-literarischen Kabaretts. Endes größter Wunsch, Theaterstücke zu schreiben, bleibt erfolglos, weil er in eine künstlerische Krise gerät. Trotzdem gibt er das Schreiben nicht auf und beschäftigt sich mit der Figur Jim Knopf, die ihren Platz 1960 in *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* in Stuttgart beim Thienemann-Verlag findet. Dafür erhält Ende den Deutschen Kinderbuchpreis. Es folgen *Jim Knopf und die Wilde 13* (1962), das auch mit dem Deutschen Kinderbuchpreis ausgezeichnet wird und der Märchenroman *Momo* (1973), ebenfalls beim Thienemann-Verlag publiziert, der erst 1974 mit dem Deutschen und Europäischen Jugendbuchpreis ausgezeichnet wird.

Damals hat der Autor Deutschland bereits den Rücken gekehrt und lebte seit drei Jahren mit seiner Ehefrau Ingeborg in Genzano di Roma. Die Geschichte von dem Mädchen, das den Räubern der Zeit den Kampf ansagt, hat er noch in der alten Heimat begonnen, aber nicht mehr dort beendet. Die Atmosphäre der Geringschätzung, die ihm in der deutschen Kulturwelt entgegenschlug, lähmte und blockierte ihn. Im Deutschland der Siebziger Jahre hatte Literatur „realistisch“ und „politisch“ zu sein, sie sollte eine klar erkennbare Botschaft transportieren, belehren und einen Nutzwert haben. Für Phantasie und Zauber, Grazie und Geheimnis ließ eine solche Maxime keinen Platz. Michael Ende hatte eine genaue Vorstellung davon, wie die Illustrationen in seinem Buch aussehen sollten. Aus diesem Grund fertigte er sie selbst mit Tusche an, die aber letztlich nicht alle verwendet wurden. Der Autor gestaltete auch den Schutzumschlag für den Roman und hatte die Idee für den sepiafarbenen Druck.

Fünfzehn Jahre lebt das Ehepaar Ende in Italien, bis Ingeborg im Jahr 1985 an einer Lungenembolie stirbt. Nach diesem Ereignis kehrt der Autor nach München zurück und heiratet 1989 Mariko Sato, welche einige seiner Werke ins Japanische übersetzt hat. Am 28. August 1995, im Alter von 65 Jahren, stirbt Michael Ende nach schwerer Krankheit in der Filderklinik bei Stuttgart. Sein Grab befindet sich auf dem Münchner Waldfriedhof.

Sein Werk umfasst Kinder- und Jugendbücher, Lyrik, Theaterstücke und Opernlibretti, aber auch Sachbücher und Verfilmungen. Zu den beliebtesten und berühmtesten Kinderbüchern von Michael Ende zählen *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* (1960), *Jim Knopf und die Wilde 13* (1962), *Momo* (1973), *Die unendliche Geschichte* (1979) und *Der satanarchäolügenialkohöllische*

Wunschpunsch (1989). Für seine Bücher wurde er mehrfach prämiert, zu seinen bedeutendsten Preisen gehören folgende: Deutscher Kinderbuchpreis, Deutscher Jugendbuchpreis, Hans-Christian-Andersen-Preis, Hugo-Jacobi-Preis, Europäischer Jugendbuchpreis, Nakamori-Preis, Wilhelm-Hauff-Preis, Großer Preis der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur, Janusz-Korczak-Preis, Deutscher Kinder- und Jugendschallplattenpreis, Lorenzo il Magnifico-Preis, der Deutsche Fantasy-Preis, Züricher Kinderbuchpreis *La vache qui lit* u.v.a.

Okkasionalismen in *Momo* und seiner rumänischen Übersetzung

Es steht außer Zweifel, dass Ende nicht nur Kinderbuchautor war, sondern auch Schöpfer von phantastischen Welten und kräftigen und eindrucksvollen Figuren. Um dies nachzuvollziehen, hilft die Vorstellung, dass er mit einer Unendlichkeit von Gefühlen spielte, denen er Formen, Namen und Stimmen gab. Die erfolgreiche und phantasievolle Geschichte *Momo* behandelt wesentliche Aspekte wie Zeit, Freundschaft, Kindheit, Liebe, einander Zuhören, Poesie oder Genius und erzeugt ein erstaunliches Bild, in dem die Zeitdehnung auf die Zeitraffung trifft, die Phantasie herrscht und das Erscheinen dreier Parallelwelten möglich macht: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Das Kinderbuch erhält 1974 den Deutschen Jugendliteraturpreis. Es wurde seither in 46 Sprachen übersetzt und ist weltweit bekannt geworden. Seit 1996 erhalten die Preisträger neben der Preissumme auch eine Skulptur in Höhe von 30 cm, die *Momo* als Unangepasste der Gesellschaft darstellt.

Für das rumänische Publikum übersetzte 1991 zum ersten Mal Yvette Davidescu den Märchenroman *Momo*, der im Klausenburger Dacia-Verlag erschien. Seither gibt es weitere sehr erfolgreiche Ausgaben im Polirom-Verlag (2012, 2017). Auch Jim Knopf ist den rumänischen Lesern als *Jim Năsturel* bekannt, weil 2017 Dragoș Dinulescu *Lukas und der Lokomotivführer (Jim Năsturel și Lukas, mecanicul de locomotivă)* und Iulian Curuia *Jim Knopf und die 13 Wilde (Jim Năsturel și cei 13 sălbatici)* ins Rumänische übertragen haben. Weitere rumänische Erscheinungen einiger Bücher von Ende machten die ÜbersetzerInnen Nora Iuga (*Der Wunschpunsch / Punci cu porunci*), Dragoș Dinulescu (*Der lange Weg nach Santa Cruz / Drumul lung spre Santa Cruz*), Yvette Davidescu (*Die unendliche Geschichte / Povestea fără sfârșit*) und Raluca Trușcanu (*Die Zauberschule und andere Geschichten / Școala de magie și alte povestiri*) möglich.

Das Buch *Momo* ist eigentlich als Kinderbuch konzipiert und geschrieben worden, wird aber auch Erwachsenen empfohlen. Die Handlung ist nicht besonders komplex, aber die übersichtliche Struktur erzeugt dennoch eine steigende Spannung. Darüber hinaus beeindruckt die Geschichte durch originelle Ideen und Charaktere, die die Konsumgesellschaft kritisieren, die Darstellung bietet eine intelligente Allegorie der Zeit in der wir leben.

Wirklich faszinierend und aussagekräftig erscheinen in beiden Sprachen die besonderen Charaktere, die okkasionell zusammengefügte, zusammengesetzte oder zusammengrückte Eigennamen tragen. Die lexikalischen Bestandteile zeigen sowohl eine Vorliebe für den Klang, das Spielen des Autors mit Reimen und Akustik, als auch Gefallen an Interpretationen an sich. *Kaiserin Strapazia Augustina / Împărăteasa Strapazia Augustina* zum Beispiel symbolisiert eine illustre Anführerin, nur dass in Kombination mit Strapazia (Strapazen = Schwierigkeiten, Anstrengungen, insbesondere körperlicher Art) eine untersetzte Figur und ein angestrenzter Charakter suggeriert wird, der Heiterkeit und Lachen erzeugt und dessen Name schwer zu artikulieren ist. Der *Tyrann Marxantius Communus der Rote / tiranul Marxantius Communus cel Roșu* ist unbestreitbar mit der Tyrannei verbunden, kann aber wegen seiner Assozierung mit dem Gemeinsamen und der roten Farbe im Gesicht nicht ernst genommen werden. *Meister Secundus Minutius Hora / maestrul Secundus Minutius Hora* imponiert durch seinen authentischen lateinischen und griechischen Namen und legt die Zeit suggestiv in Sekunden, Minuten und Stunden fest. *König Xaxotraxolus / Împăratul Xaxotraxolus* und der *Philosoph Noisosius der Ältere / filosoful Noisosius cel Bătrân* sind erfundene Namen mit exotischem, suggestivem Nachhall griechischen oder lateinischen Ursprungs, die von den besonderen Eigenschaften als Anführer oder Gelehrten ihrer Träger überzeugen wollen. Die *Gebürtige Momosan / indigena Momosan* gilt als Sprecherin einer seltenen, vom Autor erfundenen Sprache, die nur hochetablierte, erfahrene Persönlichkeiten wie Professor Einstein verstehen und artikulieren können.

Wie wir beobachten können, stehen Gelegenheitsbildungen sehr stark mit ihrem Kontext und der dargestellten Situation in Verbindung. Diese Beziehung ist eine ambivalente, da der Kontext die Entstehung der angegebenen Ad-hoc-Bildungen veranlasst, diese aber außerhalb desselben Kontextes unverständlich bleiben. Die angeführten Beispiele sind deskriptiv und daher auch stilistisch wertvoll, weil schon durch die Benennung der agierenden Personen die Kinder ein Bild ihrer Charaktere und Werte vermittelt bekommen. Auch Wortwiederholungen können mit Hilfe der Okkasionalismen vermieden werden. Die stilistische Ausdrucksvariation wird durch die Verwendung verschiedenartiger Syntagmen möglich, die auf textueller Ebene erfolgt. Dadurch, dass diese okkasionellen Fügungen sehr oft zusätzliche Charakteristika der tragenden Personen betonen und zur Hervorhebung bestimmter Merkmale dienen, werden die Intentionen konnotativer Art oder die Einstellungen des Textproduzenten sichtbar. Subjektivität und Kreativität spielen eine wichtige Rolle in der Bildung neuer Wörter oder Wortgruppen, wobei erst der Kontext die Verwendung dieser und ihre Bedeutungen aufhellt.

Die schwer auszusprechenden, erfundenen und mit lateinischen Endungen versehenen Namen *Oggelmumpf bistrozinalis*, *Strumpfus quietschinensus*, *Schum-schum-gumilasticum* / *Șum-șum-gumilasticum*, die imitativ in erfundenen Spielen der Kinder zum Vorschein kommen, erzeugen auf dem imaginären Schiff *Argo* / *vaporul Argos* und in Verbindung mit *Professor Einstein* und der imaginären, in der Zukunft platzierten Forschungs- und Spielsituation, Ernsthaftigkeit und Spannung. Diese Ad-hoc-Bildungen sind nicht nur völlig neu, sondern werden nach ihrem ersten Gebrauch nicht mehr verwendet. Sie sind das Resultat der Kreativität der Sprecher im aktiven Sprachgebrauch und eine wichtige Komponente des Sprachwandels. Bemerkenswert ist auch die Beziehung zwischen Formativstruktur der Ad-hoc-Bildung und ihrer Semantik. Auch gelten sie als poetisch und spielerisch, vor allem wenn diese in Kinderbuchtexten, wie hier, auftauchen. Mit ihrer Hilfe werden besondere pragmatische Funktionen wie Ironie, Bildhaftigkeit, Ausdruckskraft und Sarkasmus in Bezug auf die bezeichneten Gegenstände/ Personen zum Ausdruck gebracht und somit kommt ein besonderes Bild zur Geltung.

Die langen, für die deutsche Lexik spezifischen deskriptiven Komposita oder Zusammnerückungen (*Sternenstundenuhr* / *ceas care arată ora stelară*, *Lochkarten* / *cartele perforate*, *Kinderdepots* / *depozite de copii*, *Zeit-Spar-Kasse* / *Casa de Economie a Timpului*, *Zeit-Beben* / *cutremur de timp*, *Allsicht-Brille* / *ochelari Vedetot*, *Nirgend-Haus* / *Casa Niciunde*, *Niemals-Gasse* / *Ulița Nicicând*, *Uhr-Wald* / *pădurea de ceasuri*, *Stunden-Blumen* / *florile clipelor*, *Morgen-Land* / *Țara de Măine*, *Müll-Gebirge* / *munte de gunoaie*, *Zeit-Speicher* / *depozite de timp* usw.), sowie die alliterativen Zungenbrecherkonstruktionen (*Kontrafiktions-Kanone* / *tun de contrafiecțiuni*, *Zittern und Zagen* / *Frici și Tremurici*, *Zukunftsschiff* / *vapor al timpului*, *Wandernder Wirbelsturm* / *Taifun continuu*) oder Onomatopoetika (*Schluckula tapetozifera* / *Șlucula tapetozifera*) erzeugen spezielle akustische Effekte und suggerieren Ansichten, Einstellungen und Bewertungen. Somit kommt erneut Expressivität zum Vorschein, die Beispiele tragen zur Spannungserzeugung bei und die Neugier der Leser wird geweckt.

In Bezug auf die Übersetzung dieser okkasionellen lexikalischen Einheiten mit spezieller Semantik und Pragmatik sind die beliebtesten Verfahren die unveränderte oder in geringen Elementen übersetzte Übernahme (*Oggelmumpf bistrozinalis*, *Tyrann Marxantius Communus der Rote* / *tiranul Marxantius Communus cel Roșu*), die Übertragung oder Transferierung auf ein ähnliches Phänomen (die *Zittern und Zagen* / *Fricii și Tremuricii*), die Anpassung oder Adaption mit oder ohne Erklärung, dort wo ein semantischer Verlust mit einem Zusatz kompensiert werden muss (*Wandernder Wirbelsturm* / *Taifun continuu*). Alle verfolgen den Hauptzweck, ein funktionales Äquivalent zu identifizieren. Dort wo eine Lücke semantisch-stilistischer Art zustande kommt, versucht man diese mit einer wirkungsvollen expressiven Kompensation auszugleichen (z.B. wird Alliteration mit Reim kompensiert).

Es handelt sich in der Ausgangssprache hauptsächlich um morpho-semantic motivierte Kompositionen und Zusammenrückungen, sowie um nicht-lexikalisierte syntaktische Fügungen im materiellen nominalen Bereich, gerade weil dieser die Phantasie der Kinder am besten anspricht und die semantisch durchsichtigen Bildungen leicht verständlich sind. Außerdem erscheinen sehr viele beschreibende Okkasionalismen, die die relevanten Merkmale der Figuren betonen. Somit erklärt und interpretiert der Autor in seinen lexikalischen Ad-hoc-Konstruktionen die Bedeutungen der Figuren, die er treffend benennt, wobei er sich der Paraphrasierung und Kompositionalität bedient. Die Komposita werden semantisch durchsichtig verwendet, in der Regel nach dem nominalen Grundwort, das grammatisch die Wortart der ganzen Bildung bestimmt und semantisch die Bezeichnungsklasse angibt (*Sternenstundenuhr, Zeit-Spar-Kasse*). Die subordinierende Beziehung geschieht ebenfalls motiviert nach dem nominalen Bestimmungswort, das ein unterscheidendes Zuordnungsmerkmal dieser Bezeichnungsklasse nennt und nach dem semantischen oder logischen Verhältnis der beiden Ausgangswörter zueinander (*Lochkarten, Kontrafiktions-Kanone*). Die Übersetzungen der Zielsprache stellen sehr selten Kompositionen dar, z.B. in Form von schon lexikalisierten Konversionen (*Allsicht-Brille / ochelari Vedetot, Nirgend-Haus / Casa Niciunde, Niemals-Gasse / Ulița Nicicând*), wobei das Weltwissen wie auch das sprachliche Wissen eine wichtige Rolle spielen. In den meisten Übersetzungen der Komposita oder Zusammenrückungen appelliert man an beschreibende Präpositional-, Genitiv- oder adjektivale Attribute in Form von Fügungen (*Uhr-Wald / pădurea de ceasuri, Stunden-Blumen / florile clipelor, Lochkarten / cartele perforate*), was der rumänischen Sprachtypologie völlig entspricht.

Eine schematische Zusammenfassung der angeführten Beispiele ergibt folgende übersichtliche Tabelle zu den Okkasionalismen hinsichtlich ihrer Konstituentenstruktur, der Art der Wortbildung und ihrem Lexikalisierungspotenzial:

Zweisprachiges Beispiel	Konstituentenstruktur				Lexikalisierungspotenzial			
	Komposition		Wortgruppe		lexikalisiert		nicht lexikalisiert	
	d	r	d	r	d	r	d	r
Kaiserin Strapazia Augustina = Împărăteasa Strapazia Augustina			x	x	x	x		
Tyrann Marxantius Communus der Rote = tiranul Marxantius Communus cel Roșu			x	x	x	x		

DIE ÜBERSETZUNG DEUTSCHER OKKASIONALISMEN INS RUMÄNISCHE.

Meister Secundus Minutius Hora = maestrul Secundus Minutius Hora			x	x	x	x		
König Xaxotraxolus = Împăratul Xaxotraxolus			x	x	x	x		
Philosoph Noisosius der Ältere = filosoful Noisosius cel Bătrân			x	x	x	x		
Gebürtige Momosan = indigena Momosan			x	x			x	x
Schiff Argo=vaporul Argos			x	x	x	x		
Oggelmumpf bistrozinalis = Oggelmumpf bistrozinalis			x	x			x	x
Strumpfus quietschinensus = Strumpfus quietschinensus			x	x			x	x
Schum-schum- gumilasticum = Şum-şum- gumilasticum	x	x					x	x
Sternenstundenuhr = ceas care arată ora stelară	x			x	x	x		
Lochkarten = cartele perforate	x			x	x	x		
Kinderdepots = depozite de copii	x			x	x	x		
Zeit-Spar-Kasse = Casa de Economie a Timpului	x			x			x	x
Zeit-Beben = cutremur de timp	x			x			x	x
Allsicht-Brille = ochelari Vedetot	x			x	x	x		
Nirgend-Haus = Casa Niciunde	x			x			x	x
Niemals-Gasse = Ulița Nicicând	x			x			x	x
Uhr-Wald = pădurea de ceasuri	x			x			x	x
Stunden-Blumen = florile clipelor	x			x			x	x
Morgen-Land = Țara de Mâine	x			x			x	x
Müll-Gebirge = munte de gunoai	x			x	x	x		
Zeit-Speicher = depozite de timp	x			x			x	x
Kontrafiktions-Kanone = tun de contrafiecțiuni	x			x			x	x

Die Zittern und Zagen = Fricii și Tremuricii			x	x			x	x
Zukunftsschiff = vapor al timpului	x			x	x	x		
Wandernder Wirbelsturm = taifun continuu			x	x			x	x
Schluckula tapetozifera = Șlucula tapetozifera			x	x			x	x
die grauen Herren = domnii cenușii			x	x	x	x		
Beppo Straßenkehrer = Beppo Măturătorul			x	x			x	x
Gigi Fremdenführer = Gigi Ghidul			x	x			x	x
Hundespazierenführer = care plimba câinii	x			x			x	x
Liebesbriefträger = care ducea scrisori de dragoste	x			x			x	x
Beerdigungsteilnehmer = care participa la înmormântări	x			x			x	x
Andenkenhändler = negustor de amintiri	x			x			x	x

Fazit

Man kann klar erkennen, dass im Deutschen die Anzahl der gelegentlich erstellten Komposita deutlich höher ist als im Rumänischen. Dabei versucht die rumänische Übersetzerin die motivierten beschreibenden Zusammensetzungen oder Zusammenrückungen semantisch zu übersetzen, indem sie an erklärende syntaktische Fügungen in Form von Genitiv-, Präpositional- oder adjektivischen Attributen appelliert. Die überwiegende Mehrzahl der substantivischen Komposita befinden sich im endozentrischen Bereich, eine typische Repräsentation dieser semantischen Beziehung im Rumänischen sind Paraphrasen mit Relativsätzen (*Beerdigungsteilnehmer = care participa la înmormântări*) oder spezielle Formen von Attributen (*Andenkenhändler = negustor de amintiri*, *Zukunftsschiff = vapor al timpului*, *Lochkarten = cartele perforate*) die in den zielsprachlichen Beispielen übersetzt erscheinen. Entsprechend ihrer Lexikalisierungsart ist die Kategorie der autosemantischen aber nicht lexikalisierten Wörter am meisten vertreten; diese Zusammensetzungen oder syntaktischen Fügungen beider Sprachen werden nach den Regeln der Komposition oder Paraphrase gebildet und erhalten eine klare Bedeutung nur durch die Verankerung im Kontext und auf der Grundlage ihrer semantisch-

morphologischen Komponenten. Außerhalb des Kontextes sind die Bedeutungen von nominalen Okkasionalismen nicht klar genug oder sogar unverständlich. Nur im Falle der expressiven Namensgebung kann vielleicht davon ausgegangen werden, dass es ein gewisses Lexikalisierungspotenzial geben kann, wenn rekurrente modellbildende Formulierungen regelmäßig erstellt werden. Da die Zahl der semantisch-motivierten Okkasionalismen viel höher ist als die der stilistisch-motivierten, ist der konkret-deskriptive Kontextaspekt von Relevanz und damit auch das Lexikalisierungspotenzial höher.

Eine gelungene Übersetzung verfolgt beim Übertragen der Texte aus einer Sprache in die andere die semantische, syntaktische und pragmatische Ebene. Die Äquivalenz dient der Kennzeichnung der Übersetzungsrelation und ist zugleich das Hauptkriterium für die Evaluation von Übersetzungen allgemein. Sprache funktioniert als Teil der Kultur einer Sprachgemeinschaft und das Übersetzen als kultureller Transfer. Dabei spielen die Okkasionalismen aus linguistischer und kultureller Sicht eine wichtige Rolle, da sie versuchen, als Erfindungen einzelner Sprecher Sprachlücken zu füllen und stilistisch zu wirken. Somit weisen sie sowohl authentische Bedeutungen als auch interessante Konstruktionen auf und erfüllen wertvolle pragmatische und einzigartige Funktionen. Diese stellen für den Übersetzer eine große Herausforderung dar und erweisen sich deshalb als analyserelevant.

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

- Michael, Ende. 1973. *Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeitdieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte*. Stuttgart: Thienemann.
 ——. 2012. *Momo sau Strania povestire despre hoții de timp și fetița care le a înapoiat oamenilor timpul furat*. Traducere de Yvette Davidescu. București: Polirom.

Sekundärliteratur

- Bergmann, Rolf und Pauly, Peter et al. 2005. *Einführung in die deutsche Sprachwissenschaft*. Heidelberg: Winter.
 Busch, Albert und Stenschke, Oliver. 2008. *Germanistische Linguistik. Eine Einführung*. Tübingen: Narr.
 Heusinger, Siegfried. 2004. *Die Lexik der deutschen Gegenwartssprache*. München: Fink.
 Hocke, Roman und Kraft, Thomas. 1997. *Michael Ende und seine phantastische Welt: Die Suche nach dem Zauberwort*. München: Piper.

- Knipf-Komlosi, Erzsebet. 2007. *Grundlagen der deutschen Wortbildung – Ein Arbeitsbuch*. Budapest: ELTE Germanistisches Institut.
- Plank, Franz. 1981. *Morphologische (Ir)-Regularitäten. Aspekte der Wortstrukturtheorie*. Tübingen.
- Schlaefer, Michael. 2009. *Lexikologie und Lexikographie. Eine Einführung am Beispiel deutscher Wörterbücher*. Berlin: Schmidt.
- Stolze, Radegundis. 2008. *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Tübingen: Narr.
- Vladu, Daniela-Elena. 2019. „Die stilistische Rolle der Okkasionalismen in Harry Potter. Eine vergleichende sprachliche Analyse englisch-deutsch-rumänisch“, in: Boldea, Iulian und Sigmirean, Cornel (Ed.): *Identity And Dialogue In The Era Of Globalization*. Târgu-Mureş: Arhipelag XXI Press, 23-31.
- Von Polenz, Peter. 2000. *Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart*, Berlin: de Gruyter.

DIE ENTWICKLUNG SUBSTANTIVISCHER KOMPOSITA IN DEN DEUTSCHSPRACHIGEN MÄRCHENTITELN DER GEBRÜDER GRIMM UND IN IHREN RUMÄNISCHEN ÜBERSETZUNGEN

ANITA-ANDREEA SZÉLL¹ und ROMINA-ELENA DONȚU²

ABSTRACT. *The Evolution of the Compound Nouns in German Titles of Some of the Tales by the Brothers Grimm and in Their Romanian Translations.* The titles of the tales written by the Brothers Grimm have suffered a number of changes throughout the years. The evolution of these titles shows the fact that there was a growing need for understanding them, the Brothers Grimm thus introducing compound nouns in many of their titles. This phenomenon can be seen even in Romanian translations; the titles have been translated differently because of these compound nouns, which are atypical for the Romanian language. The difficulty of translating these titles has led to the use of two distinct translation methods, the adaptive one and the transfer one. The current article will explore these modifications in the case of selected titles with the purpose of establishing the most explicit title in German and also the best translation of a title in Romanian.

Keywords: *Brothers Grimm, the evolution of titles, compound nouns, history, translation methods*

REZUMAT. *Evoluția substantivelor compuse în titlurile germane ale unor povești de Frații Grimm și traducerea lor în limba română.* Titlurile poveștilor Fraților Grimm au suferit de-a lungul timpului mai multe schimbări. Evoluția acestor titluri arată faptul că a fost o nevoie tot mai mare de schimbare

-
- ¹ **Anita-Andreea SZÉLL** ist Lektorin am Department für deutsche Sprache und Literatur der Philologischen Fakultät der Babeș-Bolyai Universität in Klausenburg (Cluj/Kolozsvár). Sie hält Vorlesungen und Seminare zu Morphologie, Syntax und Kinder- und Jugendliteratur. Ihre Forschungsbereiche sind: Deutsche Grammatik, Kinder- und Jugendliteratur, Übersetzungswissenschaft und deutsch-ungarische bzw. deutsch-rumänische Sprach- und Literaturbeziehungen. Publikationen in diesen Bereichen. Email: anita.szell@ubbcluj.ro, szell_anita@yahoo.com
- ² **Romina-Elena DONȚU** ist Masterandin am Department für deutsche Sprache und Literatur der Philologischen Fakultät der Babeș-Bolyai Universität in Klausenburg (Cluj/Kolozsvár). Ihre Forschungsbereiche sind: Übersetzungswissenschaft (Deutsch-rumänische Sprachbeziehungen), Kinder- und Jugendliteratur. Publikationen in diesen Bereichen. Email: donturomina@yahoo.com

în înțelegerea și redarea acestora, Frații Grimm introducând ulterior în multe dintre titluri substantive compuse. Acest fenomen se poate vedea chiar și în traducerile în limba română; titlurile au fost traduse diferit din cauza acestor substantive compuse, care nu sunt tipice pentru limba română. Dificultatea de a traduce aceste titluri a condus la încercarea de a utiliza două metode distincte de traducere, cea de transfer și cea adaptivă. Lucrarea de față va aborda aceste modificări în cazul anumitor titluri cu scopul de a stabili titlul cel mai eclatant în germană și totodată cea mai reușită traducere a unui titlu în română.

Cuvinte-cheie: *Frații Grimm, dezvoltarea titlurilor, substantive compuse, istoric, metode de traducere*

Einleitung. Historische Entwicklung der Kinder- und Hausmärchen

Im Laufe der Zeit wurden bei den Titeln der Märchen der Gebrüder Grimm bestimmte Veränderungen durchgeführt, selbst die Gebrüder Grimm haben ihre Titel weiterentwickelt. Es lohnt sich nachzuforschen, welche Veränderungen aus welchen Gründen vorgenommen wurden. Im vorliegenden Beitrag wurden einige Titel unter die Lupe genommen, um dieses Phänomen der Veränderung näher zu bestimmen und um die Konsequenzen dieser Veränderungen anhand der Struktur der Komposita sichtbar zu machen. Für einen umfangreichen Überblick in die Entwicklung einiger Titel muss man sowohl das Publikum als auch die Gründe der Veränderungen beachten.

Die Märchen der Gebrüder Grimm sind für alle Sprachen bewahrenswert, das zeigt sich auch in der rumänischen Sprache. Über die Jahre hinweg wurden viele Übersetzungen dieser Märchen durchgeführt und es ist wichtig, dass all diese Übersetzungen in Betracht gezogen werden, da dabei unterschiedliche Übersetzungsmethoden angewendet wurden. Die rumänischen Übersetzer hatten eine besonders schwere Arbeit mit der Übersetzung der substantivischen Komposita in den Titeln; eine ideale Lösung haben sie bestrebt und manchmal auch gefunden. Im folgenden Artikel wurden verschiedene Übersetzer unter die Lupe genommen, um zu zeigen, wie sich einige Titel im Laufe der Zeit verändert und entwickelt haben. So ist die besondere Rolle der Übersetzerin Viorica Constantinescu im Bereich der rumänischen Übersetzungen zu erwähnen: Sie schafft eine Übersetzung der vollständigen Sammlung der *Kinder- und Hausmärchen*. Aber auch andere Übersetzer muss man hier erwähnen, wie z.B. Lia Hârsu, Dan Faur und Alexandru Iacobescu.

Dank des Erfolgs der erwähnten Übersetzer wurden die Bände immer wieder erneut herausgegeben, jedoch werden für den vorliegenden Beitrag die

neuesten Ausgaben als Grundlage benutzt. An dieser Stelle muss aber betont werden, dass nur die Ausgaben neu sind, die Übersetzungen sind die gleichen, es wurden keine Veränderungen in der Form und am Inhalt gemacht. Die Idee, die neusten Ausgaben für diese Arbeit zu verwenden, wurde aufgrund der neuen deutschen Rechtschreibung bekräftigt.³

Die Märchen der Gebrüder Grimm waren und sind auch heutzutage noch in der ganzen Welt sehr beliebt. Die Popularität der Märchensammlung spiegelt sich in den verschiedenen Interpretationen und auch in der Entwicklung dieser Märchen von einer Generation zur anderen wider. Es ist lohnenswert, die historische Entwicklung der *Kinder- und Hausmärchen* zu untersuchen, um zu sehen, wie sich diese Texte der Gebrüder Grimm über die Jahre entwickelt haben.

Die Zusammenstellung dieser Sammlung ist durch die Hilfe von Clemens Brentano und Achim von Arnim entstanden. Clemens Brentano und Achim von Arnim haben im Jahr 1805 die Liedersammlung *Des Knaben Wunderhorn* veröffentlicht, woraufhin Brentano und Arnim eine Fortsetzung dieser Sammlung erreichen wollten, indem sie weitere Sagen, Lieder und Märchen suchten.⁴ Den damals noch jungen Brüdern wurde von den besagten Autoren geholfen. Sie sammelten und bearbeiteten verschiedene Volksextre, um sie in Form einer Märchensammlung veröffentlichen zu können (Rölleke 2011, 235). Von Clemens Brentano erhielten sie zwei Märchenniederschriften des Malers Philipp O. Runge, die später in Grimms *Kinder- und Hausmärchen* unter den Titeln *Von dem Fischer und seiner Frau* und *Von dem Machandelboom* veröffentlicht wurden (Rölleke 2007, 97). Die Gebrüder Grimm sammelten infolgedessen Texte mit den Gattungsmerkmalen von Runge (Rölleke 2007, 97), wie z.B. die ideale Auffassung der Natur, die Einsetzung der Märchensprüche in den Text des Märchens und die Wiederholung einiger wichtigen Textstellen, die eine Charaktereigenschaft des Volksmärchens ist und der Förderung der Erinnerung eines jeden Märchens dienen. Auch die alten literarischen Texte französischer und italienischer Herkunft dienten als Quelle für die Bearbeitung der Märchen. An dieser Stelle sind einige Autoren zu erwähnen: Charles Perrault, Madame d'Aulnoy und Giambattista Basiles (Uther 2013, 462). Somit ist es den Gebrüdern Grimm im Jahr 1812 gelungen, die erste Sammlung zu

³ Ebenso dank der neuen deutschen Rechtschreibung muss hier noch eine kurze Bemerkung hinsichtlich der gendergerechten Schreibung stehen: Die männliche Form *der Leser, der Forscher* usw. schließt auch die weibliche Form *die Leserin, die Forscherin* usw. mit ein. Duden Online hat seit Neustem eigene Einträge für männliche und weibliche Varianten; wobei diese Varianten für den vorliegenden Beitrag ausgewählt wurden.

⁴ Über die Grimms Märchen. In: Märchen Brause. Online verfügbar: <https://www.maerchenbrause.de/grimms-maerchen>, Zugriff am: [15.12.2020].

veröffentlichen; diese wurde später im Jahr 1815 durch eine andere Ausgabe erweitert, und schließlich wurde die vollständige Ausgabe im Jahr 1819 publiziert (Wild 2008, 111).

Die ersten Sammlungen der Gebrüder Grimm entwickelten sich also durch den prägenden Einfluss von Clemens Brentano, er war derjenige, der die Pläne der Märchensammlungen für die zwei Brüder gemacht hat und ihnen seine Privatbibliothek überließ (Rölleke 2004, 36). Die Märchen der Gebrüder Grimm fanden ihren Ursprung sowohl in den mündlichen Texten, die von hochgebildeten Frauen erzählt wurden, als auch in den schriftlichen Texten, die sie gesammelt haben (Rölleke 2007, 98). Für die mündliche Überlieferung spielte Dorothea Viehmann (1755-1815) eine wichtige Rolle –auch die Gebrüder Grimm sagten über ihre Erzählweise: „Dabei erzählte sie bedächtig, sicher und ungemein lebendig...“ (Uther 2013, 463). Einige Texte wurden den Gebrüdern geschickt, die sie in weiterer Folge stilistisch überarbeiteten bis die Fassung ihren Vorstellungen entsprach (Uther 2013, 463). Der Erfolg dieser Sammlung kam erst im Jahr 1837, nach dem Erscheinen der Großen Ausgabe; in dieser Periode hatten die Märchenbücher und die illustrierten Ausgaben eine höhere Akzeptanz erreicht (Uther 2013, 472). Die Märchen der Gebrüder Grimm enthalten auch eine wichtige erzieherische Rolle, über die auch die Gebrüder Grimm gesprochen haben: „Kindermärchen werden erzählt, damit in ihrem reinen und milden Lichte die ersten Gedanken und Kräfte des Herzens aufwachen und wachsen, weil aber einen jeden ihre einfache Poesie erfreuen und ihre Wahrheit belehren kann, und weil sie beim Haus bleiben und forterben, werden sie auch Hausmärchen genannt“ (Uther 2013, 490).

Über die wörtliche Ebene hinaus sind für diese berühmten Märchen auch Illustrationen entstanden, sogar Ludwig Emil Grimm, der jüngere Bruder, hatte eine Vorliebe für die berühmten Märchen und hat dazu verschiedene Illustrationen gemalt. Im Laufe der Jahre haben sich die Bilder der Märchen weiterentwickelt und die Maler haben die wichtigste Szene aus dem Märchen herausgenommen, somit konnte das Bild die zentrale Botschaft des Märchens signalisieren (Uther 2013, 494). Einige Maler, die die Sammlung verschönert haben, sind: Otto Ubbelohde, Arthur Rackham, Karl Mühlmeister. Dank dieser Illustrationen wurde damals die Aufmerksamkeit der Kinder für die Märchen geweckt, denn durch Bilder wird der Inhalt und die Schönheit des Märchens visualisiert.

Die Märchen der Gebrüder Grimm fanden zur damaligen Zeit ihren Platz auch in den Schul- und Lesebüchern. Märchen sind für den Unterricht relevant und können auf die Kinder faszinierend wirken, sie sind reich an Substantiven und Adjektiven, damit kann man sie auch im Grammatikunterricht verwenden. Aber auch in den Literaturstunden sind Märchen dank der prototypischen

Gestalten für Personenbeschreibungen besonders geeignet. Kinder- und Jugendliteratur in Verbindung mit der germanistischen Sprachwissenschaft kann den Forschern, Lehrern und Lesern jederzeit neue Möglichkeiten und Wege der Interpretation anbieten (Széll 2020, 186).

Die *Kinder- und Hausmärchen* haben sich im Laufe der Jahre sehr stark weiterentwickelt, es wurden Veränderungen an der Form gemacht, wie z.B. die Einführung einiger Märchensprüche oder das Weglassen einiger Teile, die den Autoren nicht geeignet für die Kinder schienen. Die Zeit hat die Märchen der Gebrüder Grimm immer bekannter gemacht, denn das Thema und die Lehre der Märchen bleiben immer aktuell. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts sind nach der Vorlage der berühmten Grimm'schen Märchen nicht nur deutsche, sondern auch große Hollywood-Verfilmungen entstanden, wie z.B.: *Hänsel und Gretel* mit der entsprechenden englischen Version *Hänsel und Gretel – The Witch hunters*; *Rotkäppchen* auch mit der englischen Version: *Red riding hood* oder *Schneewittchen* mit der englischen Version: *Snow-white and the Huntsman* usw.⁵

Durch den außerordentlichen Erfolg der Märchen der Gebrüder Grimm wurden diese in ganz Europa verbreitet und dank ihres Bekanntheitsgrades sind unzählige Übersetzungen entstanden. Die berühmten Märchen der Gebrüder Grimm wurden in mehr als 170 Sprachen übersetzt, wie z.B. ins Englische, Dänische, Chinesische, Rumänische, Tschechische, Ungarische, Französische, Italienische, Türkische, Polnische usw.⁶ Unter diesen Sprachen hat die dänische Sprache eine ehrenwerte Stelle, weil in eben dieser Sprache die erste Übersetzung der Märchen der Gebrüder Grimm im Jahr 1816 stattgefunden hat.⁷

Die Entwicklung der rumänischen Übersetzungen der *Kinder- und Hausmärchen*

Am Anfang des 19. Jahrhunderts, nach dem Erscheinen der *Kinder- und Hausmärchen*, wurde die deutsche Sammlung nicht wortwörtlich übersetzt, sondern oftmals ihre Form oder manchmal sogar ihr Inhalt der jeweiligen Kultur angepasst. Die kulturbedingte Übersetzungsmethode, die im dritten

⁵ Schulz, Dieter: Hollywood entdeckt die Gebrüder Grimm. Schweriner Volkszeitung. Online verfügbar: <https://www.svz.de/ratgeber/hollywood-entdeckt-die-gebrueder-grimm-id9485511.html>. Zugriff am: [16.12.2020].

⁶ Sonderausstellung zu Grimm. In: Augsburgener Allgemeine. Online verfügbar: <https://www.augsburger-allgemeine.de/kultur/Museen-Sonderausstellung-zu-Grimm-Uebersetzungen-in-Kassel-id27442722.html>. Zugriff am: [16.12.2020].

⁷ Sonderausstellung zu Grimm-Übersetzungen in Kassel. In: Nordkurier. Online verfügbar: <https://www.nordkurier.de/nachrichten/ticker/sonderausstellung-zu-grimm-bersetzungen-in-kassel-202591310.html>. Zugriff am: [17.12.2020].

Kapitel des vorliegenden Beitrags dargestellt wird, war im 19. und 20. Jahrhundert für die rumänische Kultur typisch: Die frühen Übersetzungen der *Kinder- und Hausmärchen* sind der rumänischen Kultur näher und für die damalige Zeit auch passend. Zu der Kategorie der erwähnten Übersetzungsmethode gehören folglich die meisten rumänischen Übersetzer der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wie z.B. Lia Hârsu, Dan Faur und Alexandru Iacobescu. Erst am Ende des 20. Jahrhunderts, im Jahr 1998, erscheint in der Übersetzung von Viorica Constantinescu die vollständige Ausgabe mit dem Titel *Poveștile Fraților Grimm* (Die Märchen der Gebrüder Grimm), im Verlag Polirom in Iași. Diese Sammlung der Übersetzerin ist mit ihrer eindeutigen Genauigkeit im Kontext und Wortschatz eine vollständige Ausgabe, die die Grenze zwischen dem 20. und 21. Jahrhundert überschritten hat, da sie mit den Jahren erneut herausgegeben wurde. Viorica Constantinescu schenkt dem Publikum erstmal eine vollständig übersetzte Sammlung, ihre Arbeitsweise zeigt die Genauigkeit eines Philologen; die Übersetzerin unterrichtet Komparatistik an der Universität Al. I. Cuza aus Iași.⁸ Nach dem Erscheinen ihrer Sammlung hat man die Tendenz, nur die schon bekanntesten Märchen neu ins Rumänische zu übertragen, wie z.B. *Rotkäppchen*, *Hänsel und Gretel*, *Aschenputtel* usw.

Die Periode vor Constantinescu weist sowohl Ähnlichkeiten als auch Unterschiede in den Übersetzungslösungen auf. Im Jahre 1901 wurde dem rumänischen Publikum eine umfangreiche Sammlung mit dem Titel *Basme, adunate de Frații Grimm* (Märchen, gesammelt von den Gebrüdern Grimm) angeboten. Diese Sammlung wurde in Bukarest im Verlag Casa Școalelor veröffentlicht, allerdings bleibt der Übersetzer dieses Bandes unbekannt.

1909 wird die Grimm'sche Märchensammlung von Lia Hârsu übersetzt. Dieser Band wird mehrmals neu herausgegeben und einige bedeutenden Ausgaben, wie die aus den Jahren 1931, 1995 oder 2003, also schon am Anfang des 21. Jahrhunderts, zeigen den Anspruch des Publikums an eine eher „rumänische Version“⁹ der Märchen. Die Übersetzung von Lia Hârsu ist nach Alexandra Bârna aber „keine Version für die Philologen“¹⁰, folglich können einheimische Äquivalente für einige Figuren oder für typische Situationen in den Märchen erscheinen, die eine eher freie Übersetzung der Texte beweisen. So kann in diesem Fall über eine ausgeprägte Anpassung der Texte zum Rumänischen gesprochen werden. Mit anderen Worten versucht Hârsu mit

⁸ Für zusätzliche Informationen über die Übersetzerin, siehe ihre Homepage: http://media.lit.uaic.ro/comparata/prof/v_constantinescu.html.

⁹ Folgendermaßen definiert Alexandra Bârna das Hauptmerkmal der Übersetzung von Lia Hârsu in dem Vorwort der Ausgabe aus 2003.

¹⁰ Für einen umfangreichen Überblick, siehe Vorwort von Alexandru Bârna für die Übersetzung von Lia Hârsu der Ausgabe 2003.

ihrer Übersetzung die rumänischen Leser mit den deutschen Märchen vertraut zu machen, indem sie aber sehr viele rumänische Archaismen und Regionalismen benutzt.

Auch in der Sammlung von Alexandru Iacobescu aus dem Jahr 1944 richtet sich die Übersetzung der *Kinder- und Hausmärchen* nach dem Prinzip der adaptierenden Übersetzung. Ebenfalls zur Methode der Adaptation zählt die gemeinsame Übersetzung von Natalia und Eremia Adamiu aus dem Jahr 1907, die auch 1908 erneut herausgegeben wurde. Die Übersetzung von Alexandru Iacobescu hatte einen ebenso großen Erfolg, der durch die Neuauflagen zu erkennen ist. Bemerkenswert ist, dass er zusammen mit Lia Hârsu eine Sammlung der Märchen im Jahr 1995 veröffentlicht hat, die auch später, 1997, und auch im 21. Jahrhundert, im Jahr 2006 erneut herausgegeben wurde. Diese Sammlung hat die Besonderheit, dass am Ende aller Märchen der deutsche Originaltitel in Klammern erscheint. Dadurch wird die Suche und das Wiedererkennen des Titels in einer Originalsammlung deutscher Sprache erleichtert. Die Tradition der adaptierenden Übersetzungen schließt während des 20. Jahrhunderts mit dem vorher erwähnten Beispiel nicht ab; die Märchen der Gebrüder Grimm erscheinen später in der Übersetzung von Dan Faur in den Jahren 1991, 1992 und 1995 im Venus Verlag in Bukarest. Die Erscheinung einer neuen Ausgabe in so einer kurzen Zeit weist einerseits auf den großen Erfolg der Übersetzung, andererseits auf die Nachfrage des Publikums nach den *Kinder- und Hausmärchen* hin.

Die Aussage, dass mit der Zeit die Gebrüder Grimm immer bekannter wurden, bestätigt sich durch zwei weitere Übersetzerinnen. Die Übersetzung der Märchen durch Liana Ciuche war sehr populär, ihr Erfolg lässt sich durch die vielen Neuauflagen erkennen. Die Sammlung wurde in den Jahren 2005, 2007, 2013, 2017, 2020 im Verlag Cartex herausgegeben, aber sie enthält nur die berühmtesten Märchen der Gebrüder Grimm, wie z.B. *Hänsel und Gretel*, *Aschenputtel*, *Schneewittchen* usw.

Eine weitere Übersetzung wurde den Lesern 2016 von Gianina Tivdă angeboten. Diese Übersetzung erscheint im Verlag Corint und hat das interessante Merkmal, dass die Übersetzerin die ausgewählten Märchen der Gebrüder Grimm aus der französischen Sprache ins Rumänische übersetzt hat. Diese Arbeitsweise kann manchmal für die Genauigkeit der Originaltitel gefährlich sein, da in vielen Sprachen die Märchen der Gebrüder Grimm in einer vereinfachten, für Kinder des 21. Jahrhunderts geeigneten Version veröffentlicht wurden, folglich beinhaltet diese Märchenausgabe viele inhaltliche und sprachliche Veränderungen.

Diese Überbearbeitungen zeigen auf alle Fälle den großen Erfolg der Übersetzungen der *Kinder- und Hausmärchen* und noch besser den Enthusiasmus

des Publikums, immer neue Übersetzungen zu lesen. Man muss aber erwähnen, dass diese Übersetzer die Titel unterschiedlich übersetzt haben, die nicht nur die deutlich verschiedenen Herangehensweisen der Übersetzer zeigen, sondern auch die ständige Entwicklung der *Kinder- und Hausmärchen*.

All die oben genannten Übersetzer und ihre Übersetzungsmethoden werden in den nächsten Kapiteln ausführlicher dargestellt, um die Entwicklung der rumänischen Übersetzungen einiger Märchentitel näher zu untersuchen und weiter die Lösung der Übertragung und des eigenen Stils der Übersetzer deutlich zu machen und zu beschreiben.

Substantivische Komposita und ihre adaptive oder transferierende Übersetzung

Mit dem Zweck der theoretischen Untermauerung der Analyse einiger Märchentitel im nächsten Kapitel, wird hier einen Überblick über die substantivischen Komposita und die zwei Methoden ihrer Übersetzung angeboten. Die verschiedenen Definitionen der Komposition helfen einerseits den Lesern dieses Verfahren der Wortbildung klarer zu verstehen, andererseits den Forschern mögliche Türen der grammatischen Beobachtung zu öffnen. Der deutsche Name dieser Kategorie stammt aus dem Lateinischen Begriff *Compositio*, der Zusammensetzung bedeutet und den Jacob Grimm folgenderweise definiert: „Aneinanderfügung zweier deutlicher Wörter“ (Grimm 1831, 405). Wilmanns hat eine ähnliche und deutliche Definition dieses Begriffes: „Komposita entstehen, wenn mehrere sinnhafte Sprachelemente zur Worteinheit verbunden werden“ (Wilmanns 1889, 2). Laut diesen Definitionen ist die Komposition ein leichter Prozess für die Zusammenstellung zweier Substantive in einer eher komprimierten Form. Komposita sind typische Strukturen der deutschen Sprache, sie lassen sich aber nur schwer in eine andere Sprache übertragen. Die Übersetzung ins Rumänische, wie auch in vielen anderen Sprachen, gelingt nur schwer, denn es sind dafür mehrere Wortarten notwendig. Die rumänische Sprache behilft sich oft mit Präpositionen oder anderen Wortarten, die in der rumänischen Kultur nicht so fremd wirken. Die Ersatzmöglichkeiten des deutschen Kompositums im Rumänischen werden im nächsten Kapitel näher erklärt.

Im Mittelpunkt dieses Beitrags stehen die substantivischen Komposita, die Jacob Grimm in zwei Kategorien einteilt: die eigentlichen Komposita und die uneigentlichen Komposita (Grimm 1831, 410). Die eigentlichen Komposita enthalten zwei unflektierte Substantive, wobei das Erstglied keine Flexionsendungen hat; ein Beispiel dafür ist das Kompositum *Sterntaler*. Die Genitivkomposita sind bei Grimm als uneigentliche Komposita definiert, d.h., dass

das Erstglied eine Genitivendung trägt. Ein Beispiel für diese Kategorie ist das Kompositum *Glückskinder*. Bei den Komposita muss man noch erwähnen, dass das Erstglied, auch Bestimmungswort genannt, mit einem Zweitglied (Grundwort) unmittelbar oder mit einem Fugenelement verbunden sein kann. Das Bestimmungswort beschreibt das Grundwort und kann dessen Bedeutungsbereich beschränken (Altmann 2011, 56). Mit anderen Worten setzt sich der Fokus auf das Bestimmungswort, das Grundwort besitzt eine sekundäre Rolle im Kompositum (Altmann 2011, 35). Am Ende des Bestimmungswortes steht manchmal ein Fugenelement, das keine inhaltliche Bedeutung hat, aber das bei der Aussprache helfen kann. Die Fugenelemente sind die lautlichen Verbindungen zwischen den Gliedern eines Determinativkompositums (Altmann 2011, 28).

Die substantivischen Komposita kommen in der deutschen Sprache, folglich auch in den Titeln der Märchen der Gebrüder Grimm sehr oft vor; einige für die deutsche Sprache spezifischen Komposita werden auch im vorliegenden Beitrag dargestellt.

Wie bereits erwähnt wurde, lassen sich substantivische Komposita ins Rumänische nur schwer übertragen, da die rumänische Sprache für die Übersetzung eines deutschen Kompositum mehrere Wortarten braucht. Für die Lösung der Übertragung werden in diesem Kapitel zwei Übersetzungsmethoden näher erläutert, die adaptierende und die transferierende Übersetzung. Um die dominierende Übersetzungsmethode von Lia Hârsu, Dan Faur und Alexandru Iacobescu besser zu verstehen, wird ein weiterer wichtiger Aspekt der Übersetzungen erwähnt, nämlich die Kulturbedingtheit der Übersetzung. Dieser Aspekt bezieht sich auf spezifische und kulturelle Elemente, die in der Ausgangsprache und in der Zielsprache verankert sind (Koller 2004, 59). Die Übersetzungen der deutschen Märchen sind prinzipiell nicht gleichartig, sie können es auch nicht sein. Vor der Beschreibung dieser Übersetzungstheorien, werden die allgemeinen angenommenen Abkürzungen in der Übersetzungswissenschaft näher erläutert (Koller 2004, 12). Der Ausgangstext wird als AT und der Zieltext als ZT abgekürzt, weiterhin wird die Ausgangsprache als AS und die Zielsprache als ZS angegeben.

Die erste Methode, die adaptierende, ist spezifisch für die obengenannten rumänischen Übersetzer; sie ersetzt Textelemente der AS, die spezifisch in der Kultur der AS verankert sind, durch verschiedene Elemente der ZS-Kultur (Koller 2004, 60). Die zweite Methode, die transferierende, ist für die rumänische Übersetzerin Viorica Constantinescu kennzeichnend. Im Falle dieser Methode werden kulturspezifische Elemente der AS im ZS-Text bewusst vermittelt (Koller 2004, 60). Dabei können Sprach- und Stilnormen der ZS verändert und diese z.B. in Fußnoten erklärt werden.

Albrecht Jörn's Übersetzungstheorie ergänzt Kollers Theorie und denkt sie auch weiter, indem der Begriff *Invarianz* in die Übersetzungswissenschaft eingefügt wird (Jörn 1973, 23). Das bedeutet, dass nicht die Wiedergabe einer Struktur, sondern die Übertragung des Sinns in der Übersetzung am wichtigsten ist; letztendlich kann der Übersetzer selbst entscheiden, welche Wörter er als invariant behalten will. Für ihn spielt der Übersetzungszweck eine wichtige Rolle, er ist der Meinung, dass „was bei einer Übersetzung invariant gehalten werden soll“, der Übersetzungszweck ist (Siever 2015, 64). Jörn versteht unter Invarianz das, was in der Übersetzung zu bewahren ist.

Diese Theorien und Alternativen müssen in der Übersetzungsforschung beachtet werden, vor allem im Falle der substantivischen Komposita, die ins Rumänische schwer übersetzbar sind. Die Schwierigkeit der Übertragung der Komposita in eine andere Sprache wird auch von Adamzik betont; sie hält deutsche Komposita für die Fremdsprachler sogar überfordernd (Adamzik 2010, 158). Im Übersetzungsprozess wird sich die Wortstellung der Wortbildung immer verändern, dabei wird die Struktur des Wortes der größten Umwandlung unterworfen. In der rumänischen Sprache werden für die Übersetzung von Komposita mehrere Wortarten benutzt, vor allem in den Titeln der Märchen. In dieser Situation muss auf den Sinn der Komposita geachtet werden, denn der Sinn muss für den zielkulturellen Empfänger klar formuliert werden. Die klare Formulierung des Sinns im Übersetzungsprozess wird auch von der finnischen Forscherin und Übersetzungstheoretikerin Riitta Oittinen betont. Laut ihrer Theorie spielen in der Übersetzung zwei Aspekte eine wichtige Rolle: die Situation und der Zweck (Oittinen 2015, 250). Man geht davon aus, dass der Übersetzer nicht nur die einzelnen Wörter übertragen muss, sondern die ganze Situation, in dem er die Kultur, Sprache und Empfänger in Betracht zieht. Auch Christiane Nord spricht über die Klarheit der Titel, über die strukturellen Unterschiede, die im Übersetzungsprozess auftreten können und erwähnt dabei die expressive Funktion bei der Übertragung. Bei dieser Funktion handelt es sich um Gefühlsäußerungen, die sich auf das System der Kultur beziehen (Nord 2015, 293). Diese Idee besagt, dass die Titel auf dem Leser subjektiv wirken können: Auch wenn dem Leser die Geschichte noch nicht bekannt ist, kann der kulturelle angepasste Titel viel mehr aussagen, weswegen auf die Formulierung der Titel zu achten ist.

Zu Beginn des 20. Jahrhundert spiegelt sich in den Übersetzungsmethoden der rumänischen Übersetzer ein regelgerechter Kampf mit der deutschen Sprache wider. Zweck ist nicht mehr die Verkürzung des Inhalts und die Vereinfachung der Originalsprache, sondern die Adaption der deutschen Texte an die rumänische Kultur mit der Absicht, ein besseres und eindeutigeres Verständnis der deutschen Texte zu geben. Dieser Kampf dreht sich meistens

um die richtigen Übersetzungen der deutschen, vor allem der substantivischen Komposita, aber auch um die treue Wiedergabe einiger deutschen Wortarten. Es handelt sich dabei um sprachwissenschaftliche Phänomene der Übersetzung, die zur Folge die Veränderung einiger Wortarten im rumänischen Text, bzw. im Titel haben werden. Einige Märchentitel aus dem Korpus dieses Beitrags werden diese Schwierigkeiten in der Übersetzung der substantivischen Komposita veranschaulichen, da die Übersetzer durchgehend versucht haben, den Sinn des Originaltitels so gut wie möglich in der rumänischen Sprache zu behalten. Auch Witte betont in ihrem Artikel über die translatorische Kulturkompetenz, dass diese Kompetenz nicht nur das Wissen über zwei Kulturen, sondern auch das Gesamtverhalten dieser Kulturen umfasst (Witte 2015, 345-348), somit muss man mit den beiden Kulturen aufmerksam arbeiten, um den Sinn der AS zu behalten und um eine erfolgreiche Übersetzung zu liefern.

Die Analyse der für den vorliegenden Beitrag ausgewählten Titel hat nicht nur das Ziel, die übersetzerische Absicht der Widerspiegelung der rumänischen Kultur im Falle der adaptierenden Übersetzung zu erzielen, sondern auch auf eine Tendenz der Übersetzungsgenauigkeit der Übersetzerin Viorica Constantinescu hinzuweisen.

Die Entwicklung einiger deutschen Titel und ihrer rumänischen Übersetzung vor und nach dem Entstehen der Sammlung

Im vorliegenden Kapitel wird der Fokus auf die Entstehung einiger Märchentitel der Gebrüder Grimm gesetzt, bzw. untersucht, wie sich diese Titel über die Zeit verändert haben, welche die Gründe der Veränderungen waren und welche rumänischen Übersetzungen für diese Titel gefunden wurden. Fünf substantivische Komposita beinhaltende Märchentitel werden unter die Lupe genommen: *Der Froschkönig*, *Die Bienenkönigin*, *Die Sterntaler*, *Marienkind* und *Die drei Glückskinder*. Diese Titel wurden im Laufe der Zeit verändert, sowohl durch die Gebrüder Grimm als auch durch die verschiedenen rumänischen Übersetzer, die diese Titel jeweils unterschiedlich in ihre Muttersprache übertragen haben. Die vorliegende Analyse umfasst jeden Originaltitel mit seinen rumänischen Übersetzungen, um die Entwicklung des Titels sowohl in der AS als auch in der ZS, bzw. die Veränderungen der ZS-Übersetzungen zu beschreiben und zu veranschaulichen. Ein interessanter Titel ist *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*. In der ersten Ausgabe aus dem Jahr 1812 hatte der Titel eine andere Form, nämlich *Froschprinz* (Uther 2013, 1) und von dieser Variante ausgehend haben auch viele rumänische Übersetzer den Titel mit *Prințul fermecat* übersetzt. Dieses Märchen kann in die Gattung Zaubermärchen eingereiht werden, da in ihm die Rede von der Verzauberung des Frosches in einen Prinzen ist. Jacob Grimm meinte, dass er das Märchen mit dem Titel *Froschprinz* schon früher im schottischen Buch *Complayant of Scotlande* gefunden hatte (Uther 2013, 1).

Dieses Märchen wurde durch die Gebrüder Grimm auch in einer anderen Form veröffentlicht: *Die Königstochter und der verzauberte Prinz*, mit dem Untertitel *Froschkönig* (Rölleke 2007, 115). Der obengenannte Titel hatte den neuen Titel beeinflusst: Die Gebrüder Grimm haben nur den Untertitel *Der Froschkönig* behalten, aber diese Veränderung hatte wahrscheinlich auch für die rumänischen Übersetzer Folgen. Die älteren rumänischen Übersetzungen haben sich vermutlich nach diesem Titel gerichtet und haben aus dem Titel nur einen Teil übersetzt, wie z.B. der Übersetzer Dan Faur, der den deutschen Titel mit *Prințul fermecat* (Der verzauberte Prinz) ins Rumänische übertragen hat (Faur 1978, 107); Lia Hârsu fand eine andere Lösung für die Übertragung, nämlich *Broasca fermecată* (Die verzauberte Kröte) (Hârsu 2003, 9). Obwohl sich die beiden Übersetzungen ergänzen, können sie trotzdem irreführend sein, denn in der ersten Übersetzung wurde das Substantiv *Frosch* komplett ausgelassen, der Übersetzer hat es mit dem Adjektiv *fermecat* (verzaubert) ersetzt und *König* wurde mit *Prinz* übersetzt.

Mit diesen Veränderungen modifizierte sich der Sinn des Titels; der rumänische Leser wird nicht mehr vom Anfang an wissen, dass der Frosch die zentrale Rolle im Märchen spielt. Das Wort *fermecat* (verzaubert) kann den Leser eine bestimmte Transformation oder eine Person ahnen lassen, die magische Kräfte hat (Donțu 2020, 158). Dieses Wort hat in der rumänischen Sprache zwei Bedeutungen: Erstens handelt es sich hier um ein Adjektiv mit der Bedeutung *vrăjit* (verzaubert), das eine Person meint, die sich unter dem Einfluss eines Zaubers befindet, zweitens beschreibt es einen Gegenstand, der einen Zauber auslösen kann, wie z.B. ein Zauberstab (DEX 2007, 723). Dieses Adjektiv stellt aber keine großen Probleme dar, problematischer ist schon, dass in dieser Übertragung die Tiergestalt ausgelassen wurde.

Die zweite Übersetzung, *Broasca fermecată* (Die verzauberte Kröte) kann ambivalent sein; auch in diesem Fall wurde das Substantiv *König* mit dem Adjektiv *fermecată* (verzaubert) ersetzt, allerdings wurde das Substantiv *Frosch* mit *broască* (Kröte) übersetzt. Jedoch kann man hier bei der Interpretation des Titels wegen des grammatischen Geschlechts in die Irre geführt werden, denn *broască* (Kröte) ist in der rumänischen Sprache ein Femininum und *Frosch* ein Maskulinum. Ähnlich wie in der ersten Übersetzung von Dan Faur wird das Adjektiv *fermecat* (verzaubert) den rumänischen Leser zu einer bestimmten Transformation führen, aber er wird auf dem ersten Blick nicht erkennen, dass auch ein König im Märchen vorkommt.

Eine andere Übertragung dieses Titels ist *Fiica regelui și broasca* (Die Königstochter und die Kröte) von Gianina Tivdă (Tivdă 2016, 117). Diese Übersetzung ist interpretierbar, da der Leser dabei nicht auf die Verwandlung des Frosches kommen kann. Diese Möglichkeit der Übersetzung kann beim

Leser zu Missverständnissen führen und dadurch, dass solche Unklarheiten zwischen den beiden Sprachen entstanden sind, haben andere Übersetzer eine andersartige Übertragung bevorzugt, die dem ZT näher ist.

Die Übersetzung *Regele broască* von Viorica Constantinescu ist eine eindeutigere Lösung und nähert sich dem Original (Constantinescu 2013, 13). Nach dem Lesen der Übersetzung Constantinescus wird der Leser genau das verstehen, was im AT ist. Aber wenn er die Wortzusammensetzung wortwörtlich ins Rumänische (*Regele broașteilor*) übersetzen würde, wird er vielleicht verstehen, dass es sich im Märchen um einen König der Frösche handelt. Die rumänischen Märchenübersetzer haben schnell erkannt, dass die wortwörtliche Übersetzung des Kompositums nur eine scheinbar korrekte Übertragung ist. Genau aus diesem Grund haben die Übersetzer den Titel anders interpretiert und auch anders übersetzt. Nach all diesen Veränderungen und Lösungsvarianten der Übertragung kann man erkennen, wie schwer es ist, ein Kompositum in einer anderen Sprache getreu wiederzugeben. Die ersten zwei Übersetzungen von Faur und Hârsu sind mit dem Gebrauch des Adjektivs *fermecat* (verzaubert) besser an die rumänische Kultur angepasst. Im Gegensatz zu ihnen befinden sich die beiden anderen Übersetzungen: Constantinescu hat eine ideale Lösung durch die transferierende Übersetzung gefunden und Tivdă bietet dem rumänischen Leser eine eher „ungelungene“ Lösung, da in ihrem Titel die Idee der Verwandlung nicht mehr spürbar ist.

Ein anderes Beispiel ist das Märchen *Bienenkönigin*; dessen Titel erscheint in der ersten Ausgabe der *Kinder- und Hausmärchen* im Jahre 1812 in einer anderen Form, nämlich *Dankbare (hilfreiche) Tiere* (Uther 2013, 147). Der alte Titel der ersten Ausgabe stellt das Motiv der dankbaren und hilfreichen Tiere in den Mittelpunkt des Märchens, die dem Helden aus dem Märchen helfen werden (Uther 2013, 147). Somit vermittelt die ältere Version viel mehr als die neue. Der neue Titel, *Die Bienenkönigin*, der 1819 von den Gebrütern Grimm verändert wurde (Uther 2103, 147), führt die Leser in eine eher falsche Richtung. Sie können diesen Titel mit dem eines ähnlichen Märchens, *Der Froschkönig*, assoziieren und auf die Idee kommen, dass eine Königin in eine Biene verwandelt wurde. Aber diese Idee entspricht nicht der Wahrheit, die neue Variante des Titels *Bienenkönigin* zeigt den Stellenwert einer einzigen Figur aus dem Märchen, erwähnt aber die anderen zwei nicht, was der alte Titel doch macht. So lässt der alte Titel aus dem Jahre 1812 mehr Raum für Interpretation und die Leser konnten durch die Wahl des Titels auch erfahren, dass im Märchen die Rede von Tieren und nicht von einer Verwandlung ist.

Dieser Titel wurde in den zwei folgenden Formen ins Rumänische übertragen: *Domnița albinelor* (Iacobescu 1997, 153) und *Regina albinelor* (Constantinescu 2013, 179). Die erste Übersetzung, diejenige von Alexandru

Iacobescu, ist durch seine adaptierende Übersetzung eher an die rumänische Kultur angepasst. Iacobescu hat das Kompositum in zwei getrennte Substantive übersetzt, aber das Substantiv *Königin* hat er mit der Diminutivform eines anderen Substantivs, *domnița* (Fräulein), ersetzt. Die Diminutivform bedeutet nicht *Königin*, sondern Tochter oder Frau eines Herrn, Prinzessin oder einen Ausdruck, mit dem sich ein Mann an eine jüngere Frau wenden kann (DEX 2007, 600). Die zweite Übersetzung, diejenige von Constantinescu, nähert sich dem Original: Das substantivische Kompositum wurde ins Rumänische mit einem Syntagma aus zwei gleichwertigen Substantiven übertragen; die *Biene* wurde mit *albina* übersetzt und *Königin* mit *regina*. Dank ähnlicher Übersetzungen wird der rumänische Leser das deutsche Märchen sehr schnell erkennen, aber beide Leser, die der AS und die der ZS, werden nur nach dem Lesen des Märchens die eigentliche Rolle der Bienenkönigin im Märchen verstehen und zwar, dass sie der Schlüsselfigur hilft.

Ein anderer Titel, bei dem verschiedene Veränderungen über die Zeit hinweg gemacht wurden, ist *Die Sterntaler*. Dieser Titel wurde durch die Gebrüder Grimm in der ersten Ausgabe aus dem Jahre 1812 in einer anderen Form veröffentlicht, nämlich *Das arme Mädchen* (Uther 2013, 304). Der erste Titel, *Das arme Mädchen*, brachte die Figur des Mädchens in den Mittelpunkt des Geschehens, während der neue Titel, *Sterntaler*, die Belohnung einer Märchenfigur in den Vordergrund gerückt hat.

Der erste Titel besteht nicht aus einem Kompositum, erst im zweiten Titel haben sich die Gebrüder Grimm zu einer Verkürzung des Titels und somit zu einem Einsatz des Kompositums entschieden. Diese kürzere Form offenbart nichts über die Handlung des Märchens, sondern betont die Idee der schon erwähnten Belohnung und ist nicht zufällig ausgewählt worden. Einen konkreten Bezugspunkt für die Interpretation des Kompositums findet man in den hessischen Talern mit dem Stern des Löwenordens, die von Landgraf Friedrich II geprägt und ursprünglich als Sterntaler bezeichnet wurden (Uther 304-305). Dieser Titel wurde von Lia Hârsu mit *Fetița cea miloasă* (Das mitfühlende Mädchen) (Hârsu 2003, 159) und von Viorica Constantinescu mit *Ploaia de stele* (Sternregen) übersetzt (Constantinescu 2013, 441).

Die erste Übersetzung von Hârsu steht im Zusammenhang mit der ersten Version des Titels, *Das arme Mädchen*, und rückt die wichtigste Charaktereigenschaft des Mädchens in den Vordergrund. Durch diese Übertragung geht die Idee des Glücks oder der Belohnung verloren. Die Übersetzerin hat den neuen Titel der Gebrüder Grimm nicht in Betracht gezogen, dagegen hat sie sich auf die zentrale Eigenschaft der Protagonistin fokussiert. Viorica Constantinescu übersetzt das Kompositum hingegen mit zwei Substantiven und einer Präposition; die Hinzufügung dieser einfachen Präposition *de* (von) betont die Idee, dass die

Sterne vom Himmel fallen. Constantinescu hat das Wort *Stern* übersetzt, aber das Substantiv *Taler* hat sie mit einem anderen Substantiv ersetzt, nämlich *ploaie* (Regen). Der rumänische Titel beinhaltet somit keine Informationen über die Taler, der deutsche Titel sagt aber nicht über den Regen aus. Im Deutschen fällt die Betonung auf die Verwandlung, denn die Sterne verwandeln sich in Taler und fallen als Belohnung für die Gutmütigkeit des armen Mädchens auf die Erde. Die rumänische Übersetzung stellt ein metaphorisches Bild dar; dabei wird das Fallen, also die Tätigkeit selbst und nicht die Verwandlung betont – die Sterne fallen reichlich vom Himmel, wie der Regen. Im Rumänischen zeigt das Wort Regen (*Ploaie*), wie reichlich das Mädchen für ihre Gutmütigkeit belohnt wurde. Die beiden rumänischen Übersetzungen haben jedoch Folgen für das Verständnis des deutschen Titels; im Falle der ersten Übersetzung wird der rumänische Leser den Titel *Sterntaler* in einer deutschen Sammlung nicht finden. Im Falle der zweiten Übersetzung, die von Constantinescu, wird der rumänische Leser den Titel *Sterntaler* nur nach einer Segmentierung des Kompositums und auch dank des Substantivs *stele* (Sterne) den Titel schließlich erkennen.

Ein nächster Titel bei dem auch viele Veränderungen gemacht wurden ist *Marienkind*. Schon im Titel steht für den Leser das damit vermittelte Erziehungsideal im Vordergrund. Mit diesem Märchen hatten die Gebrüder die Absicht, die Leser auf die christlichen und moralischen Werte aufmerksam zu machen. Dieser Titel besteht schon aus einem Kompositum und wurde zur damaligen Zeit durch die Gebrüder Grimm nicht verändert, aber die unterschiedlichen rumänischen Übersetzungen bieten den Lesern eine Fülle der möglichen Interpretationen.

Der deutsche Titel wird ins Rumänische folgenderweise übertragen: *Copilul Mariei* (Mariendkind) (Hârsu 2003, 12), *Pruncul Maicii Domnului* (Das Kind der Mutter des Herrn) (Constantinescu 2013, 18) und *Copilul Sfintei Fecioare* (Das Kind der Heiligen Jungfrau) (Tivdă 2016, 205). Diese drei Übersetzungen zeigen sowohl den nicht leichten Übertragungsprozess als auch den eigenen Stil des jeweiligen Übersetzers. Das Syntagma der ersten Übersetzung, derjenigen von Lia Hârsu, entspricht dem deutschen Kompositum, es ist eine wortwörtliche Übersetzung, nur die Form verändert sich. Die zweite Übersetzung, diejenige von Constantinescu, ist auch aus einem genitivischen Syntagma gebildet, aber besteht aus drei Substantiven: *pruncul* (Kind) und *Maicii Domnului* (Mutter des Herrn). Das Wort, das die Übersetzerin bewahrt hat, ist *prunc*, eine regionale Form des Wortes *Kind* in den ersten Lebensjahren (DEX 2007, 1588), die anderen beiden Wörter hat sie aber verändert. Der Leser sollte schon von Anfang an wissen, dass es sich um die Jungfrau Maria handelt, nicht um irgendeine andere Frau mit dem Namen Maria, die ein Kind zur Welt gebracht hat. Die regionale Form des Wortes *Kind* und die explizite Benennung der

heiligen Maria zeigt eine weitere Bestrebung der rumänischen Übersetzerin, nämlich, dass sie den Text näher der eigenen Kultur angleichen möchte. Die Übersetzerin Gianina Tivdă hat das deutsche Kompositum schließlich mit einem Syntagma aus drei Substantiven bestehend ins Rumänische übertragen. Das Wort Kind hat sie behalten, aber das Wort Maria nicht, sie entschied sich ebenfalls für den biblischen Hintergrund und ersetzte das Wort mit *Sfânta fecioara* (Die Heilige Jungfrau). Auch anhand dieser Übersetzung kann der Leser schon feststellen, dass es sich in diesem Märchen um das Kind der heiligen Maria handelt. Die letzten beiden Übersetzungen widerspiegeln die christliche Botschaft noch besser als der Originaltitel: Die wortwörtliche Übersetzung von Hârsu und die Auswahl der Wörter bringen die Leser der rumänischen Kultur näher.

Der letzte hier untersuchte Titel ist *Die Glückskinder*, in seiner älteren Form durch *Die drei glücklichen Brüder* (Uther 2013, 161). Dieser Titel wurde wahrscheinlich verändert, weil die Gebrüder Grimm eine metonymische Struktur des Titels für das Märchen gewählt haben. Der alte Titel enthält aber kein Kompositum. Ein anderer Unterschied liegt im Verschwinden des Wortes *Brüder* im neuen Titel; der alte Titel zeigt die Verwandtschaft zwischen den Figuren. Dieser Titel wurde ins Rumänische unterschiedlich übertragen; Viorica Constantinescu übersetzt ihn durch *Cei trei copii norocoși* (Die drei Kinder, die Glück haben) (Constantinescu 2013, 198) und Alexandru Iacobescu mit *Cei trei fericiți* (Die drei Glücklichen) (Iacobescu 1997, 165).

Die erste Übersetzung, diejenige von Constantinescu, besteht aus einem Syntagma des Substantivs *copii* (Kinder), des Adjektivs *norocoși* (... die Glück haben), des Demonstrativartikels *cei* (die) und des Zahlworts *trei* (drei). Die rumänische Übersetzung von Constantinescu bringt die Idee in den Mittelpunkt des Märchens, dass diese drei Kinder dank eines Geschehens besonderes Glück haben, dieses aber nicht von Geburt an, wie im deutschen Titel angedeutet. Das Kompositum spricht vom Glück, wofür im Rumänischen das Adjektiv *norocoși* (... die Glück haben) äquivalent steht. Auch der Übersetzer Iacobescu entscheidet sich dafür, den Titel mit dem Zahlwort *drei* ins Rumänische zu übertragen, aber aus seiner Übersetzung erfahren die Leser nicht, dass die *trei fericiți* (Die drei Fröhlichen) Kinder sind. In dieser Übertragung kann der Leser an jede Kategorie des Alters und nicht unbedingt an Kinder denken. Problematisch ist noch die Verwendung des substantivierten Adjektivs *fericiți* (fröhlich); man erfährt aus dieser Übersetzung nicht, dass die Kinder von Geburt an Glück haben, sondern, dass die Figuren aus irgendeinem Grund, Glück haben. Allerdings lässt sich feststellen, dass der rumänische Leser das deutsche Märchen dank dieser zwei Übersetzungen schnell erkennen wird, weil einerseits Glück und Freude als Synonyme betrachtet werden können und weil andererseits das rumänische Wort *fericiți* im Deutschen sowohl mit fröhlich als auch mit glücklich gleichgesetzt wird.

Durch die ausführliche Analyse der Titel und ihrer rumänischen Übersetzungen kann festgestellt werden, dass die jeweilige zweite Version der Märchentitel der Gebrüder Grimm eher eine metaphorische Bedeutung oder eine metonymische Struktur aufweist, außerdem wurden die meisten Titel mit der Hilfe von substantivischen Komposita gebildet. Im Falle der Übersetzungen kann man allgemein sehen, dass die Übersetzer die Titel verständlicher und manchmal für die rumänische Kultur auch passender wiedergeben wollten. Durch ihren eigenen Stil haben die Übersetzer versucht, ihre Übersetzung klar zu formulieren und den Sinn der Originaltitel beizubehalten.

Schlussfolgerung

Nach der Analyse einiger Märchentitel lässt sich erstens das folgende Fazit konturieren: Die Titel der Märchen spielen eine wichtige Rolle in der Interpretation der Märchen, vor allem für Kinder sind sie von einer besonderen Wichtigkeit, denn der Titel ist das Erste, das die Aufmerksamkeit der Leser erwecken kann. Dementsprechend bietet schon der Märchentitel wichtige Informationen über den Inhalt des Textes. Wie klar der Titel eines Textes sein sollte, wurde von Oittinen (2015) und Nord (2015) formuliert; sie betonen diese Klarheit in ihren Beiträgen immer wieder. Sowohl die Gebrüder Grimm als auch die rumänischen Übersetzer haben versucht, den Titeln eine klare und verständliche Struktur zu geben. Die Gebrüder Grimm hatten in der ersten Sammlung die Titel länger ausformuliert, aber für die zweite Sammlung haben sie sich für kürzere Titel mit Komposita entschieden. Die durchgeführten Veränderungen lassen sich als positiv beurteilen, weil dadurch die Märchentitel auch etwas Rätselhaftes und Metaphorisches gewonnen haben; ein Beispiel dafür ist der Titel *Froschkönig*. Die meisten Komposita, die die Gebrüder Grimm ausgewählt haben, spielen mit einer geheimnisvollen Konnotation, sie ermöglichen eine metaphorische Struktur des Titels. Ohne die Benutzung dieser Komposita geht diese Atmosphäre verloren. Es kann also vermutet werden, dass die Gebrüder Grimm mit diesen Veränderungen ihren Märchen Titel geben, die dem Leser schon etwas über den Inhalt des Märchens verraten.

Zweitens ermöglicht der vorliegende Beitrag, den Übersetzungsprozess zu beobachten und zu beurteilen und danach zu fragen, wie schwer die deutschen Komposita in eine andere Sprache zu übertragen sind. Die Analyse der Übersetzung verschiedener Komposita einiger Titel veranschaulicht diese Feststellung. Jeder Übersetzer hat seinen eigenen Stil und seine Methoden, außerdem spielt auch der zeitgenössische Kontext jedes Übersetzers eine bedeutende Rolle im Übersetzungsprozess. Die Übersetzer haben versucht, sich nach dem Originaltitel zu richten, aber die Unterschiede in den Ergebnissen

liegen im jeweiligen Stil und in den verwendeten Methoden. Lia Hârsu, Dan Faur und Alexandru Iacobescu arbeiten mit der adaptierenden Übersetzung; mit ihren Übersetzungen haben sie die Titel an die rumänische Kultur angepasst, wie z.B. *Prințul fermecat* oder *Domnița albinelor*. Lia Hârsu hat die Tendenz, den Inhalt des Märchens schon im Titel zu erklären, wie es auch im Falle von *Fetița cea miloasă* zu sehen war. Dagegen versucht Viorica Constantinescu, dem Originaltitel treu zu bleiben und sie schafft eine wortwörtliche Übersetzung; als Beispiel dafür gilt die Übersetzung des Titels *Bienenkönigin* (Regina albinelor). Die Arbeitsmethode von Constantinescu erleichtert die Aufgabe des rumänischen Lesers, falls dieser anhand des rumänischen Titels das deutsche Märchen in der deutschen Sammlung finden will. Abschließend kann gesagt werden, dass von allen Übersetzungsversuchen Constantinescus Übertragung, *Regina albinelor*, am gelungensten ist, was die Struktur und die Semantik des deutschen Kompositums anbelangt.

Wie schon erwähnt, lassen sich deutsche Komposita schwer übersetzen; die rumänische Sprache hat die Tendenz, mehrere Wortarten in der Übertragung zu verwenden und damit die Struktur des Kompositums der AS aufzulösen. Wichtig ist es aber, den Sinn des Originaltextes beizubehalten, d. h. die Invarianz der Texte zu finden, wie es auch Albrecht Jörn betont hat (Jörn 1973, 23). Trotz der vielen Veränderungen haben die Übersetzer eine ehrenwerte Arbeit mit ihren Übertragungen durchgeführt. Was die Entwicklung und Veränderungen der deutschen Titel anbelangt, soll hier am Ende des vorliegenden Beitrags der Titel *Froschkönig* als positives Beispiel darstellen, da in der neuen Version dieses Titels die von den Gebrüdern für die Märchentitel geplante metaphorische Konnotation am stärksten zu spüren ist.

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

- Cele mai frumoase povești de Frații Grimm (Die schönsten Märchen der Gebrüder Grimm)*. Bukarest: Corint, 2016.
- Frații Grimm. Povești. (Gebrüder Grimm. Märchen)*. Bukarest: Cartex, 2019.
- Frații Grimm. Povești. (Gebrüder Grimm. Märchen)*. Bukarest: Ion Creangă, 1978.
- Frații Grimm. Basme. (Gebrüder Grimm. Märchen)*. Bukarest: 100+1 Gramar, 2003.
- Grimm, Jacob, Wilhelm Grimm: *Grimms Märchen*. Köln: Anaconda, 2009.
- Grimm, Jacob: *Deutsche Grammatik*. Zweiter Teil. Göttingen: Dietrich, 1831.
- Hârsu, Lia, Alexandru Iacobescu: *Frații Grimm. Povești. (Gebrüder Grimm. Märchen)* Bukarest: Saeculum I.O./ Vestala 1995.

Sekundärliteratur

- Adamzik, Kirsten. 2010. *Sprache: Wege zum Verstehen*. Tübingen: A. Francke.
- Altmann, Hans. 2011. *Prüfungswissen Wortbildung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Dima, Eugenia (Hg.). 2007. *Dicționar explicativ ilustrat al limbii române*. Geneva: Editura Gunivas & Arc.
- Donțu, Romina-Elena. 2020. „Die pragmatische Rolle der Äquivalenz in rumänischen Übersetzungen des Grimm’schen Märchens Die drei Männlein im Walde.“ In *Germanistik im Spiegel*, Jakabházi, Réka et al. (Hg.), 155-169. Klausenburg: Casa Cărții de Știință.
- Für zusätzliche Informationen über die Übersetzerin, Viorica Constantinescu. Online verfügbar: http://media.lit.uaic.ro/comparata/prof/v_constantinescu.html, Zugriff am: [16.12.2020].
- Grimm, Jacob. 1831. *Deutsche Grammatik*. Zweiter Teil. Göttingen: Dietrich.
- Jörn, Albrecht. 1973. *Linguistik und Übersetzung*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Koller, Werner. 2004. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiebelsheim: Quelle & Meyer.
- Nord, Christiane. 2015. „Ausrichtung an der zielkulturellen Situation.“ In *Handbuch Translation*, Snell-Hornby, Mary et al. (Hg.), 144-146. Tübingen: Stauffenburg.
- . 2015. „Buchtitel und Überschriften.“ In *Handbuch Translation*, Snell-Hornby, Mary et al. (Hg.). Tübingen: Stauffenburg.
- Oittinen, Riitta. 2015. „Kinderliteratur.“ In *Handbuch Translation*, Snell-Hornby, Mary et al. (Hg.). Tübingen: Stauffenburg.
- Poveștile Fraților Grimm. 2013. (Herausgeber des deutschen Originals: Dörfler Verlag). *Übersetzt von Constantinescu, Viorica S, Iași: Polirom*.
- Rölleke, Heinz. 2011. *Es war einmal...Die wahren Märchen der Brüder Grimm und wer sie ihnen erzählte*. Frankfurt am Main: Die Andere Bibliothek.
- . 2004. *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung*. Stuttgart: Philipp Reclam.
- . (Hg.). 2007. *Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Die handschriftliche Urfassung von 1810*. Stuttgart: Philipp Reclam.
- Schulz, Dieter. 2020. *Hollywood entdeckt die Gebrüder Grimm*. Schweriner Volkszeitung. Online verfügbar: <https://www.svz.de/ratgeber/hollywood-entdeckt-die-gebruedergrimm-id9485511.html>. Zugriff am: [16.12.2020].
- Siever, Holger. 2015. *Übersetzungswissenschaft. Eine Einführung*. Tübingen: A. Francke. „Sonderausstellung zu Grimm.“ In: *Augsburger Allgemeiner*. Online verfügbar: <https://www.augsburger-allgemeine.de/kultur/Museen-Sonderausstellung-zu-grimm-Uebersetzungen-in-Kassel-id27442722.html>. Zugriff am: [16.12.2020].
- „Sonderausstellung zu Grimm-Übersetzungen in Kassel.“ In *Nordkurier*. Online verfügbar: <https://www.nordkurier.de/nachrichten/ticker/sonderausstellung-zu-grimm-bersetzungen-in-kassel-202591310.html>. Zugriff am: [17.12.2020].

- Széll, Anita-Andreea. 2020. „Extracurriculare Tätigkeitsformen als Bestreben um eine interdisziplinäre Arbeit an der Klausenburger Germanistik“. In *Germanistik im Spiegel*, Jakabházi, Réka et al. (Hg.), 185-195. Klausenburg: Casa Cărții de Știință.
- Uther, Hans-Jörg. 2013. *Handbuch zu den Kinder- und Hausmärchen der Gebrüder Grimm*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- „Über die Grimms Märchen“. In *Märchen Brause*. Online verfügbar: <https://www.maerchenbrause.de/grimms-maerchen>, Zugriff am: [15.12.2020].
- Wild, Reiner (Hg.). 2008. *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. 3. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Wilmanns, Wilhelm. 1899. *Deutsche Grammatik*, 2. Abteilung: Wortbildung, 2. Aufl. Straßburg: Karl J. Trübner .
- Witte, Heidrun. 2015. *Die Rolle der Kulturkompetenz*. In *Handbuch Translation* 2. Aufl., Snell-Hornby, Mary et al. (Hg.), 345-348. Tübingen: Stauffenburg,.

GAMERSPRACHE UND NETZJARGON AUS SOZIOLINGUISTISCHER PERSPEKTIVE. LISTE VON ÜBLICHEN ABKÜRZUNGEN

EMILIA CODARCEA¹

ABSTRACT. *Gaming Language and Gamer Slang from a Sociolinguistic Perspective. A List of Common Abbreviations.* The development of technology, online communication platforms and digital programs plays an important role in the dynamics of language evolution and influences the correctness and complexity of written and oral communication. Computer games and gaming slang, due to its broad usage by mostly teenagers and young adults, influence the choice of vocabulary, phrasing, sentence structure and style in various communicative situations and forms. This paper describes the characteristics of computer games and online slang from a sociolinguistic perspective and discusses their influence on language maintenance and evolution, such as, for instance, the tendency toward language economy, the use of Anglicisms and Americanisms, abbreviations, emoticons, elliptic structures, orthography, lexical and grammatical structures, illustrated in the practical section via a list of commonly used terms and abbreviations. The purpose of the article is to provide a critical view on language dynamics, the positive and negative impact of the newer linguistic trends, as well as some considerations on how language evolution and cultivation can be harmoniously combined, from a didactic and linguistic viewpoint, in the research, teaching and study of the German language.

Keywords: *language dynamics, computer games, gaming slang, sociolinguistics, online communication, Anglicisms, youth*

REZUMAT. *Limbajul din jocurile online și jargonul jucătorilor din perspectivă sociolingvistică. Listă de abrevieri uzuale.* Dezvoltarea tehnologică a platformelor de comunicare online și a programelor electronice joacă un rol important în dinamica evoluției limbii și influențează corectitudinea și

¹ **Emilia CODARCEA** ist Dozentin Dr. an der Philologischen Fakultät der Babeș-Bolyai Universität Klausenburg. Ihre Forschungsinteressen und Publikationen liegen im Bereich der germanistischen Linguistik, Grammatik, Valenztheorie und -lexikographie, Soziolinguistik, Fachsprachen, Mehrsprachigkeit und Entwicklungstendenzen in der deutschen Gegenwartssprache. Zu ihren Veröffentlichungen gehören u.a. *Grundlagen eines deutsch-rumänischen Wörterbuchs zur Valenz des Adjektivs* (2012), *Germanistische Valenztheorie* (2014) und *Germanistische Soziolinguistik* (2015). Email: emilia.codarcea@ubbcluj.ro.

complexitatea comunicării scrise și orale. Jocurile de calculator și jargonul jucătorilor, folosite în special de adolescenți și tineri, influențează vocabularul ales, formulările, structura propoziției, stilul folosit în diferite situații și forme de comunicare. Prezenta lucrare descrie caracteristicile jocurilor de calculator și jargonul online din perspectivă sociolingvistică și problematizează influența acestora asupra îngrijirii și evoluției limbii – de exemplu, aspecte precum tendința spre economia exprimării, folosirea anglicismelor și americanismelor, abrevierilor, pictogramelor, structurilor eliptice, lexicale și gramaticale, a ortografiei, ilustrate în secțiunea practică printr-o listă a celor mai frecvente abrevieri și expresii. Scopul lucrării este de a oferi o privire critică asupra dinamicii limbii, a impactului pozitiv și negativ al noilor curente lingvistice, precum și considerații asupra modului în care evoluția și cultura limbii pot fi îmbinate armonios, din punct de vedere didactic și lingvistic, în cercetarea, predarea și învățarea limbii germane.

***Cuvinte-cheie:** dinamica limbii, jocuri de calculator, jargon, sociolingvistică, comunicarea online, anglicisme, tineret*

Einleitende Bemerkungen

Die ständige Sprachentwicklung, die Gegenstand aktueller Forschungen unter verschiedenen Aspekten ist, steht immer mehr unter dem Einfluss der neueren technologischen Entwicklung, digitaler online- Kommunikationsformen und des Sprachverhaltens verschiedener sozialer Gruppen, hauptsächlich Jugendlicher und junger Erwachsenen. Insbesondere mit der verstärkten Internationalisierung der Kommunikation und der Dominanz des Englischen in der interkulturellen Verständigung geraten neue, interessante Aspekte im Vordergrund linguistischer Untersuchungen, die die Sprachdynamik aus mehrfacher, interdisziplinärer Perspektive zu erklären versuchen und gleichzeitig Strategien für die deutsche Sprachpflege entwickeln wollen. Vorliegende Arbeit befasst sich mit einem Aspekt dieser Entwicklungsformen der deutschen Sprache, u. zw. mit dem Einfluss der Computerspiele, Gamersprache und des Netzzargons auf die deutsche Sprache. Computerspiele haben in den letzten Jahren eine besonders starke Verbreitung unter Nutzern unterschiedlichen Alters, insbesondere unter Jugendlichen und Erwachsenen erfahren, was folglich zur Entwicklung einer Gamer- und Gamingsprache geführt hat, mit Auswirkungen auf den Sprachgebrauch sowohl in informellen als auch in formellen Situationen, in der mündlichen und schriftlichen Kommunikation. Dies hat wiederum zur Folge, dass die Gamersprache zum Forschungsthema in der Linguistik wurde und z.T. auch an Universitäten unterrichtet wird. Für Germanisten, Linguisten, aber auch

Germanistik-Studierende und DaFler stellt dieser neue Forschungsbereich aktuelle Fragen der Sprachbeschreibung zur Diskussion, die in Zusammenarbeit mit Psychologen, Soziologen und Kommunikationswissenschaftlern beantwortet werden können. Aus (sozio)linguistischer und didaktischer Perspektive werden folgende Aspekte dargestellt und problematisiert: Sprachökonomie, Wortbildung und Abkürzungen, Anglizismen und Fremdwörter, elliptische Strukturen, lexikalische und grammatikalische Strukturen, Emoticons, Netzjargon zwischen Fachlichkeit und Verständlichkeit. Eine Liste geläufiger Termini und Abkürzungen illustriert diese Aspekte im praktischen Teil. Ziel der Arbeit ist nicht zuletzt, kritische Überlegungen zum angemessenen Sprachgebrauch zu bieten, unter Berücksichtigung der Tatsache, dass Freizeitbeschäftigungen, darunter Computerspiele, neuere Medien und online-Kommunikation das Sprachverhalten und die Sprachentwicklung stark beeinflussen. Folglich ist eine Erklärung der Formen und Ursachen dieser Einflüsse auf die Sprachentwicklung und den Sprachgebrauch Jugendlicher in wichtigen Sprech- und Schreibsituationen von besonderer Bedeutung, wenn man die Sprachpflege betrachtet und diesbezüglich Lösungsstrategien entwickeln will, damit diese Entwicklungstendenzen im Sprachgebrauch mit den neueren Kommunikationstechnologien harmonisch verbunden werden können und eine erfolgreiche Kommunikation ermöglicht wird.

Computerspiele und Online-Kommunikation

Computerspiele haben sich in den letzten Jahren zu einem Massenphänomen entwickelt, als eine der beliebtesten Formen der Freizeitgestaltung, unabhängig vom Alter und Geschlecht der Spieler (Jugendliche, Erwachsene, Senioren, zunehmend Mädchen und Frauen).² Sie haben eine große Anziehungskraft u.a. wegen ihres interaktiven Charakters beim Spielverlauf, des Erfolgserlebnisses in der virtuellen Welt und des sozialen Erlebnisses beim Spielen mit anderen. Laut Vogelgesang (2000, 253) sind „Online-Rollenspiele eine Art von therapeutischem Alltagsbegleiter, verbunden mit einer qualitativ neuen Wahrnehmung des Selbst. Sie sind Mittel der Selbstvergewisserung und Selbstthematizierung, die symbolisch zum Lebenspiegel - und vielfach auch zum Lebenselixier- werden“.

² „Laut Digitalverband Bitkom spielten im Jahr 2015 42% der Deutschen Computer- und Videospiele: „Bei den 14- bis 29-Jährigen lag der Anteil bei 81%. In der Altersgruppe zwischen 30 und 49 Jahren waren es 55%, unter den 50- bis 64-Jährigen 25% und in der Generation 65-Plus spielten 11% Computer- oder Videospiele. [...] Der Anteil an Spielern bei Männern und Frauen war mit 43 bzw. 42% etwa gleich hoch.“ Vgl. Stypa 2017, 242.

Die Entwicklung der Spielindustrie hat schon in den 1950er Jahren begonnen und mit der Zeit einen immer größeren kommerziellen Erfolg gekannt, beeinflusst von der technologischen Entwicklung, die ihre Verbreitung als Video- und Computerspiele, Spielkonsolen, mobilen Konsolen oder Handyspiele ermöglicht hat. Besonders beliebt sind die Online-Spiele am Computer und Handy. Seit etwa 2001 hat sich auch der Forschungszweig *Computer Game Studies* (Computerspielwissenschaften) etabliert, als die erste internationale Konferenz über Computerspiele stattfand; untersucht werden u.a. Geschichte und Kritik der Spiele, Ludologie, Spielarten, Design und Computerwissenschaft von Spielen (AI, Inhalte, Visualisierung, vgl. Zesch 2013, 16-17).

Es gibt unterschiedliche Genres und Mischformen von Spielen:

-*Actionspiele*, z.B. Kampfspiele, bei denen es primär um die Geschicklichkeit und Reaktionsschnelligkeit der Spieler geht (FPS: First-Person-Shooter sind Spiele, die aus der Ego-Perspektive gespielt werden; man sieht nur die Hände und ein Stück der Unterarme des Protagonisten, der eine Waffe hält, um damit Feinde und Gefahren zu beseitigen, z.B. Call of Duty-Reihe, die Battlefield-Reihe, Doom);

-*Abenteuerspiele* (Adventures), z.B. *Point and Click Adventures* und Rollenspiele, bei denen verschiedene Aufgaben und Rätsel gelöst werden (der Spieler bewegt die Spielfigur per Klicks über den Bildschirm und versucht geheime Gegenstände und Rätsel zu finden, z.B. Monkey Island, Day of the Tentacle, The Book of Unwritten Tales, Deponia), bei denen Rollen von fiktiven Charakteren übernommen werden, die eine schnelle Reaktionsfähigkeit haben und ihre Fähigkeiten weiterentwickeln (Sammeln von magischen Gegenständen, Besiegen von Monstern u.a. zur Gewinnung von Erfahrungspunkten), *MMORPGs* (Massively Multiplayer Online Role-Playing Games), *Role-Playing-Games*, z.B. The Witcher 1-3, Fallout, Monster Hunter, Dark Souls.

-*Strategiespiele*, die strategisches Denken, Planen und Entscheidungskraft fördern, z.B. Aufbau von Städten, Zivilisationen, Armeen; man unterscheidet zwischen *Real Time Strategy Games* (Echtzeitstrategiespiele, das Spiel läuft die ganze Zeit, ohne Pause) und *Turn Based Strategy* (rundenbasierte Strategiespiele, das Spiel ist in Runden unterteilt, der Spieler kann nur ins Spielgeschehen eingreifen, wenn er an der Reihe ist), z.B. Anno-Reihe, Age of Empires, Civilization.

-*Indie-Games* (Independent Video Games) haben Innovation und Spaß im Vordergrund, weniger hohe Grafik, z.B. Minecraft, Undertale, Life is Strange, Stardew Valley.

Eine detaillierte Übersicht über die Typologie der Spiele bieten auch Mauruschat/Rürup/Schäfer/Schedjewski (2017, 20-25): *Actionspiele* (*Beat'em up*, z.B. Street Fighter, Mortal Kombat; *Ego-Shooter*, z.B. Counterstrike; Jump'n'Run, z.B. Donkey Kong), *Abenteuerspiele* (*Action Adventure*, z.B. Castlevania, Tomb Raider, Batman: Arkham Asylum; *Adventure*, z.B. Maniac

Mansion, Deponia; *Rollenspiele, RPG*, z.B. Rogue, World of Warcraft/WoW, The Witcher, *MMORPG*, z.B. Diablo), *Strategiespiele (Echtzeit-Strategiespiele*, z.B. Die Siedler, Command@Conquer, Plants vs. Zombies; *Rundenbasierte Strategiespiele*, z.B. Empire, Sid Meier's Civilization, XCOM: Enemy Unknown), *Simulationsspiele (Wirtschaftssimulation*, z.B. Hanse, Anno 1602, Sim City Buildit; *Rennspiele*, z.B. Speed Race, Virtual Racing, Super Mario Kart, Blur; *Flugsimulationsspiele*, z.B. Flight Simulation, Air Warrior, Wing Commander; *Techniksimulationsspiele*, z.B. Train Simulator, Landwirtschafts-Simulator, Schwebbahn-Simulator, *Sportspiele*, z.B. Pong, Tiger Woods 99, Pro Evolution Soccer), *sonstige Spiele (Puzzlespiele*, z.B. Tetris, Candy Crush; *Musikspiele*, z.B. SingStar; *Tanzspiele, Glücksspiele, Computerschachspiele, Quizspiele), Lernspiele als Sonderform/Serious Games* (z.B. Fürst Marigor und die Tobis, PatDoc-Talk, Squirrrel @ Bär). Oft sind die Grenzen zwischen den Genres fließend und Spiele können mehreren Genres zugeordnet werden (z.B. Grand Theft Auto gilt sowohl als Action-Adventure als auch als Rollenspiel, Fahr- und Flugsimulation oder Ego-Shooter).

Ebenfalls wird unterschieden zwischen *Casual Games* (Gelegenheitsspiele), die vorwiegend auf Mobiltelefonen gespielt werden und *Core Games*, die viel anspruchsvoller und zeitaufwendiger sind. Dementsprechend werden die Spieler, die mehrere Stunden täglich im Spiel verbringen, *Core-Gamer* genannt. Die Spiele, die auch auf sozialen Netzwerken verfügbar sind, werden *Social Games* genannt. Im Falle der *Online-Spiele* benötigt man entweder die Installation des Spiel-Programms auf dem Computer oder man spielt direkt über den Internetbrowser. Die Spieler können im Einzelmodus oder Mehrspieler-Modus spielen, wobei im letzten Fall mehrere Personen miteinander/gegenseinander spielen und sich oft auch über Chat unterhalten. Sie können am selben Computer spielen oder über vernetzte Computer im Internet (mit mehreren Spielern online), über ein lokales Netzwerk (LAN-Party) und Wettkämpfe (z.B. E-Sport) oder internationale Meisterschaften organisieren (World Cyber Games). Manche Spieler machen das Spiel zum Beruf, z.B. E-Sport, und werden dann *Pro-Gamer* genannt.

Die elektronische Kommunikation hat sich mit der Entwicklung der Computertechnik und der unterschiedlichen Kommunikationsformen im Internet besonders stark verbreitet, z.B. als World Wide Web, E-Mail, Diskussionsforen, Blogs, soziale Netzwerke, Chatrooms, Messenger-Dienste, SMS, Spiele, online Publikationen und Onlinemedien. Die virtuelle Online-Kommunikation, besonders die Chatkommunikation, ist Teil des Alltags geworden, sowohl in der privaten als auch in der beruflichen Interaktion und ist besonders beliebt wegen der Tatsache, dass sie sekundenschnell erfolgt, unabhängig von Zeit, Ort und Kultur der Teilnehmer und kann gleichzeitig zu

zweit oder unter mehreren Personen in größeren Gruppen geführt werden. Die Teilnehmer können entscheiden, ob und wieviel sie an persönlichen Informationen offenbaren, anonym bleiben, sich an den Diskussionen aktiv beteiligen oder passiv bleiben. Wichtig ist, dass die Netiquette/Chatiquette-Regeln beachtet werden und Beleidigungen (bullying, trolling) oder Online-Streit (flames) vermieden werden. Wegen des spontanen Charakters der Kommunikation wird der Chat (IRC/Internet Relay Chat, Web-Chat) meist als verschriftete Mündlichkeit, ein Ergebnis von umgangssprachlichem Sprachstil und synchroner Datenübertragung aufgefasst (vgl. Wirth 2005, 68).

Chat-Kommunikation nun ist medial Schriftkommunikation (digitalisiert) auf der Basis von Grafien- im Deutschen eines orthographischen Systems, weist aber Muster der konzeptionellen Mündlichkeit auf. [...] [Es] zeigen sich Transferphänomene von der gesprochenen auf die geschriebene Sprache (Rückkopplungseffekte). (Schlobinski 2005, 132)

Gestik, Mimik, Gefühle und Reaktionen werden mit Hilfe der Piktogramme ausgedrückt (Smileys, Emoticons, Emojis, GIFs, Sticker, Leetspeak als Kombination von Buchstaben mit alphanummerischen Tastaturzeichen), da sie universell, verständlich und lustig sind, den Kommunikationsfluss und Gedankenaustausch erleichtern; sie helfen, die Distanz zum Gesprächspartner zu überwinden, indem sie eine gewisse Vertrautheit zwischen den Gesprächsteilnehmern verschaffen (z.B. :) - lächelndes Gesicht, :(- trauriges Gesicht, :O- erstauntes Gesicht, <3 - Liebe, :)) - lautes Lachen u.a.). Die Verwendung von Emoticons ist inzwischen so beliebt geworden, dass sie die Online-Grenzen überschritten haben und auch in andere Kommunikationsformen im Alltag und Beruf eingedrungen sind.

Ein wichtiges Merkmal der Online-Kommunikation ist die Sprachökonomie und die Tendenz, Vieles auf wenig Platz, mit wenigen Worten, schnell und knapp auszudrücken; Schnelligkeit und z.T. Platzmangel stehen im Vordergrund. Folglich werden viele Abkürzungen, Akronyme, Symbole benutzt, elliptische Sätze, Satzabbrüche, Komposita statt Phrasen und Sätze, auf Grammatizität, Interpunktion und Rechtschreibung nicht mehr geachtet, bzw. Fehler als akzeptabel betrachtet (Fehlen von Satzzeichen, Vernachlässigung der Groß/Kleinschreibung, Wiederholung von Buchstaben zur Intensivierung (z.B. G4m3r-Gamer, newbie-Anfänger, gidf- Google ist dein Freund, SuFu-Suchfunktion, ttyl- talk to you later, yolo- you only live once, h8r- hater, kA- keine Ahnung, bs- bis später, 2l8- too late, afk- away from keyboard, rl- real life, wb-welcome back, 2-to, too, 4-for, 8-eight, -ite, -ate, WZTSD?- Wo zum Teufel steckst du?, K015MISPÄ- Komme 15 Minuten später, *seufz*, *wink* u.a., vgl.

Codarcea 2015, 93-95, Siever 2006, 80-82). „Neben den Inflektiven, die für internetbasierte Kommunikation charakteristisch sind, findet man viele Fälle von nichtkanonischer, nicht phonetisch motivierter Zusammenschreibung, die mit einiger Berechtigung als „Fehler“ eingestuft werden könnten (wie sichplauze, tombeffreit, einemkuchen, [auf] jedenfalls)“ (Vgl. Dietterle/Lüdeling/Reznicek 2017, 63).

Die neuen computergestützten Medien beeinflussen die Sprache und die übliche Kommunikation immer stärker in Richtung auf Einfachheit und Verständlichkeit. Es entstehen hybride Mischformen und eine Vielzahl technikgestützter kommunikativer Übertragungsmöglichkeiten, die eine Mischung von Schriftlichkeit und Mündlichkeit (Oraliteralität)³, von Gruppenstil, Informalität, Anonymität, Privatheit und Öffentlichkeit aufweisen („Medien effektivieren Kommunikationssysteme. Damit gehen innere Differenzierung der Sprache, Flexibilisierung des Wortschatzes und Auflösung der alten Grenzen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit sowie zwischen Text und Bild einher“; vgl. Schmitz 2005, 1617).

Der Gebrauch von Modewörtern, Jargonwörtern, Ad-hoc-Bildungen, Fremdwörtern und Anglizismen ist ein Zeichen der Sprachdynamik, Produktivität, Kreativität, der großen internationalen Verbreitung, Codevielfalt und des Sprachwandels, was aber von manchen Sprachwissenschaftlern gleichzeitig mit den Gefahren des Sprachverfalls und der negativen Auswirkungen auf die Schreibkompetenz in formellen Kommunikationssituationen assoziiert wird. Dies rückt verstärkt ins Zentrum wissenschaftlicher Auseinandersetzungen mit der Online-Kommunikation in sozialen Netzwerken oder eben mit dem Chat und Sprachgebrauch in Computerspielen und von Gamern.

Merkmale der Gamersprache und des Netzjargons

Der Netzjargon bezeichnet die Sprache, die im Internet (Chat, Messenger, Webforen) gebraucht wird und sich durch drei Funktionen auszeichnet: *Ökonomiefunktion* (vereinfachte Sprache, verkürzter Zeitaufwand), *Identitätsfunktion* (Verwendung spezifischer Expressionszeichen und Fachbegriffe) und *Interpretationsfunktion* (Die Verwendung von Umgangssprache, speziellen Zeichen oder sogar von Tippfehlern liefert weitere Informationen über den

³ „Oraliteralität, also die Kombination von Elementen gesprochener und geschriebener Sprache, kann so gesehen als Verwendung konzeptioneller Mündlichkeit mit den Mitteln medialer Schriftlichkeit definiert werden. Mit Hilfe oraliteralischer Elemente ist es möglich, emotionale Nähe und Vertrautheit auch mit Hilfe der Schrift als Medium der Distanz herzustellen.“ (Hintenberger 2010, 4).

Kommunikationspartner und helfen zur Interpretation des Inhalts, vgl. Mair/Poettering/Specker 2007, 21).

Im Falle der Computerspiele ist eine wichtige Unterscheidung notwendig, u. zw. muss zwischen *Gamersprache* und *Gamingsprache* differenziert werden. Gamersprache ist der Netzjargon von Spielern, der als Begriff in der germanistischen Linguistik anerkannt ist und innerhalb der Soziolinguistik untersucht wird, während Gamingsprache, die videospieldbezogene Sprache ist und verschiedene Diskursebenen der Kommunikation umfasst (vgl. Požarina, Matej 2020, 11). Gamersprache hat sich zu einem Soziolekt mit linguistischen Eigenheiten in Lexik und Grammatik entwickelt, der Personengruppen bzw. Spieler (Gamers) aufgrund ihres gemeinsamen Interesses zu einer internationalen Spielergemeinschaft (Community) miteinander verbindet, Videospiele als Medium benutzt und untersuchungsrelevant für Linguisten, Kommunikations- und Medienwissenschaftler ist.

Seit 2013 gehört die „Gamersprache“ offiziell zum Terminus der germanistischen Linguistik und ergänzt den üblichen Wortschatz des Netzjargons mit computerspezifischen Ausdrücken. Ein Trend? Wohl kaum, denn selbst in der Soziolinguistik, Diskursanalyse und anderen Kommunikationswissenschaften hat die Gamersprache bereits ihre Relevanz entfaltet. (Turini 2018)

Gamingsprache hingegen bezieht sich auf: (a) Sprache über Spiele und Gaming, die von Spielern auf verschiedenen Medien und Kommunikationsplattformen verwendet werden; (b) Sprache über Spiele und Gameplay, verwendet von Spieledesignern und -entwicklern; (c) Sprache über Spiele und Gaming, verwendet von Journalisten, Politikern, Eltern, Aktivisten u.a.; (d) Sprache, die in Spielen als Teil ihrer Benutzerschnittstelle, Skriptdialoge, Anweisungen und Hintergrundgeschichten verwendet wird; (e) Sprache, die in Bedienungsanleitungen, Klappentexten, Werbung u.a. verwendet wird (Ensslin 2012, 9).

Die Gamersprache charakterisiert sich durch viele sprachliche Abweichungen bezüglich der Grammatizität, Rechtschreibung, Wortwahl und lexikalisch-syntaktischer Komplexität. Hauptgründe dafür sind u.a. die Sprach- und Zeitökonomie, die besonders in der Gamersprache ausgeprägt zum Vorschein kommen. Wegen der schnellen Interaktion hat man oft nicht mehr die Zeit, Fehler zu korrigieren oder ausführliche Sätze zu schreiben; die Spieler konzentrieren sich auf den Spielablauf am Bildschirm und kommunizieren gleichzeitig; wichtig ist, dass Kommunikation gelingt, auch wenn mit sprachlichen Fehlern. Es entsteht eine virtuelle Nähe, die nonverbale

Kommunikationskomponente wird durch Emoticons, Inflektive und Wiederholung von Buchstaben, Interjektionen ersetzt.

Es tauchen viele Tippfehler und grammatikalische Fehler auf. Sowohl Kommata als auch Punkte werden nur in den Fällen verwendet, in denen sie zur Verständlichkeit einer Äußerung notwendig sind. Der Sprachgebrauch tendiert zur sogenannten Umgangssprache. Dies zeigen häufige umgangssprachliche Kontraktionen, Ellipsen, Wortverschleifungen, Interjektionen, dialektale Ausdrücke und Soziolekte, sowie der Gebrauch vieler englischer Worte und Wendungen. (Geers 1999, 7)

Die Chatfunktion ist oft Teil der Computerspiele online als eine synchrone Kommunikationsform, die eine direkte, wechselseitige Interaktion der anwesenden Spielteilnehmer ermöglicht. Diese können sich sowohl in größeren Gruppen als auch zu zweit privat unterhalten, in schriftlicher oder mündlicher Form, über Text- und Audiochat, aktiv oder passiv (zuhören, mitverfolgen als Lurker). Im Falle der Gamer dient der Chat hauptsächlich zum Informationsaustausch über das Spiel, zur besseren Koordination des gemeinsamen Spiels in einer Gilde oder Mannschaft auf einem Spiel-Server; je nach Thema oder Spiel gibt es unterschiedliche Server und Channels, in denen die Spieler miteinander kommunizieren (der Chat kann moderiert oder frei sein); sie wählen sich einen Nutzernamen sowohl im Spiel als auch im Chat (username/nickname, oft ein fiktiver, erdachter Name zur Sicherung der Anonymität) und ein Profilfoto/Avatar. Der Chat ist entweder im Spiel integriert oder als separates Programm bzw. App (z.B. Discord, Team-Speak). Manche Gamer übertragen live das Videospiele, z.B. auf Youtube oder Twitch, wo auch die Chatfunktion integriert ist und jeder Zuschauer Textkommentare und Reaktionen einfügen kann.

Turini (2018) klassifiziert die üblichsten Gamer-Ausdrücke in vier Gruppen: die *Koordinativen* (z.B. *afk*- away from keyboard, *kP*- kein Plan, *re*- I am back/bin zurück im Spiel, *imo*- in my opinion, *irl*- in real life, *omw*- on my way), die *Derben* (z.B. *Camper*- Spieler, die einen bestimmten Ort oder Position nicht verlassen, meist, um andere Spieler erneut anzugreifen, *Troll*- Spieler, die provokative Botschaften und negative Kommentare senden, *Ganker/Ganking/ganken*- Spieler, die von anderen angegriffen werden und verlieren, wegen eines niedrigeren Levels oder aus spielmechanischen Gründen den anderen unterlegen sind, *n00b/Noob*- Neuling oder unerfahrener Spieler, *Spammer*- Spieler, die orientierungslos ihre Angriffe in die Masse wirken und meist aus Glück statt Talent ans Ziel kommen, *wtf/ what the fuck*- Ausdruck, dass man nicht versteht, was gerade vor sich geht), die *Technischen* (z.B. *craft*- Gegenstände herstellen, *loot*- Beute, die ein Gegner besitzt und die man

beseitigen/looten kann, z.B. Gold, Ausrüstungsgegenstände, *MOB*- Monster/Kreatur im Spiel, *HP*- health points/Gesundheit im Spiel, *Mana*- Magiepunkte, Ressourcenmanagement für Zauberwirker, z.B. in World of Warcraft), die *Integrativen* (z.B. *Woot*- Ausdruck extremer Überraschung, *XD*- lachendes Gesicht, meist wohlgemeint, *glhf*- good luck, have fun/Abschiedsform, *np*- no problem/Bitteschön).

Die sprachlichen Merkmale der Gamersprache und des Netzjargons im Online-Chat und Spiel sind zusammenfassend folgende:

1. Zahlreiche *Anglizismen und Amerikanismen*, sowie denglische Mischformen. Spiele beziehen sich oft auf Gegenstände, Erscheinungen und Geschehnisse ohne Wirklichkeitsbezug und deswegen werden neue Wörter kreiert, die die Verständigung zwischen den Spielern sichern, z.B. *lag*-netzwerkbedingte Verzögerung im Spiel, *level*- Rang/Erfahrungsstufe des Spielers, Schwierigkeitsstufe einer Spieletappe, *boss*- kräftige Spielfigur, die man besiegen muss, v.a. in Rollen- und Actionspielen, *quest*- Aufträge, die ausgeführt werden müssen, damit man im Spiel vorankommt, *bounce*- Sprung, um an nicht erreichbare Orte zu gelangen, *push*- Befehl zum schnellen Ansturm (vgl. Stypa 2017, 246-247).

2. *Abkürzungen und Kurzwörter*. Dadurch dass die Spieler schnell kommunizieren müssen und sich auf den Spielablauf konzentrieren, ist auch ihr schriftlicher Kommunikationsstil geprägt vom Gebrauch der Kurzformen und Abkürzungen bzw. Akronyme (geschrieben wie ausgesprochen, oft zwischen Sternzeichen), z.B. *bot*- Robot/Ersatz für menschliche Spieler, *cd*- cool down/Wartezeit, bis man eine Fähigkeit wieder benutzen kann, *blitz*-Blitzkrieg, *rez*- resurrection/Wiederbeleben einer Spielfigur, *ez*-easy. *dg*-dumm gelaufen, *afaik*- as far as i know/soviel ich weiß, *admin*-Administrator, *btw*- by the way/übrigens, *b2t/b2k*- back to topic/keyboard, *bg*- bis gleich, bad game, *CS*- Counter-Strike, *dnd*- do not disturb, *Graka*- Grafikkarte, *nsfw*- not safe/suitable for work, *nvm*- never mind/schon gut, *ppl*- people/Leute, *ttyl*- talk to you later/komme später wieder auf dich zurück, *w8*- wait/warte, *Y?*- why/warum, *mom*- Moment, *hdgdl*=hab dich gedisst du loser, *sry*- sorry. Sie werden ebenfalls zum Ausdruck von Gefühlen und Stimmungen benutzt, z.B. *cu*- see you, *n8*- night, *m8*-mate, *lol*-laughing out loud, *g*- grinsen, *wink*. Eine Besonderheit des Netzjargons ist auch das Ersetzen von Buchstaben durch ähnlich aussehende Zahlen (*Leetspeak*): 1 statt l, 4 statt A, h statt 5, 0 statt O, 3 statt E, 7 statt T, 5 statt S, z.B. 2f4u- too fast for you, 2l8- too late/zu spät, 4E-forever/für immer, 4tw- for the win/über alles, zum Sieg, 4yeo- for your eyes only/ privat, 1337- leet/User-Elite, sum1- someone/jemand, n1- nice one/sehr gut, 2- to, too, 0w-au, 00-u.

3. *Schimpfwörter* und beleidigender Wortschatz. Die Regeln der Netiquette (Verhaltensregeln für die Kommunikation im Internet) dienen u.a. der Vermeidung von Beleidigungen und Streit; der Gebrauch von Schimpfwörtern und Vulgärausdrücken ist im Allgemeinen verboten; Moderatoren sowie bestimmte Computerprogramme (bots) haben die Funktion, solche Wörter wegzustreichen und in Fällen der Übertreibung ihre Benutzer zu mahnen bzw. vom Chat abzuschalten (mute, ban); ein Schimpfwortfilter sondert diese Wörter aus und stellt sie als Sonderzeichen dar. Trotzdem kommen sie oft in Online-Gesprächen unter Gamern vor, entweder als Ausdruck der Stimmung (Wut, Ärger, Erregung, Aggression) oder gezielt an andere Spieler gerichtet, um sie zu kränken oder anzugreifen, z.B. *fo-* fuck off, *stfu-* shut the fuck up, *fu-* fuck you, *gtfo-* get the fuck out/verpiss dich, *bs-* bullshit/Blödsinn, *wth-* what the hell/verdammt, *leecher-* Spieler, der von anderen Spielteilnehmern profitiert, ohne persönlich zum Erreichen des Spielziels beizutragen, *leaver-* Spieler, der eine laufende Runde absichtlich verlässt und dadurch seinem Team schadet, *scrub-* Anfänger oder schlechter Spieler, *tuber-* Spieler, der im Kampf Granatenwerfer benutzt, weil es das Spiel erleichtert (negativ angesehen), *greedy-* Spieler, der unbedingt einen Gegner besiegen will, auch wenn mit unfairem Verhalten (vgl. Stypa 2017, 249).

4. *Orthographiefehler, grammatische Fehler* und Vernachlässigung der *Interpunktion*. Auf Rechtschreibung wird nicht mehr geachtet, es wird vorwiegend kleingeschrieben und Satzzeichen werden weggelassen bzw. bestimmte Endungen (-t, -z, -tz, -s) angehängt, z.B. tele suchtz, würds du gern spielen?, ich seh dich gern auf DAMAge so, das is jetz, gib mir mal jhin, wir müssen halt n bisschen mehr fokus auf die lane legen, okay (.) können wir auch nen Jungler jetzt noch picken?, was zur zeit strong (Wilken 2019).

5. *Sprachökonomie*. Aus Gründen der Schnelligkeit und des informellen Charakters der Kommunikation sind sprachökonomische Ausdrucksformen allgemein verbreitet: elliptischer Stil, Satzabbrüche, Weglassen von Artikeln, Pronomina, Kontraktionen, Zusammensetzungen sowie Intensivierungen durch Wiederholung von Buchstaben, Interjektionen, Satzzeichen (Punkte, Ausrufe- und Fragezeichen), z.B. naaaaaabend, noch am leben?, tach babsi, wie war die sonnenallee fete, biste mit mir zusammengestossen?, war nix mit gestern (((((, oooooaaaaa :))), war kalt *bibber*, ...lehnt sich erst mal erschöpft zurück....und...., dankääää....LOL (Schlobinski 2000, 17-25).

6. Vereinfachte *Lexik* und *Syntax*. Ziel der online-Kommunikation in Spielen ist die Verständigung mit Personen unterschiedlicher Herkunft, häufig Fremdsprachler, deshalb sind die Botschaften häufig in vereinfachter, verständlicher Form formuliert, d.h. keine komplexe Wortwahl, umgangssprachlicher Grundwortschatz, kurze, einfache Sätze, häufig Parataxe,

nebengeordnete Sätze, oft mit falscher Wort- und Verbstellung, Interferenzen und Okkasionalismen, inkonsequenter Gebrauch von Kohäsionsmitteln, kooperativ konstituierte Themenentwicklung, sprechsprachliche Partikeln, Interjektionen, zahlreiche Floskeln. Fehler werden toleriert und gelten als akzeptabel unter den Gesprächsteilnehmern, die sie oft dadurch rechtfertigen, dass es nicht ihre Muttersprache ist oder dass es „normal“ ist, im virtuellen Raum während des Spiels als Freizeitbeschäftigung auf Sprachkorrektheit und einen gepflegten, elaborierten Sprachstil zu verzichten, z.B. Du musst die Lane freeze damit die Minions außerhalb der Turrentrange stehen und dadurch ist Lasthitten und ganken super easy; kanns gerne machen von mir aus; wir müssen jetzt keinen havy camp haben aber; spart euch die zeit 10 splitter zu farmen das kann sehr lange dauern; suche leute für Der Schwarze Tempel nur der schild von illidan locked sonst alles ffa; hey leute hatte ne wow pause von nem jahr (seit wotlk) lohnt es sich noch das game zu zocken?? (Wilken 2019, Zesch 2013, 70-72).

7. *Emoticons, Smileys, Emojis und Gifs* (Graphics Interchange Format, d.h. animierte Bilder) zum Ausdruck der Gefühle und emotionalen Reaktionen, z.B. ^^ lächelndes Gesicht, xD lachendes Gesicht, o_O erstauntes Gesicht, :-(/trauriges Gesicht, <3 oder x3- Herz, Liebe, x/3 gebrochenes Herz, :-/ neutral, zweifelnd,]:-> böse, Teufel, :-[scheu, -.- sauer, genervt, gelangweilt, müde, >.< genervt, *.* funkelnde Augen haben, (@.@) verwirrt, :-|, :|, =| neutral, :'-(, :'(weinen, :-* Kuss geben, :-@ schreien, (..) sich schämen, (^)(>.<)(^)) beide Mittelfinger zeigen, \$_\$ Geld sehen, vor Auge haben, :-! sich übergeben, \m/ Rockerfaust, \v/ Frieden: :-P Zunge zeigen; ;-), ° ^ zwinkern. Farben betonen die Stimmung, z.B. rot steht für Ärger, aber auch für Liebe (vgl. Persing 2015).

Bezüglich der Sprache in Spielen und von Spielern muss noch bemerkt werden, dass diese aus mehrfacher Perspektive betrachtet werden können: als *Primärtexte* (in Spielen können Figuren miteinander reden, Quest-Journale erstellt werden, Spielsituation werden in Tutorials dargestellt und erläutert, Bild, Aktion und Ton ergänzen die sprachliche Mitteilung, vgl. Wagner 2017), als linguistisches Untersuchungsmaterial und *Korpus* für sprachliche Analysen (z.B. wie in der vorliegenden Arbeit aus soziolinguistischer Perspektive) und nicht zuletzt als *Lernangelegenheit* (Lernspiele, die sowohl zum Fremdspracherwerb als auch zur Erweiterung der Sprachkompetenz dienen, z.B. als Vokabeltrainer, zum Erlernen computerbezogener Fachbegriffe und -informationen oder zur Entwicklung sonstiger Fähigkeiten und Fertigkeiten, z.B. Mut, Reaktionsgeschwindigkeit, Problemlösen, Reaktion auf Reize, Lernen von einem Modell für ein neues Verhalten, Selbstkontrolle, Trainieren beim Umgang mit den Spielplattformen selbst, Installation von Programmen, Computereinstellung, Spiele als Modelle zum Abschauen, als Problemstellungen u.a.).

Mauruschat/Rürup/Schäfer/Schedjewski (2017, 45-47, 53-64) fassen die unterschiedlichen Lernangelegenheiten, die Spiele anbieten, folgenderweise zusammen: Spiele erweitern *kognitive Kompetenzen* (Wissen von Spielregeln, taktisches Denken, Wahrnehmung von komplexen Bedingungsgefügen und Ursache-Wirkungs-Zusammenhängen, Orientierungsfähigkeit), *soziale Kompetenzen* (Kommunikation und Kooperation mit anderen Spielern, Auseinandersetzung mit virtuellen Figuren in den Spielewelten), *motorische Kompetenzen* (Sensomotorik, geschickter Umgang mit Tastaturen, Joysticks, Touchscreen, Auge- Hand-Koordination) und *affektive Kompetenzen* (Konzentrationsfähigkeit, Stressregulierung, Frustrationstoleranz).⁴ Aus didaktischer Perspektive werden Spiele auch als *Lehrmittel* benutzt, die somit den Lernerfolg beim Lernen mit Spielen steigern (erhöhtes Interesse der Lerner, gezielte Vermittlung der Lerninhalte) und nicht zuletzt das digitale Lernen unterstützen (Game-based-Learning, E-Learning). Die positive Wirkung der Spiele ist, dass Spieler Spaß am Lernen haben, das Interesse am Lerngegenstand wächst, Aufgaben werden schneller und einfacher gelöst, das Sprachverhalten ändert sich (z.B. in Drill-and-Practice-Programmen zum Vokabeltraining) und folglich ist auch der Lernerfolg direkt und positiv beeinflusst.

Liste von üblichen Termini und Abkürzungen

Afk (away from keyboard): Der Spieler befindet sich nicht an der Tastatur

Aiming: Treffsicherheit bei Ego-Shootern

apm (actions per minute): Messwert, um die durchschnittlichen Eingaben eines Spielers mit Maus und Tastatur pro Minute zu beziffern.

ban (to ban/verbannen): der Gamer wird anhand seiner IP-Adresse identifiziert und für die weitere Teilnahme am Spiel gesperrt

⁴ Zu den schädlichen Auswirkungen des Gamings und des (Sprach-)Verhaltens während des Spielens sowie der Sozialisation während des Internetgebrauchs gehören: die Online-Sucht, Internetabhängigkeit, Spielsucht, Cyber-Kriminalität, Bullying und die „digitale Demenz“ aus Sicht des Psychiaters M. Spitzer (2012): „Die frühe Beschäftigung in sozialen Online-Netzwerken beeinträchtigt die Entwicklung sozialer Fähigkeiten wie Empathie, Hilfsbereitschaft und begünstigt die Entwicklung negativer Verhaltensmuster wie kriminelle Handlungen, Lügen, Aggressionen, Diffamierung und Mobbing bzw. Bullying“, vgl. Mauruschat/Rürup/Schäfer/Schedjewski 2017, 26). Die Suchtgefahr bei Online-Spielen liegt im Falle der übertriebenen Verwendung von Spielen (z.B. 60 Stunden pro Woche) in Verhaltensänderungen im realen Leben der Spieler (weniger Zeit für andere Tätigkeiten wie Schlaf, Hausaufgaben, Sport), oberflächlicheres Denken (Auswirkung auf Schulleistungen, Sprachdefizite), Probleme soziale Kontakte aufzubauen, Schlafstörungen, Bewegungsmangel, Augen- und Nervenschäden, Konzentrationsschwächen, Nervosität, Depression, Einsamkeit, Halluzinationen, Leitungsversagen, Fettleibigkeit, epileptische Anfälle, Übelkeit (Gaming Sickness, vgl. Sanin/Schmidt 2007, 17) bis hin zu einem früheren Tod.

BiS (best in slot): Der bestmögliche Gegenstand für ein Ausrüstungsfeld
Boost/boosten: Verstärkung; Ankurbeln oder starke Förderung von etw./jmdm.
Boss: der Haupt- oder Endgegner in Rollenspielen
bot (Robot): durch den Computer generierte Mit- oder Gegenspieler
Buff: Buff/Buffer: bestimmte Attribute einer Figur (Ausdauer, Stärke) werden vorübergehend erhöht oder verbessert (kommt aus der Welt der Rollenspiele)
Bug: Fehlverhalten von Computerprogrammen, Programm-/ Softwarefehler
Build/ Skillung (Aufbau, Fähigkeit): die Weise, wie ein Spieler seine Spielfigur im Rahmen seiner Klasse oder seines Berufes ausrichtet; Talentverteilung
Cappen: die maximalen Eroberungspunkte einer Woche sammeln (in WoW)
Carry (tragen): Spielercharakter der am Anfang einer Runde vom Team „getragen“ werden muss, um im Verlauf des Spiels sein volles Potenzial zu erreichen
Char (character): Spielcharakter
Cheater: Betrüger, die Schwachstellen eines Spiels ausnutzen, um sich einen unfairen Vorteil zu verschaffen
Clan: organisierte *Mannschaften*, Allianzen, Gilden und *Vereine* in Computerspielen
Co-Op: Kooperationsmodus; mit mehreren Spielern spielen
Cooldown/cd: die Zeit, die vergehen muss, bis eine *Fähigkeit* im Spiel erneut eingesetzt werden kann
crowd control/cc: in den meisten *MMORPGs* gebräuchliche Fähigkeit (zum Beispiel ein Zauber), mehrere Gegner aufzuhalten oder zu kontrollieren
dc (disconnect): wenn ein Spieler durch Verlust der Verbindung zum Server aus dem Spiel entfernt wird
DLC (downloadable content): oftmals kostenpflichtige Zusatzinhalte für ein Spiel
dm/pm (direct/private message): direkte/private Nachricht
DMG (damage/Schaden): Schaden der durch einen Gegenstand oder Spieler verursacht wird
DPS (damage per second): Messwert, um den durchschnittlich ausgeteilten Schaden pro Sekunde zu beziffern
Endgame (Endspiel): letzte Stufe eines Spiels/Ereignisses, Endphase einer Handlung
ez (easy): meist spöttischer Ausruf, um die eigene Überlegenheit nach einem Sieg zu beschreiben; häufig in Kombination mit gg verwendet
farmen: andauernde Tätigkeit, beschränkt auf das Sammeln und Suchen von Gegenständen, Punkten oder Geld

Feeder/feeden: abwertende Beschreibung eines Spielers, der aufgrund seines mangelnden Skills die Situation des Gegners verbessert, indem er ihm Erfahrungspunkte oder Ressourcen überlässt

ffa (free for all/ frei für alle): Spielmodus „jeder gegen jeden“, in Ego-Shootern und Strategiespielen verwendet

f2p/p2p (free/pay to play): kostenlos spielbar, Gratisspielen bzw. Spiele, die gegen einmalige Zahlung freigeschaltet werden

FPS (First Person Shooter, Ego-Shooter): Computerspiele, die aus der *Egoperspektive* gespielt werden; der Spieler bewegt sich durch dreidimensionale Spielumgebungen, in denen er virtuelle Gegner bekämpft

fps (frames per second): Anzahl der Bilder pro Sekunde; damit ein Spiel flüssig läuft, ist die unterste Grenze 30 FPS, 60 gelten als optimal

freeze: kurzzeitiges Anhalten des Spiels

ftw (for the win): Kampfschrei, wird oftmals im Chat vor einer Aktion gepostet, die das Spiel entscheiden könnte

gg/gj (good game/job): Ausruf nach einem erfolgreichen Spielzug oder Match, um den Teilnehmern anerkennend ein gutes Spiel zu bescheinigen

Gank: Wenn ein Spieler oder eine Spielerin durch eine Gruppe oder eine unvorteilhafte Spielweise getötet (ganked) wird

Git Gud (get good): Damit gibt ein Spieler einem anderen zu verstehen, dass er besser werden soll; kann auch verhöhrend gemeint sein

Glitch: Störung/Fehler im Spiel; kann auch vom Spieler zu dessen Vorteil verwendet werden

Griefer (Leidverursacher): ein Spieler in einem Mehrspieler-Computerspiel, der versucht, anderen Spielern den Spaß am Spiel zu verderben, ohne dabei direkt gegen grundlegende Spielregeln zu verstoßen

Grinden: Methode in Rollenspielen, seine Spielfigur auf eine höhere Stufe aufsteigen zu lassen, um Erfahrungspunkte zu erlangen

gw/gz (good work, congratulations): Glückwunsch, in Chats gekürzt zu congrats/congratz oder gz, gute Arbeit

Hacker/Hack: Person, die versucht in Computer-Systemen einzubrechen; schneller, wirksamer Eingriff in ein Computerprogramm zur Problembeseitigung, zur Anpassung der Funktionalität an veränderte Bedingungen oder um illegale Handlungen vorzunehmen

Headshot (Kopfschuss): Wenn man einen Gegner in einem Shooter mit einem gezielten Kopfschuss niedergestreckt hat

hf/hfgl (have fun, good luck): meist vor dem Spiel dem Gegner gewünscht

HOT (heal over time): Insbesondere in Rollenspielen eine Fähigkeit, die über einen bestimmten Zeitraum Lebenspunkte generiert

IGN (in game name): Name im Spiel

imba (imbalanced): Bezeichnung von unfairen oder unausgeglichene Spielelementen oder -mechaniken

hp (hit/health points): Treffer-/Gesundheitspunkte

irl (in real life): Hinweis, dass es sich um etwas im richtigen Leben handelt, außerhalb des Spiels

jk (just kidding): nur Spaß

K/D (kill/death ratio): Messwert für das Verhältnis von Tötungen anderer Spieler im Vergleich zu den eigenen Toden

kk: ok, alles klar

kA/kP (keine Ahnung, kein Plan): Abkürzung, dass man gerade selbst nicht weiß, worum es geht

KS (Kill-Steal): Ein Spieler fügt einem Gegner tödlichen Schaden zu, obwohl ein Mitspieler dem Gegner bereits sehr viel Schaden zugefügt hat, und nimmt diesem die Frag-Zurechnung weg

Lag: erhöhte Verzögerungszeit in Computernetzwerken oder Computerspielen

lfm/lfg: looking for more/group, suche von mehreren Mitspielern

l2p (learn to play): lerne zu spielen; Anfänger (Noob), der pausenlos Fragen zum Spiel stellt

Leecher (Sauger, Blutegel): Spieler, der nichts tut und von seiner Gruppe profitiert, während diese kämpfen und er selbst rumsteht und „leecht“

Lol/lmao (laughing out loud/laughing my ass off): Zeichen dafür, sich über etwas zu amüsieren

Loot/Looter/looten: Belohnungssystem in Computerspielen; Spieler, der die Beute aufsammelt und seine Figur weiterentwickelt

Lurker/lurken: passive, nur lesende Teilnehmer (u.U. abwertend gebraucht); lauern, schleichen

Mats: „Materials“, die man benötigt, um Gegenstände zu „craften“

MMOG/MMORPG (Massively Multiplayer Online (Role-Playing) Games): Massen-Mehrspieler-Online-Rollenspiel

Mob: Standard-Monster in Spielen

MOBA (Multiplayer Online Battle Arena): Genremix aus Action-RPG und Echtzeit-Strategiespiel, z.B. Spielprinzip von Dota 2

Mod: Modifikation; Spielzusatz, auch Moderator

MUD (multi user dungeons): Rollenspiel, das auf einem zentralen Computer (Server) läuft, auf dem sich mehrere Spieler (Mudder, MudHead) gleichzeitig einloggen können

Nerf/nerfed: Gegenteil von Buff, anstatt einen Gegenstand oder eine Figur zu stärken, wird sie absichtlich geschwächt, oft mit dem Ziel, das Gleichgewicht im Spiel wiederherzustellen

Noob/Newbie: Neuling, Anfänger oder Amateur, unerfahrener neuer Spieler

NPC (non player character): Script- oder KI (Künstliche Intelligenz) -gesteuerte Nicht-Spieler-Figur, die dem Spieler Interaktionsmöglichkeiten bieten kann und die Spielwelt lebendiger wirken lässt

OMG/OMFG (oh my God): Kraftausdruck, wenn etwas schief läuft

omw (on my way): Wenn man sich auf dem Weg zu etw./jmdm. befindet und es ankündigt

OP (overpowered): Bezeichnung für ein zu mächtiges Spielelement (Gegenstand, Charakter)

P2w (Pay-to-Win): Spielmechanik, bei der mit Echtgeldtransaktionen im Spiel Vorteile wie ein Schadensbonus gegenüber anderen, nicht-zahlenden Spielern hinzugekauft werden können

Patch: Veränderungen im Spiel

Peer: jemand, der eine Datei gerade herunterlädt

Pog: ein Twitch TV (Live-Streaming-Videoportal) Emoticon eines freudig überraschten Gesichts, häufig in Chats verwendet, wenn etwas positiv Überraschendes passiert

PVE/PVP (Player versus Environment/Player): Spieler gegen Spielumgebung/ Spieler oder NPCs/Mobs

Pro Gamer: professionelle Spieler, die ihren Lebensunterhalt mit dem Spielen verdienen, z.B. E-Sports (Counter Strike, League of Legends, FIFA)

PWND/OWND: wenn jemand eine desaströse Niederlage des Gegners hämisch feiert („den hast du aber geowned!“)

Quest: Aufgabe, Suche nach einem bestimmten Gegenstand oder Charakter

Raid/Raider: Schlachtzug, Plünderer

Re (I return/I am back): Zeichen, dass man zurück ist (im Chat)

rigged: manipuliert; Manipulation des Spielverlaufs

RND (random generated number): Zufallsgenerator

RPG (Role-Playing-Game): Rollenspiel, Computerspiel

RTS (real time strategy): Echtzeit-Strategiespiel

salty (salzig): Spieler, der durch unfaires Spielverhalten anderer Spieler oder vom Spiel genervt oder wütend ist

scouten/Scouting: Ausspähen des Gegners mittels einer schwachen, meist entbehrlichen Einheit, um dessen Taktik zu analysieren und entsprechende Gegenmaßnahmen einzuleiten

Seed/Seeder: jemand, der vollständig heruntergeladene Dateien an die Gemeinschaft weiter verteilt

Skill: Fähigkeit, Geschick; Wenn jemand „Skill“ hat, dann ist er in etwas gut (auch als „skillz“, Leetspeak: 5k1LLz)

Spammer: Spieler, die orientierungslos ihre Angriffe in die Masse wirken und meist dank ihrem Glück statt Talent ans Ziel kommen

Stats: Punktstatistiken in Shootern, Charakterpunkte in Rollenspielen
streamen/Streamer: gleichzeitige Übertragung und Wiedergabe von Video- und Audiodaten über ein Rechnernetz; Person, die für die Übertragung verantwortlich ist und in Echtzeit ein Video von sich selbst überträgt
stunnen (betäuben): kurzfristige Deaktivierung der Verteidigungsanlagen einer Einheit oder eines Charakters
Tank: Charakter in Rollenspielen, der aufgrund seiner hohen Rüstungs- und Lebenspunktwerte den Feindschaden abfängt
Tl:dr (too long, didn't read): die geschriebene Botschaft ist zu lang/kompliziert, als dass sie im Kontext des Gamens lesbar wäre
Troll: Spieler, die provokative Botschaften versenden
ty/thx (thank you/thanks): Danke
Unlocks: z.B. Gegenstände oder Fähigkeiten, die freigeschaltet werden, wenn der Spieler bestimmte Aufgaben oder Kriterien erfüllt hat
Vanilla: Standardversion eines Spiels (ohne Erweiterungen)
Walkthrough: Schritt-für-Schritt-Anleitung für die Lösung eines Spiels, oft mit Bildern
Whiner: Spieler, der sich ständig beschwert
XP (experience points): Erfahrungspunkte, die im Laufe eines Spiels gesammelt werden
zergen: Taktik in Strategiespielen, bei der der Gegner mit billigen Einheiten überrannt werden soll (abgeleitet aus der Alienrasse der Zerg aus StarCraft*)
zocken/Zocker: ugs. intensiv spielen, Spieler.

Ausblick

Die Entwicklung der Computertechnologie und die Verbreitung der Internet-Nutzung sowohl in beruflichen als auch in privaten Zusammenhängen hat zu einer Entfaltung der unterschiedlichen Kommunikationsformen, -medien und -technologien geführt, so dass sie Teil unseres Alltags geworden sind. Sie prägen die menschliche und soziale Interaktion und Freizeitbeschäftigung. Computerspiele sind ein repräsentatives Beispiel dafür, sie werden massenhaft von Angehörigen aller Altersgruppen, unabhängig vom Geschlecht, sozialem Status oder Herkunft benutzt. Der intensive Gebrauch digitaler Technologien, des Internets, der Spiele und sozialer Netzwerke hat zum einen zur Entwicklung der Computersprache als Fachsprache geführt (z.B. unter Informatikern, Computertechnikern), zum anderen zur Verbreitung eines Netzjargons, der Gegenstand interdisziplinärer Untersuchungen wurde (z.B. sozial-psychologisch, kommunikationswissenschaftlich, linguistisch; die Computerspielwissenschaft ist ein relativ neuer Forschungszweig) und sogar die Abgrenzung der Gamersprache als neuer Soziolekt zur Folge hatte.

Spiele, Internet, SMS, Chat und die soziale Online-Kommunikation haben die Sprache insofern beeinflusst, als dass immer mehr von einem Sprachverfall, einer sog. Degeneration der Sprache, von Linguisten und Sprachpflegern in wissenschaftlichen Debatten und Publikationen gesprochen wird. Die Schnelligkeit, mit der man mittels E-Mail, Chat und sonstiger Medien kommunizieren kann, führte zu einer Vereinfachung der Sprache in mündlichen und schriftlichen Kommunikationsformen, zu einem geprägten umgangssprachlichen Stil und zu einer verstärkten Sprachökonomie. Der gepflegte, elaborierte Ausdruck ist zweitrangig, Vorrang hat die Verständlichkeit der Mitteilung, insbesondere in der internationalen Kommunikation unter Sprechern verschiedener Nationalitäten. Diese verschriftete Mündlichkeit, spezifisch für die Chatkommunikation, und der Einfluss des Englischen als Lingua Franca stehen in gegenseitigem Einfluss mit der Sprache in Spielen und von Spielern, die sich während des Spiels miteinander zum Spiel oder privaten Angelegenheiten unterhalten.

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, die Merkmale der Gamersprache aus soziolinguistischer Perspektive darzustellen und Überlegungen zu einer harmonischen Verbindung dieser Trends in der Sprachentwicklung mit der Sprachpflege aus linguistisch-didaktischer Sicht zu bieten. In Betracht wurden hauptsächlich Jugendliche (Schüler, Studenten) und berufstätige Erwachsene gezogen, die gleichzeitig die Sprache in Bildung, Beruf und als Gamers benutzen, was folglich auch ihr Sprachverhalten in wichtigen Sprech- und Schreibsituationen beeinflusst.

Die Gamersprache und die Online-Kommunikation charakterisieren sich zusammenfassend durch zunehmendem Gebrauch von Anglizismen und Amerikanismen, auch Denglich, durch vereinfachte Lexik und Grammatik (z.B. Sprachvarianten, Dativ statt Genitiv, Ellipsen, Teilsätze, Satzabbrüche), Vernachlässigung der Interpunktion, Orthographiefehler, Abkürzungen, Kurzwörter, Schimpfwörter und erhöhter Gebrauch von nonverbalen Elementen zum Ausdruck der Gefühle, Stimmungen und Reaktionen (Emoticons, Piktogramme). Diese Abweichungen im Sprachgebrauch sind allgemein in der Chatsprache festzustellen, besonders aber in der Gamersprache, wo aus zeitökonomischen Gründen weniger auf Sprache geachtet wird, vielmehr auf das Spiel (eine Art gesteigerte Schreibeffizienz, bedingt von der schnellen Interaktion im Chat als synchrone Kommunikationsform). Gleichzeitig aber haben laut Studien (Zesch 2013, 37) gerade die Arbeit und Verwendung der Computer und des Internets den Wortschatz erweitert, dadurch dass mehr geschrieben als gesprochen wird und somit die Sprache vielseitiger und lebendiger wirkt; Schlobinski (2005, 132) meint sogar, dass somit neue funktionale Schriftsprachvarianten als mediale und kommunikativ optimierte Konkurrenzformen zu Standardisierungs- und Normierungsprozessen entstehen.

Ein paar positive und negative Aspekte der Gaming- und Gamersprache sind folgende: Zum einen führt die Dynamik der Spielgemeinschaften und die technologische Entwicklungsgeschwindigkeit der Spiele zu einem kreativ-spielerischen Umgang mit Sprache. Es entstehen neue Wörter, Bedeutungen werden umgewandelt, Alltagsbegriffe werden metaphorisiert, Fremdwörter, meist aus dem englischsprachigen Raum verbreiten sich schneller und dringen einfacher in andere Sprachen ein, die internationale Kommunikation unterstützt die Verständigung und Sozialisation zwischen Menschen unabhängig von Alter, Herkunft und Muttersprache, nicht zuletzt werden Fachbegriffe der Computersprache durch den Umgang mit technischen Geräten und Programmen (gadgets, apps) von immer mehr Leuten benutzt und verstanden, die somit ihr Fachvokabular erweitern. Zum anderen ist eine unvermeidliche Folge dieser verschrifteten Mündlichkeit in Gesprächsformen, spezifisch für die Internetkommunikation (Oralliteralität), die Vereinfachung der Ausdrucksmittel sowohl lexikalisch als auch grammatikalisch, was z.T. als sprachlicher Verfall betrachtet werden kann; ggf. entstehen dadurch Missverständnisse und Kommunikationsstörungen. Sprachpflege, Sprachkorrektheit, Grammatizität und Komplexität der mündlichen und schriftlichen Kommunikation rücken in den Hintergrund, zugunsten der Sprachökonomie, der modernen, attraktiven, denglischen Akü-Sprache (Abkürzungssprache).

Schlussfolgernd haben das Internet und die Computerspiele wesentliche Veränderungen im Sprachgebrauch und eine Erweiterung der Kommunikationsformen veranlasst, Netzkulturen mit dazugehörigen Netzjargons bzw. Netiquetten sind entstanden. Die Kommunikation ohne Internet ist inzwischen nicht mehr wegzudenken, trotzdem kann eine verantwortungsvolle, angemessene Nutzung der Online-Kommunikation den Informationsaustausch und die soziale Interaktion effektivieren und erfolgreich machen. Es bleibt eine wichtige Aufgabe der Sprachwissenschaftler und Sprachpfleger darauf aufmerksam zu machen und Strategien zur erfolgreichen Vereinigung der neueren Trends im Sprachgebrauch mit der gleichzeitigen Pflege der Muttersprache (elaborierter Wortschatz, gepflegter Kommunikationsstil, schriftliche/mündliche Sprachkompetenz), angepasst an unterschiedliche Kommunikationssituationen, insbesondere bei Jugendlichen und Schülern zu entwickeln und durchzusetzen. Nicht zuletzt können Spiele und Sprache als nützliche Lehr- und Lernmedien benutzt werden, was Spaß und Effizienz bzw. Erfolg gleichzeitig verbindet, also eine win-win-Situation beiderseits darstellt.

BIBLIOGRAPHIE

- Codarcea, Emilia. 2015. *Germanistische Soziolinguistik*. Cluj-Napoca: Casa Cărtii de Știință.
- Dietterle, Burkhard/Lüdeling, Anke/Reznicek, Marc. 2017. "Zur Syntax in Plauderchats." In *Empirische Erforschung internetbasierter Kommunikation*, hrsg. von Michael Beißwenger, 47-80. Berlin/Boston: de Gruyter.
- Ensslin, Astrid. 2012. *The Language of Gaming*. London: Palgrave Macmillan.
- Geers, Rainer. 1999. „Der Faktor Sprache im unendlichen Daten(t)raum. Eine linguistische Betrachtung von Dialogen im Internet Relay Chat.“ In *Dialogue Analysis and the Mass Media. Proceedings of the International Conference Erlangen, April 2-3, 1998*, hrsg. von Bernd Naumann, 83-100. Tübingen: Niemeyer.
- Hintenberger, Gerhard. 2010. „Oraliteralität als Interventionsstrategie in der Mail Beratung mit Jugendlichen.“ In *E-Beratungsjournal*, 6. Jg., Heft 2, Artikel 5, 1-9. https://www.e-beratungsjournal.net/ausgabe_0210/hintenberger.pdf [Zugriff am 20.05.2021].
- Mair, Nadine/Poettering, Mareile/Specker, Angela. 2007. *Sprache und Kommunikation im Internet*. unveröff. Seminararbeit Universität Würzburg. https://www.uibk.ac.at/psychologie/mitarbeiter/leidlmair/seminararbeit_sprache_und_kommunikation_im_internet.pdf [Zugriff am 19.05.2021].
- Mauruschat, Fbina/Rürup, Matthias/Schäfer, Timothy/ Schledjewski, Janine (Hrsg.). 2017. *Spiel versus Leben. Wie Computerspiele unser Leben verändern. Ein Projekt für und mit Jugendlichen*. Linz: Verlag 3.0. https://www.pedocs.de/volltexte/2020/20559/pdf/Mauruschat_et_al_2017_Spiel_versus_Leben.pdf [Zugriff am 20.05.2021].
- Persing, Lena. 2015. *Chat-Jargon und Emoticons*. <https://www.iq.de/expertenwissen/chat-jargon-und-emoticons> [Zugriff am 20.05.2021].
- Požarina, Matej. 2020. *Neologismen und Okkasionalismen in der Gamingsprache am Beispiel der Namen der Kreaturen in „Witcher 3: Wild Hunt“*. Unveröff. Masterarbeit Universität Zadar <https://repositorij.unizd.hr/islandora/object/unizd%3A4063/datastream/PDF/> [Zugriff am 19.05.2021].
- Ritter von Sturies, Steffen. 2006. „Sprache und Kommunikation in den Textwelten von Adventure-Computerspielen.“ In *Von *hdl* bis *cul8r**. *Sprache und Kommunikation in den Neuen Medien*, hrsg. von Peter Schlobinski, 283-298. Mannheim: Dudenverlag.
- Sanin, Günther/Schmidt, Paul. 2007. *Online Gaming*. unveröff. Seminararbeit Universität Würzburg https://www.uibk.ac.at/psychologie/mitarbeiter/leidlmair/online_gaming.pdf [Zugriff am 19.05.2021].
- Schlobinski, Peter. 2000. *Anglizismen im Internet*. <http://www.websprache.uni-hannover.de/networx/docs/networx-14.pdf> [Zugriff am 19.05.2021].

- . 2005. „Mündlichkeit/Schriftlichkeit in den Neuen Medien.“ In *Standardvariation. Wie viel Variation verträgt die deutsche Sprache?* hrsg. Von Ludwig M. Eichinger/Werner Kallmeyer, 126-142. Berlin, New York: de Gruyter.
- Schmitz, Ulrich. 2005. „Sprache und Massenkommunikation.“ In *Sociolinguistics. Soziolinguistik- Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft*, hrsg. von Ulrich Ammon/Norbert Dittmar/Klaus J. Mattheier/Peter Trudgill, 1615-1627, 2. vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. 2. Teilband. Berlin. New York: de Gruyter.
- Siever, Torsten. 2006. „Sprachökonomie in den „Neuen Medien“.“ In *Von *hdl* bis *cul8r*. Sprache und Kommunikation in den Neuen Medien*, hrsg. von Peter Schlobinski, 7188. Mannheim: Dudenverlag.
- Spitzer, Manfred. 2012. *Digitale Demenz: Wie wir uns und unsere Kinder um den Verstand bringen*. München: Droemer.
- Stypa, Hanna. 2017. „Zum Wortschatz der Computerspieler in ihrer Chat-Kommunikation.“ In *Grenzen der Sprache – Grenzen der Sprachwissenschaft I. Linguistische Treffen in Wrocław*, hrsg. von Iwona Bartoszewicz/ Joanna Szczęk/Artur Tworek, 241-251. vol. 13. Wrocław/Dresden: Neisse Verlag.
- Turini, Daniele. 2018. „Das 1x1 der Gamersprache.“ In *Netzkultur*. <https://netzkultur.blog/2018/11/13/das-1x1-der-gamersprache/> [Zugriff am 19.05.2021].
- Vogelgesang, Waldemar. 2000. „„Ich bin, wen ich spiele“. Ludische Identitäten im Netz.“ In *Soziales im Netz. Sprache, Beziehungen und Kommunikationskulturen im Internet*, hrsg. von Caja Thimm, 240-259, Opladen/ Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Wagner, Pascal. 23.06.2017. *Warum Linguistik in Games- und was ist das überhaupt?* <https://languageatplay.de/2017/06/23/warum-linguistik-in-games-und-was-ist-das-ueberhaupt/> [Zugriff am 20.05.2021].
- Wilken, Bernd. 1.09.2019. *Wie wir kommunizieren – Gamer-Sprache verbindet uns alle*. <https://www.summoners-inn.de/de/news/85370-wie-wir-kommunizieren-gamer-sprache-verbindet-uns-alle> [Zugriff am 19.05.2021].
- Wirth, Uwe. 2006. „Chatten online“. In *Von *hdl* bis *cul8r*. Sprache und Kommunikation in den Neuen Medien*, hrsg. von Peter Schlobinski, 118-132. Mannheim: Dudenverlag.
- . 2005. „Plaudern mit anderen Mitteln. Chatten online“. In *Websprache.net. Sprache und Kommunikation im Internet*, hrsg. von Torsten Siever/Peter Schlobinski u.a., 67-84. Berlin, New York: de Gruyter.
- Zesch, Jasmin. 2013. „Gamersprache“. *Schriftliche Kommunikation in „World of Warcraft“*. Unveröff. Masterarbeit Universität Wien. <https://othes.univie.ac.at/29711> [Zugriff am 19.05.2021].

EPIDEMIC AS METAPHOR: THE ALLEGORICAL SIGNIFICANCE OF EPIDEMIC ACCOUNTS IN LITERATURE

MOHAMMED NASER HASSOON¹

ABSTRACT. *Epidemic as Metaphor: The Allegorical Significance of Epidemic Accounts in Literature.* Our paper searches for those common elements in selected literary representations of the plagues that have affected humanity. As a theoretical framework for our research, we have considered the contributions of Peta Michell, who equals pandemic with contagion and sees it as a metaphor; Susan Sontag views illness as a punishment or a sign, the subject of a metaphorization. Christa Jansohn sees the pest as a metaphor for an extreme form of collective calamity. For René Girard, the medical plague is a metaphor for the social plague, and Gilles Deleuze thinks that fabulation is a “health enterprise.” From the vast library of the pandemic, we have selected examples from Antiquity to the 19th century: Thucydides, Lucretius, Boccaccio, Daniel Defoe, Mary Shelley, Edgar Allan Poe, and Jack London. For Camus, the plague is an allegory of evil, oppression and war. Our paper explores the lessons learned from these texts, irrespective of their degree of factuality or fictionality, pointing out how the plague is used metaphorically and allegorically to reveal a more profound truth about different societies and humanity.

Keywords: *epidemic, plague, The Decameron (Boccaccio), A Journal of the Plague Year (Daniel Defoe), King Pest (Edgar Allan Poe), The Last Man (Mary Shelley), The Nature of Things (Lucretius), The Plague (Albert Camus), The Scarlet Plague (Jack London), The War of the Peloponnesians (Thucydides)*

¹ **Dr. Mohammed Naser HASSOON** obtained his PhD in English from the University of Craiova, Romania (2018), with a dissertation on „The writer’s quest for identity: the multifold dimensions of Herman Melville’s *Moby-Dick*”, which he published as *The Arab Moby-Dick: Bridging the Gap between Cultures* (Craiova, Universitaria, 2019). He has an MA in English from “Dr. Babasaheb Ambedkar Marathwada” University in Aurangabad, India (2014), and a BA in English from the College of Education for Humanities of the University of Thi Qar, in Al-Nasiriyah, Iraq (1997). He attended a number of conferences where he contributed the results of his research, and published articles in academic journals and volumes in Romania and the UK. Dr. Mohammed Naser Hassoon is a lecturer in English at the University of Thi-Qar, in Nassiriyah, Iraq, where he teaches English and American literature.
Email: mhassoon959@gmail.com; mohammednaser@utq.edu.iq

REZUMAT. Epidemia ca metaforă: semnificația alegorică a relatării epidemiilor în literatură. Lucrarea noastră caută acele elemente comune în reprezentări literare selectate ale epidemiilor care au afectat omenirea. Drept cadru teoretic pentru cercetarea noastră, am luat în considerare contribuțiile lui Peta Michell, care echivalează pandemia cu contagiunea și o vede ca pe o metaforă; Susan Sontag consideră boala ca fiind o pedeapsă sau un semn, subiectul unei metaforizări. Christa Jansohn vede epidemia ca metaforă a unei forme extreme de calamitate colectivă. Pentru René Girard, ciuma medicală este o metaforă a ciumei sociale, iar Gilles Deleuze crede că fabulația este o „întreprindere de sănătate”. Din vasta bibliotecă a pandemiei, am selectat exemple din Antichitate până în secolul al XIX-lea: Tucidide, Lucrețiu, Boccaccio, Daniel Defoe, Mary Shelley, Edgar Allan Poe și Jack London. Pentru Camus, ciuma este o alegorie a răului, a asupririi și a războiului. Lucrarea noastră explorează lecțiile învățate din aceste texte, indiferent de gradul de factualitate sau ficționalitate, subliniind modul în care pandemia este utilizată metaforic și alegoric pentru a dezvălui un adevăr mai profund despre diferite societăți și umanitate.

Cuvinte-cheie: *epidemie, ciumă, Decameronul* (Boccaccio), *Jurnal din anul ciumei* (Daniel Defoe), *Regele ciumă* (Edgar Allan Poe), *Ultimul om* (Mary Shelley), *Despre natura lucrurilor* (Lucretius), *Ciuma* (Albert Camus), *Ciuma stacojie* (Jack London), *Războiul Peloponesiac* (Tucidide)

1. Allegory and metaphor: framing the pandemic

The way an epidemic is viewed at each historical stage reflects not only the worldview of the author who chose it as a literary pretext, but also, to a certain extent, *Der Zeitgeist*, the spirit of the time with which the writer identifies. What literature favors, when dealing with epidemics and other scourges, is not the search for a hypothetical vaccine, but rather the singular conjunction of an “agency” between the devastating impact of the scourge and actions carried out against it, often unsuccessful but sometimes crowned with success, and of a field, of a territory, “local” first, then more and more “global”, thus joining the march of world. If, according to Peta Mitchell, a global pandemic suggests contagion, that is “a destabilization of narrative structure” then, it is a metaphor because,

Metaphor, so often metaphorized as an ‘infective’, ‘parasitic’ and ‘viral’ form of language, is virtually unthinkable without contagion, while contagion has never been able to be contained within the literal or the proper. The cultural forms of contagion that have been my focus here are at once novel and age-old, metaphorical and yet strangely literal, and, as always, they highlight the very contagiousness of contagion. (Mitchell 2012, 144)

It is clear that in social discourse as in fictional representation, evil exceeds all clinical definitions. In the world of humans and in the world of books, illnesses are equated with a punishment or a sign, the subject of a metaphorization that Susan Sontag uncovered in her work *Illness as Metaphor*. She demonstrates that "it is diseases thought to be multi-determined (that is, mysterious) that have the widest possibilities as metaphors for what is felt to be socially or morally wrong" (Sontag 1989, 61). It is therefore necessary to distinguish between individual diseases mainly considered as the reflection of a personal fault, of a dilemma or of an internal contradiction, from epidemic diseases (from the Greek *epidemos*: "which circulates in the people") which would be more able to reveal a social and collective evil. However, this metaphorization of evil poses a problem for him insofar as it ostracizes the patient: the demonization of the disease which has become an enemy to be fought tends to make the patient responsible, even guilty of his disease:

The metaphor implements the way particularly dreaded diseases are envisaged as an alien "other," as enemies are in modern war; and the move from the demonization of the illness to the attribution of fault to the patient is an inevitable one, no matter if patients are thought of as victims. Victims suggest innocence. And innocence, by the inexorable logic that governs all relational terms, suggests guilt. (Sontag 1989, 11)

Etymologically, allegory designates "another way of saying" which consists of expressing an idea using a story or a representation. The allegorical text therefore creates an equivalence between two levels of reality, passing from one to the other in a simultaneous double reading that makes possible their analogical permeability. The reader must understand the meaning intended by the author, a univocal meaning often conferring a moral function on the work. Despite this clear definition, the notion of allegory raises the question of its relationship to metaphor. While some equate allegory with a spun metaphor, we will insist on the dramatization and narrativization specific to allegory: in this way, it differs from the point figure to become the elaboration of a vision of the world via the fiction. However, we will distinguish allegory as writing (from the staging of characters who embody abstract entities to the construction of a symbolic plot) from allegorical reading, a work of deciphering – initially theological – which sometimes goes beyond the intentions of the author.

If Camus's *The Plague* has often been called an allegory, this assertion should be questioned. On the one hand, the realities that we perceived as being those of the Second World War are also those of any epidemic, as evidenced by Daniel Defoe's *Journal of the Year of the Plague* in which he offers

a testimony on the plague of London in 1665. On the other hand, if the allusion to the crematoria inevitably recalls the Holocaust, these ovens are a prophylactic measure taken by the volunteers of the health services. Thus, the main reference to the history of the twentieth century is an ambiguous sign. Moreover, this reading is not the only possible reading. The polysemy of the work is claimed by Camus himself in a letter to Roland Barthes in January 1955:

The Plague, which I wanted to be read on a number of levels, nevertheless has as its obvious content the struggle of the European resistance movements against Nazism. The proof of this is that although the specific enemy is nowhere named, everyone in every European country recognized it. [...] In a sense, *The Plague* is more than a chronicle of the Resistance. But certainly it is nothing less. (Camus 1970, 425)

If the allegory traditionally implies a univocal meaning, what to think of this polysemy claimed by the author? Can we speak of modern allegory? Thinking of the articulation of the social and the literary, our work is in line with Susan Sontag and her analysis of an anthropology relating to the domain of the phantasmatic, the imaginary, the affect, the reactions and the interpretations of the subject in what is most irrational. But if we maintain that the fiction of an epidemic conveys a vision of the world, of a knowledge of man, we do not forget the literal nature of the texts.

2. Coping with the pandemic: the plague metaphor

In his seminal essay, "The Plague in Literature and Myth" (1974), René Girard develops on the idea that "the theme spans the whole range of literary and even nonliterary genres, from pure fantasy to the most positive and scientific accounts. It is older than literature" (Girard 1974, 833). As a consequence of the devastating effects of any plague, with its social and mythical components, "the medical plague has become a metaphor for the social plague; it belongs to what we call literature" (Ibid. 835).

The literature of the world, a reflection and mirror of everyday life and of society, has seized each time these effects, even anticipating them with a vivid imagination. But reality has these surprises and catches up with even the unimaginable by snare, as through the blow of an evil magic wand with mind-boggling effects. There has always been pandemic literature, because there have always been pandemics. Through the narrative codes of fiction, the literary plot tries to engender, if not some explanation, at least a sense for the human experience of panic, horror, and despair.

Writers, poets, artists are always on the lookout to surprise their audiences, because they add another string to their inspiration and talent. But these epidemics, as dark and appalling as they are, have often generated literary masterpieces in which society is called into question in its structures, its vision, its greed for gain, its negligence towards the environment and its disrespect for ecology, not to mention the disaster of wars whose health consequences of this crushed, torn flesh are an endless chain of sinister grievances.

And each time, after these disasters, this laxity, this carelessness, this extreme violence and this distraction, societal changes have necessarily taken place. But it's a wake-up call that we often tend to forget, despite the discovery of penicillin and other providential and miraculous drugs born out of the urgent need to heal, to save lives. Against this scourge that is the coronavirus, there are barriers, imperatives, gestures, an integral part of "social distancing", whose *raison d'être* we can clearly see. Nothing like literature, however, to enable us, in these times of confinement, to reconnect with others and to go beyond the walls that separate us from our fellow human beings.

Better, if we at least believe Gilles Deleuze in *Critical and Clinical* (1998), in its relation to "life" and therefore to death, fabulation is indeed a "health enterprise". Literature is a huge storytelling. But, for Deleuze, fabulating does not consist, in imagining and projecting his ego: "These visions, these auditions are not a private matter but form the figures of history and a geography that are constantly reinvented" (Deleuze 1998, iv).

Fabulating consists in rising to those visions and hearings which are impersonal, supra-individual and collective becomings, beyond the subject as well as the object (and their agreement as truth). Literature neither reveals the world (nor the being to the world in its original experience) nor does it express an author subject. It has no other subject or object than these visions or hearings, the precepts of life which shatter perceptions and affections experienced to tend towards the limit of all language. These "figures of history and geography" are invented by delirium and, "when delirium falls back into the clinical state, words no longer open onto anything, we no longer hear or see anything through them except a night whose history, colors and songs have been lost. *Literature is health*" (Deleuze, emphasis added).

Moreover, far from derealizing the world, fiction on the contrary captures its deeply anthropological truth: it is fiction that captures the profoundly anthropological truth: "the world is all the symptoms whose illness merges with man." And he continues:

Literature then appears as an enterprise of health: not that the writer would necessarily be in good health [...], but he possesses an irresistible and delicate health that stems from what he has seen and heard of things

too big for him, too strong for him, suffocating things whose passage exhausts him, while nonetheless giving him the becomings that a dominant and substantial death would render impossible. (Deleuze 1998, 4)

In her essay, "Zu Pest und AIDS in der englischen Literatur", Christa Jansohn explains that "The pest is [...] used as a metaphor for an extreme form of collective calamity, a plague or scourge, and at the same time as a general term for a whole range of terrifying, mostly incurable diseases" (2012, 29-30, *my translation*). As a justification of the metaphorical use of the word *pest*, she is of the opinion that originally the term "plague" covered every dangerous disease and only much later the clinical forms. As a consequence, disease becomes a metaphor, "whereby various areas of the image (especially from the military and political) are repeatedly sought; above all, however, the plague metaphor seems to have prevailed when describing epidemics, even if one was often well aware of the wrong comparison" (Deleuze 1998, 33).

3. The library of the epidemic: from social to literary discourse

The stories of the epidemic insist on the tension between pragmatism and unreason. While the authorities try to act, the powerlessness of men in the face of the scourge arouses movements of panic, a dissolution of social ties and the stigmatization of scapegoats. This tension between reason and madness is present in the contemporary novel which feeds on all past literature. Thus, from Antiquity to the present day, the story of the epidemic paints a picture of a Humanity which is stagnating or regressing. Finding themselves inscribed in a cyclical History which is only the eternal passage from one "plague" (natural or human) to another, civilizations are confronted with their fragility and the vanity of the "sense of History" which underpinned modern thought. Beyond the specific references to the context of the twentieth century, it is therefore Humanity itself that is at stake.

In *The Plague*, Dr. Bernard Rieux comments: "the plague would come to an end, *because it was unthinkable, or, rather, because one thought of it on misleading lines*. If, as was most likely, it died out, all would be well. If not, one would know it anyhow for what it was and what steps should be taken for coping with and finally overcoming it" (Camus 1960, 38, *italics added*). These words raise multiple questions: what to think of an object that resists any imaginary grip? What does this false image of the plague consist of? With this formula, Rieux suggests the impossibility of correctly imagining the epidemic and embracing it in its entirety. In fact, to imagine the plague is above all to imagine an invisible agent. The individual would then oscillate between two attitudes to face the horror: flight and distortion.

The specificity of the plague is brought to light: it is a disease which calls for twists and turns of the imagination so much that it is beyond comprehension. This thought of the unthinkable is made possible by the functioning of the imagination, which conceives, selects, and arranges images from various representations. In fact, the imagination is, to quote Gaston Bachelard, "the faculty that forms images. On the contrary, it deforms what we perceive; it is, above all, the faculty that frees us from immediate images and changes them" (Bachelard 2002, 1). The real world, that of material things and proven events, rubs shoulders with the psychic space of emotions, memories, and fantasies. It is precisely this tension between referentiality (the imagination feeds on recognizable elements) and fictionality (these elements are distorted) that allows the individual to look at the epidemic but also to turn away from its reality.

To what extent does literature take hold of these social discourses that imagine the epidemic? If the epidemic phenomenon favors a hermeneutical approach, what interpretative avenues does the novel favor? There is a vast literary space where centuries and genres converge around the same theme, and a rich library of the epidemic, covering the wide period from Antiquity to the present day, and revealing a common imagination. Total crisis, the epidemic generates a plural, hyperbolic and more or less relevant speech: as soon as everyone feels threatened, everyone feels authorized to comment on the nature, origins, and consequences of the phenomenon. From the doctor to the priest, including the philosopher, and the charlatan, all deem their speech legitimate, as if the consciousness of finitude annihilated hierarchies and conferred on each speaker a supposedly indisputable authority. The story of the epidemic therefore interweaves medical diagnoses, philosophical considerations on man and evil, popular superstitions, religious sermons with apocalyptic overtones, or even political speeches that oscillate between pragmatism and sarcasm: a profusion of words which, once put in relation with a literary imagination.

4. The plague as literature, the literature of the plague

The plague is a theme that has enjoyed great success in both ancient and modern literature; the imagination of poets and writers is struck by the idea of the disease exploding suddenly, from an unknown source, and rapidly spreading, causing death and destruction. It is also an occasion for accurate descriptions of its effects on human bodies – sometimes with scientific interests – as well as for reflections on the origins of evil (divine or natural) and for more or less pessimistic representations on the deterioration of human civilization that it brings with it.

4.1. The ancients and the plague

More than often, the plague has been understood as a retribution for an individual or collective sin committed. In his *History of the Peloponnesian War*, the historian Thucydides dedicates an important section of the second book of his stories to the outbreak of the plague in Attica, in the summer of the second year of the war (430 BC). The spread of the epidemic is favored by the particular conditions of the moment: all the population from the countryside is massed in the city or along the walls, because Pericles has established that it is not appropriate to fight with Spartan enemies on the plains. The effects are immediately very serious, also because nobody seems able to stop the disease, as “there is no previous record anywhere of a pestilence so severe and so destructive to human life. The physicians were not able to help at its outset since they were treating it in ignorance [...]. Nor were other human arts of any avail” (Thucydides 2013, 118).

Everything is impregnated with a strong search for the real, historical, true description of what happened. In this vision, the conception of history that Thucydides himself had is also important: he considered history not only as a means to recall great deeds or events, but above all as a fundamental tool, useful for posterity to understand the future; in fact, he himself declares that he will study the first symptoms and characteristics of this disease, so that, if one day in the future it returns, people will know what it is and can take advantage of previous experiences.

The lack of rules, which becomes disorder and anarchy, reigns, and insinuates itself into daily life: individuals try to satisfy their instincts without any inhibitions, those that were the shared criteria of beauty are replaced by their own momentary drives; selfish pleasure is pursued at the expense of any common purpose. It is undoubtedly a dark and bitter picture, painted with heartfelt tones that influenced both ancient and modern readers.

The description of the plague by Lucretius in his *De rerum natura* is completely different from that of Thucydides, despite the fact that the subject in question, almost 400 years later, is always the same: the plague of Athens. A fundamental thing, which allows us to understand everything, is to distinguish the figures of the two writers: Thucydides was a historian, while Lucretius, was a philosopher-poet. Hence an objective of a completely different kind: if for Thucydides the aim was to create a faithful historical narrative, Lucretius writes to demonstrate that men must not be afraid because, “there is nothing to fear in death, that those who no longer exist cannot become miserable, and that it makes not one speck of difference whether or not they have ever been born once their mortal life has been snatched away by deathless death” (2013, 90). Lucretius was in fact an Epicurean and as such he put human happiness as the highest goal.

From all this came a completely different approach: Lucretius, in fact, made a forced condensation of historical events; his narration was imbued with strong participation, drama, suffering and anguish; the result is a gloomy lexicon, of death and desolation, rich in poetic images and rhetorical devices, tending to make the images more dramatic and full of pathos. Just as Thucydides had done, Lucretius also highlighted the decay of moral values and customs: relatives abandoned the sick for fear of contagion and the dead were buried in mass graves, denying them dignified funerals. Not only the funeral rite had lapsed, but also every other religious practice: a clear sign of the disintegration of the social fabric. The two authors have another point in common: even Lucretius, a faithful epicurean, does not believe that the plague is the cause of divine wrath, but considers it as a force of nature.

4.2. Boccaccio: the plague as the frame of the narrative

Late medieval writings, such as Boccaccio's *Decameron*, shed light on human behavior in epidemic contexts. The fear of contamination brings out the worst in people, amplifies their vices and corruption, aspects that, paradoxically, increase the number of infections and lead to both moral and physical annihilation. Boccaccio gives the plague an important function: that of the historical frame of the narrative, which renders his work more than an ordinary collection of short stories but rather what in Italian is called a *canzoniere*, "a songbook". In fact, he is inspired by the true historical event of 1348, when a huge epidemic of bubonic plague hit Florence for several years: and it is in the description of the event that the greatness of the author shines through. The description begins with the treatment of symptoms, such as buboes, swelling of the skin and blood loss. Thus, it focuses on the reaction of society, on popular cures dictated by superstition due to the inability of doctors. By inserting some details, Boccaccio enables us to understand that the pestilence was understood as a divine punishment, due to the insolent behavior of people. The plague is a way of purification, but to get to the light you have to cross the shadow, and so the plague is the highest form of decay of life in all its aspects, from the material to that of values: we see in fact family members who, fearing contagion, abandon their loved ones to death, money-hungry servants who speculate on dying masters, and other gruesome scenes that make it clear what the price for rebirth is. These are therefore the roles attributed by Boccaccio to the plague: a divine punishment, but above all the price for a necessary rebirth of society and its values, which had been lost over time:

... what made this pestilence even more severe was that whenever those suffering from it mixed with people who were still unaffected, it would rush upon these with the speed of a fire racing through dry or oily substances that happened to come within its reach. Nor was this the full extent of its evil, for not only did it infect healthy persons who conversed or had any dealings with the sick, making them ill or visiting an equally horrible death upon them, but it also seemed to transfer the sickness to anyone touching the clothes or other objects which had been handled or used by its victims. (Boccaccio 1995, 242-243)

The writer gives an account of the “horrid beginning” on which the book is based and which serves he as a pretext for reaching the “beautiful and delightful plan” of the short stories: an “honest brigade” of ten young people (seven girls and three boys) escapes from city to take refuge in a country villa, where to spend time and keep company, for ten days, each one will tell a story a day. *The Decameron* has a dual purpose: pleasant entertainment and moral story. Boccaccio describes, as an eyewitness, the outbreak of the pandemic in “the noble city of Florence”; as soon as the threat is revealed and “all the wisdom and ingenuity of man” proves “unavailing”, the city is cleaned of all its “refuse” and closed: “all sick persons were forbidden entry” (Boccaccio 1995, 241), but all to no avail. *The Decameron* can be read as a polyphonic novel in which a brilliant narrator manages to give narrative form to the maturation of ten young Florentines who react to the upheaval of society caused by the outbreak of the plague of 1348.

Boccaccio has one aspect in common with Thucydides: the animalistic vision of the plague and the consequent social disintegration that occurs. That is, in addition to a physical decay, we are witnessing a decay of morals, customs, common sense and even the law. The ratio so dear to the author is shrouded in darkness. Man is no longer able to remember the ancient values and live civilly; all affection disappears, everything is a struggle for survival. According to Boccaccio, we react to the plague – that is, metaphorically, to the evil of the world – by recovering the values of Western culture and the Christian message, however free from its clerical deformations.

5. The plague in the city

While failing to physically repair the world and the living, literature, especially Anglo-American literature, which takes the epidemic as its subject, provides material for healthy reading. Not that the stories, or the novels, can claim any immunizing property. But the plague described in so many stories, cannot be caught! It is in this capacity that writers rise to the front lines of the

epidemic and venture into contaminated terrain. Formerly in Thebes, yesterday in the Florence of the *Decameron*, closer to us, in Boston or in the London of the seventeenth or twenty-first centuries. Writers may respond differently, on occasion, as Daniel Defoe in his *Journal of the Plague Year*, Edgar Allan Poe in the short story "The King Pest", Mary Shelley in *The Last Man*, or Jack London in *The Scarlet Plague*.

5.1. Daniel Defoe – the bio-power of the metropolis

Set in an overcrowded metropolis, the capital of the Kingdom of England. Daniel Defoe's *A Journal of the Plague Year* (1722) looks back at the devastation caused by the bubonic plague in London in 1665–1666, here reduced to 12 months: unit of time, action, and place, for a total of 100,000 deaths, very much in excess of official figures reporting 68,590 victims. Cleverly mixing facts and fiction, the narrative, which is not a novel, documents the relentless rise of the scourge and draws up the morbid accounting of corpses, using tables and statistics.

As the observations follow, without any other form of trial, appears a ghostly London, emptied of its richest inhabitants and deserted by the Court which found refuge in Oxford – a city that barricades itself, the sick as well as the able-bodied, because what the *Journal* shows is the implementation of new sanitary techniques initiated by the public authorities – the "bio-power" of the time, to put it with Michel Foucault:

In concrete terms, starting in the seventeenth century, this power over life evolved in two basic forms; these forms were not antithetical, however; they constituted rather two poles of development linked together by a whole intermediary cluster of relations. [...] The disciplines of the body and the regulations of the population constituted the two poles around which the organization of power over life was deployed. (Foucault 1978, 139)

The choice was made there of quarantine and confinement. It is an option contested by the narrator, who sees it, in addition to its reduced efficiency, as an attack on fundamental freedoms, and an obstacle to the essential sociability of the human beings. Moreover, over time, compassion, and concern for the other give way to the fatalism and egoism of "every man for himself".

But it is the improbable choice made by the signature H.F., initials behind which we have liked to recognize the writer's uncle, Henry Foe, that polarizes attention. Why has he not fled, the only effective remedy against the virulence of the epidemic? Because he is single and could not afford to let his

business go downhill. Because this is undoubtedly the fate of the subject, of the middle-class individual, in a liberal society. Giving discharge to the “public services” he thanks the health workers for their dedication and congratulates those who have remained faithful to the post. He does not forget to castigate the charlatans and other prophets of doom who proliferate in such circumstances. Despite the obvious differences in context and mentalities of the time, there is a certain consistency in the political observations: Defoe admits that the plague has hit the poor of London the hardest. Cynical, he even notes that the extreme lethality in the less favored districts has, after all, preserved “social peace”, avoiding gatherings and riots.

In its time, the *Journal* is fully so, in that it made divine Providence the sole agent of tragedy, at the origin of its outbreak as well as of its very miraculous interruption. For the rest, on human behavior in times of major epidemiological crisis, on the quarrels, particularly religious, preceding the outbreak of the plague from Holland and which resume immediately after, the lessons taught by the *Journal* are resolutely ours.

5.2. Edgar Allan Poe and the enterprise of health

Composed at the time when the plague was still raging on the East Coast of the United States, “The King Pest” offers foul word plays (his “Her Serene Highness the Arch Duchess Ana-Pest”) and black humor. The Gothic setting of Poe’s story is timeless, if we exclude the temporal duration of the story narrated, which lasts approximately six months, and we can find echoes of Horace Walpole’s novel, *The Castle of Otranto*. The name of the prince is clearly inspired by a character in William Shakespeare’s *The Tempest*,² the prototype of the scientist-magician who uses his powers to enslave others. A further explicit quote in this story, which refers to the elegance of the prince, takes the drama *Hernani*, by Victor Hugo as a model.

The idea of death by plague is transfigured, highlighting the fact that humanity is universally contaminated with death and condemned to it. If the ideal of the Enlightenment was progress, the epidemic transgresses even the idea of social regression: contamination becomes the “leveller”, the supreme “uniformizer” in society, because it does not respect any premise for discrimination – the old Christian adage reiterated throughout the Middle Ages and in early modern times. The first paragraph of the story offers a concise, symptomatological and striking description of the plague, a disease impressive

² It is always worth remembering the seminal importance of *The Tempest*, a work which has influenced not only fantastic literature but also science fiction.

by its speed of spread and the magnitude of its effects. The epidemic inflicted massive losses among the populations over which Prince Prospero had authority, destroying his estates and possessions. The story conveys this message through plastic narrative representations. A nobleman and his wife retire to the comfort of the castle on their private estate, where they live in a luxury that is in total dissonance with the reality beyond the castle walls. They survive undisturbed, until an evening when, at their masked ball, someone infiltrates with a mask replicated so well that it cannot be distinguished from the rest of the participants. The visitor is the Red Death itself, who spares no one that night. No nobleman manages to escape the suffering that the poor go through.

The illusion of believing that the epidemic is outside the walls is shattered. "He had come like a thief in the night" (Poe 1975, 273), is a reference here to the New Testament: "But the day of the Lord will come as a thief in the night" (2 Peter 3: 10) – Red Death has entered the stronghold overnight to make the prince pay for his arrogance, his prosperity, his insensitivity to the tragedy that has struck his subjects. If the end of the story should not come as a surprise – who still ignores that the plague, let us understand death, is the all-powerful "leveller"? – what fascinates are the fears and fantasies projected, by the force of fiction, onto the plague, the Red Death.

5.3. The Last Man and the dystopian apocalypse

Four years after the death of her husband, the poet Percy Bysshe Shelley, Mary published *The Last Man* (1826), a dystopian novel marked by an eminently fatal globalization. In a not very futuristic 21st century, an epidemic is raging. Its origin is somewhere in the basin of the Nile, at the origins of humanity, its epicenter is in Constantinople, still in the hands of the Ottomans, and which the Greeks besiege in search of their independence, and it is in the West that it will finish its race.

The author imagines a future ravaged by a plague, in which very few people prove immune, and they avoid contact with the rest of the population. The concept of immunization, present in this novel, demonstrates an in-depth knowledge, on the part of the author, of theories regarding the nature of a contamination. *The Last Man* is an allegory of relativity that dominates human identity in a critical context, of life and death. The epidemic is perceived as an intervention, an invasive process on the human mind, as a result of which the human essence is sectioned, and the animal is the only one left. Laws, religion, arts, science, nations, freedom itself, trade, literature, music, theater, industry, transportation, communication, agriculture – all of these gradually disappear, are erased by the force of the epidemic.

Epidemics, it will be noted, always have their origin “elsewhere”, preferably in the East. At first, England believes itself to be safe from contamination: its past as an unspoiled citadel pleads for it. English expatriates, followed by hordes of Italians and Spaniards, joined by Americans and Irish, then retreat en masse to this water-bordered land, which has become a Republic. But to this acute “migratory crisis” will be added a generalized infection: London is in turn cleansed of its inhabitants. Striking at random, playing games with doctors, themselves reduced to utter helplessness, the plague is spreading over the entire surface of the globe. Little by little, all of humanity is dying out, with the exception of Lionel Verney, the “last man” in the title, the author’s male double.

Long neglected by critics, who preferred Frankenstein and his Promethean ambition, even if it was aborted, the novel now enjoys sustained attention – very largely, it is true, since the AIDS epidemic in the 1990s. In the eyes of specialists in postcolonial studies, the epidemic is the shepherd’s response to the shepherdess, the legitimate response brought by the “subordinates” to British imperialism and its undivided domination.

A spell is also cast on the way the daughter of the very rational William Godwin shatters the progressive myth of the invincibility of science. While wanting to be anticipatory, the novel affirms itself contemporary with the discovery of a major paradigm, that of “extinction”. Extinction of the dinosaurs, documented and theorized by Georges Cuvier, the author of *Researches on Quadrupeds Fossil Bones* (1812), a work that Mary Shelley knew well. From quadruped to biped, she will have easily taken the plunge, proof if there is one that with each new epidemic, fictitious or real, of a known or unknown nature, it is the future of mankind that is at stake, appearing to each age darker and less assured. A prophetic dimension that Jack London will take on his own, with *The Scarlet Plague* (1912), also set in the twenty-first century, the academic James Smith appearing there as the last survivor of a period of extinction that he undertakes to relate to his grandchildren, who don’t care. The strong autobiographical component of Mary Shelley’s book finally makes it a keyed novel. The planetary void is first of all a void of men, these “great men” who populated her intellectual universe and her life as a woman: their names were Lord Byron and Percy Bysshe Shelley, and they died young, the latter making her a widow forever bereaved.

In *The Last Man*, as in the works of her fellow writers, the reality of an observation, recorded by Defoe, is brought to light, but each will have made it her own:

A Plague is a formidable Enemy, and is arm’d with Terrors that every
Man is not sufficiently fortified to resist, or prepar’d to stand the shock

against: It is very certain, that a great many of the Clergy, who were in Circumstances to do it, withdrew, and fled for the Safety of their Lives; but 'tis true also, that a great many of them staid, and many of them fell in the Calamity, and in the Discharge of their Duty. (Defoe 2010, 202)

If, in the face of the epidemic that is among us, that we are seized with fear, at the idea of the “terrors” it inspires and the “shock” it inflicts, let us remember that it is given to some great books, belonging to what we have called “the library of the pandemic”, to help us feel strong enough, and armed enough, to “oppose” it.

5.4. Jack London's post-apocalyptic views

A novel written a hundred years ago by the great American writer of Irish origins Jack London, *The Scarlet Plague* (1912) takes up the post-apocalyptic vein and speaks precisely of the sudden outbreak of a pandemic around the world. The plague is a disease capable of killing in a few hours all of those who have contracted it, and it begins to spread in 2013, in a world dominated by the Board of Industrial Magnates – made up of the seven richest and most important families of the planet – which closely resembles today's capitalist and technocratic society and that of the United States in the early twentieth century.

In London's tale, in a short time, most human beings are annihilated by this unknown disease for which there is no cure. Bacteriologists who seek the cure die one after the other and, like our doctors and nurses today who work in contact with the coronavirus in hospitals, they are defined as “heroes” by the protagonist. The survivors must deal not only with a wild nature but also with the primal instincts of a humanity now adrift.

The protagonist, James Howard Smith, is an old Berkeley professor who in 2073 – 60 years after the outbreak of the virus and now very old – begins to tell his grandchildren of how they lived before the end of the world.

That old man is the only keeper of memory and culture, who has kept the books to keep the memory alive. Mortified by the idea of being the last man who has a language and cannot use it, and a man who has no destiny, he tells his young grandchildren (to whom his grandfather's language and literary quotations appear raving and prolix since they can't even read) of a world that, although civilized, has been able to exploit the weakest. He tells them of the chaos that took over with the spread of the epidemic and of the brutality to which men gave vent instead of helping each other. He warns of the dangers of not remembering the past because, in a world in which all cultural expressions have been lost and everything is left to the oral narrative, the risk of repeating past mistakes is great:

The gunpowder will come. Nothing can stop it – the same old story over and over. Man will increase, and men will fight. The gunpowder will enable men to kill millions of men, and in this way only, by fire and blood, will a new civilization, in some remote day, be evolved. And of what profit will it be? Just as the old civilization passed, so will the new. (London 2015, 78)

But to the poetic quotations, to the Latin phrases, to the literary references, to his “rambling soliloquies” (London 2015, 31), the boys respond distracted and disinterested: the catastrophe makes complex words obsolete, impoverishes the vocabulary and young people express themselves in a sort of guttural jargon, without any grammatical complexity, that is, in a language in the state of nature, that is barely communicative. “Anything you can’t see, ain’t, that’s what” (London 2015, 77), the boys conclude hastily. And the old man warns them above all of the new “medicine-men”, who in 2073 do not represent doctors who take care of the health of the sick, but – as in African tribal societies – are none other than the ancient sorcerers, who take possession of the minds of people, thanks to the deceptions and fears they use to subjugate the masses; but it will be enough not to listen to their rumors and superstitions about their magical powers – the old man argues – for people no longer to suffer from the medicine-men’s abuses, since they will not have weak minds on which the medicine-men can feast. But it will be one of the grandchildren, around the fire, who reveals to the old man, at the end, that his dream is to become just like them: a doctor, dazzled by their charm and their power, and by the dominion of man over man.

In London’s novel there are echoes of some of his philosophical ideas in which the writer strongly believed, socialism and Darwinism, with a reference also to the traditional Indo-European tripartite society of Dumézil – albeit in a materialistic key – and to the myth of the eternal return of Nietzsche.

In the first place, socialism emerges from the fact that in the world of that time there is genuine “social justice”: before the outbreak of the plague in 2013, the world was dominated by an oligarchy of tycoons and industrialists, and ordinary citizens were treated as real slaves; the elite and important people like the protagonist himself could decide to kill them by stopping feeding them. But even after the apocalypse, the problem remains: it is the proof that Mrs. Vesta – the wife of one of the seven tycoons, also a survivor of the plague – will be made a sexual slave and not only, by her ex-driver subject, with an evident reference to Hegel’s thought regarding the reversal of social roles in the slave-master dialectic.

6. Conclusions: factuality vs. fictionality in accounts of the epidemic

Selected from the vast “library of the epidemic,” the titles discussed above represent only a fraction of what is representative of the literary tradition of the epidemic but significant relevance. The current context significantly invigorates readers' interest in profile writing, which may help us understand that, despite the exceptional nature of the current global epidemic, humanity has gained secular, even millennial, experience in this regard.

Thucydides was very objective in the description of the cause of the plague: unlike many of his contemporaries and subsequent writers, he did not understand the plague as divine punishment, entering the theological field, but strictly adhered to the historical context, and created a purely historical picture in all its manifestations. With the modern Albert Camus, the situation changes completely. We find a detailed description of the advent of the plague, its scourge, its suffering, and its effects, but this plague is nothing more than an allegory of evil, oppression, and war. This kind of plague will be there forever, ready to upset every city and every mind, without man being able to make sense of the evil actions of his species. In between, the authors selected have done their bit. Boccaccio has one aspect in common with Thucydides and Lucretius: the animalistic vision of the plague and the consequent social disintegration. In addition to physical decay, we witness a decay of morals, customs, common sense, and even the law. Defoe's narrative is built on multiple levels: the desire for a journalistic and complete report is enriched with expressionist descriptions, capable of recounting the conditions of extreme difficulty in which the population found themselves. The evil evoked by Defoe has the character of a faceless tragedy.

Poe takes up the idea of the plague as a symbol of devastation and the struggle between life and death, an idea still very much present in the nineteenth-century collective imagination after the many devastating events of previous centuries and, therefore, capable of profoundly affecting the reader. *Mary Shelley's novel* is a subversive text that stages the end of civilization based on those assumptions: the idea of family, state, and religion. It is a Gothic narrative that does not limit itself to expressing the ghosts of the repressed and the fear accompanying them; it gives body to these ghosts by transforming them into realistic yet metaphorical figures capable of acting on reality with tangible and often catastrophic consequences. Jack London's novel is one of the first post-apocalyptic novels set in a futuristic 2073, a genre that will find great diffusion in the second half of the twentieth century and still today. The psychological implications of a pandemic. It foreshadows a probable scenario for humanity because, when the holders of knowledge, both practical and theoretical, fail or diminish, great wealth is lost.

Deleuze writes that “health as literature, as writing, consists in inventing a people who are missing”, and therefore, “the ultimate aim of literature is to set free, in the delirium, this creation of a health or this invention of a people, that is, a possibility of life” (Deleuze 1997, 4). This is what the writers discussed above have managed to achieve – the possibility of life.

WORKS CITED

- Bachelard, Gaston. 2002. *Air and Dreams: An Essay on the Imagination of Movement*. Translated from French by Edith R. Farrell and C. Frederick Farrell. Dallas: The Dallas Institute Publications.
- Boccaccio, Giovanni. 1995. *The Decameron*. Translated with an introduction and notes by G. H. McWilliam. London: Penguin Books.
- Camus, Albert. 1960. *The Plague*. New York: Albert Knopf.
- . 1970. *Lyrical and Critical Essays*. Edited by Philip Thody. Translated by Ellen Conroy Kennedy. New York: Vintage.
- Defoe, Daniel. 2010. *A Journal of the Plague Year*. Oxford: Oxford University Press.
- Deleuze, Gilles. 1997. *Essays Critical and Clinical*. Translated by Daniel W. Smith and Michael A. Greco. Minneapolis: Minneapolis University Press.
- Eagleton, Terry. 1986. “The Critic as Clown”. In *Against the Grain: Essays: 1975-1985*. London: Verso.
- Foucault, Michel. 1978. *The History of Sexuality. Volume 1: The Will to Knowledge*. Translated by Robert Hurley. New York: Vintage Books.
- Girard, René. “The Plague in Literature and Myth”. *Texas Studies in Literature and Language* Vol. 15, No. 5, 1974, pp. 833-850.
- Jansohn, Christa. 2012. “Zu Pest und AIDS in der englischen Literatur”. *Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse*, Jahrgang, No. 1. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- London, Jack. 2015. *The Scarlet Plague*. New York: Dover Publications, Inc.
- Lucretius. 2001. *The Nature of Things*. Translated, with Introduction and Notes, by Martin Ferguson Smith. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc.
- Mitchell, Peta. 2012. *Contagious Metaphor*. London and New York: Bloomsbury Academic.
- Poe, Edgar Allan. 1975. “King Pest”. In *The Complete Tales and Stories of Edgar Allan Poe*, New York: Vintage, pp. 720-729.
- Shelley, Mary Wollstonecraft. *The Last Man*. Peterborough, Ontario, 1996.
- Sontag, Susan. 1989. *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*. New York: Farrar, Straus, and Giroux.
- The New Testament. King James Bible Online*. <https://www.kingjamesbibleonline.org/2-Peter-Chapter-3/#10>
- Thucydides. 2013. *The War of the Peloponnesians and the Athenians*. Edited and translated by Jeremy Mynott. New York; Cambridge University Press.

PREMISAS CONSTRUCTIVAS DEL SENTIDO Y DE LOS MUNDOS EXPLICATIVOS EN LOS AFORISMOS DE LUCIAN BLAGA

CRISTIAN PAȘCALĂU¹

ABSTRACT. *Constructive Prerequisites for Sense and Explanatory Worlds in Lucian Blaga's Aphorisms.* The main purpose of this study is to tackle Lucian Blaga's aphorisms by emphasizing the generative strategies involved in the construction of both philosophical or poetic sense and explanatory worlds. If we are to integrate aphorisms within the typological frame of texts, according to Mircea Borcilă's proposals, it will be imperative to take into account both their formal peculiarities and, much more importantly, the elements that converge towards their sense creation. In connection with Eugenio Coseriu's universes of discourse theory, Blaga's aphorisms project two different levels of sense and typological finalities, namely the level of philosophical thought, which underlies the apophantic logos, and the level of creative phantasy, which underlies the poetic logos. However, as we talk about a special prototype of text, we are able to grasp a mixture of universes of discourse and, implicitly, of both their corresponding finalities and strategies through which philosophical or poetic sense is generated. In theory, the hybrid form of some aphorisms reveals their synthetic nature, which coagulates two complementary zones of auctorial consciousness within the same level of discourse, undoubtedly interconnecting creative imprints.

Keywords: *language, linguistic creativity, universe of discourse, philosophic sense, poetic sense, explanatory worlds, metaphor, aphorism*

REZUMAT. *Premise constructive de sens și lumi explicative în aforismele lui Lucian Blaga.* Obiectivul studiului este de a investiga aforismele lui Lucian Blaga, sub raportul evidențierii strategiilor generatoare de sens filosofic sau poetic și, implicit, de lumi explicative. Încadrarea aforismului într-o tipologie textuală, în conformitate cu teoria lui Mircea Borcilă, trebuie să țină seama atât de particularitățile formale ale aforismului, cât și, mult mai important, de elementele care concură la creația de sens. Raportate la teoria universurilor de discurs, elaborată de lingvistul Eugeniu Coșeriu, aforismele blagiene se înscriu, ca finalitate tipologică, în două planuri de sens radical diferite: planul cuetării

¹ **Cristian PAȘCALĂU** es Asistente en Letras, Universidad de Babeș-Bolyai. Ha publicado varios estudios sobre el lenguaje poético en conexión con la semiótica cultural, como también sobre tipología textual. Intereses académicos: lingüística, filosofía del lenguaje, lexicología, semántica, gramática normativa, semiótica. Email: babelrealm@yahoo.com.

filosofice, specific logosului apofantic, respectiv planul fanteziei creatoare, specific logosului poetic. Întrucât discutăm de un prototip textual aparte, putem identifica, în cadrul unor aforisme analizate, inclusiv o interferență a universurilor discursive, deci, implicit, a finalităților corespunzătoare acestora și a strategiilor generatoare de sens filosofic sau poetic. În principiu, forma hibridă a acestor aforisme dă seama de caracterul lor sintetic, care ilustrează coagularea a două zone complementare de conștiință auctorială în același plan discursiv, cu indubitabile amprente creative interconectate.

Cuvinte-cheie: limbaj, creativitate lingvistică, univers de discurs, sens filosofic, sens poetic, lumi explicative, metaforă, aforism

El propósito de nuestro trabajo es investigar los aforismos de Lucian Blaga a través del entorno conceptual que nos ofrece, en primer lugar, la teoría de Eugenio Coseriu sobre el *lógos semántico* y la lingüística del texto y, en segundo lugar, la poética antropológica, cuyos matices teóricos han sido desarrollados por Mircea Borcilă. La línea de investigación se centra en las premisas constructivas del sentido en el texto aforístico, visto como un tipo de texto que puede mezclar elementos tanto filosóficos como, también, poéticos.

El *lógos semántico* representa la finalidad básica del lenguaje como actividad cognoscitiva y creativa: la creación de significados (contenidos de conciencia). Guiado por la idea de que la función significativa del lenguaje tiene prioridad absoluta para la investigación lingüística, en tanto que esa función representa el núcleo de la actividad lingüística de todos los seres humanos, Coseriu (1991, 24) ha recuperado el concepto de *lógos semántico* de la filosofía de Aristóteles y, a través de Humboldt, ha construido una teoría sobre la *enérgeia*, que significa, en líneas básicas, la creatividad lingüística de cada sujeto hablante.

Coseriu sostenía que el lenguaje es, fundamentalmente, una actividad cognoscitiva y, por lo tanto, una actividad que tiene una finalidad en sí misma o, mejor dicho, que tiene la finalidad de crear significados, que no son más que contenidos de conciencia. Esta función significativa les permite a los hombres un desarrollo espiritual por el camino de transformarse en seres humanos verdaderos, en cuanto ellos tienen la posibilidad de expresar y de entender ideas, sentimientos, todo un conjunto de mundos interiores espirituales. Es decir, la prioridad absoluta entre todas las funciones del lenguaje la tiene esta función significativa, por ser la finalidad primera y última de los actos discursivos de los hablantes. Lo que hoy en día muchos lingüistas rechazan es que el *lógos semántico* no representa en sí una singularidad a priori, sino una totalidad virtual, abierta para la intuición lingüística. El *lógos semántico* se manifiesta como tal en tres modos discursivos distintos, en los cuales se están creando y manejando

contenidos de conciencia: el *lógos pragmático*, el *lógos apofántico* y el *lógos poético*. La creatividad lingüística, en cada situación dada, supone una combinación o una transposición de contenidos de conciencia, de manera objetiva, que nos conduce a superar la técnica del hablar en los idiomas particulares. La intención significativa contiene siempre una tendencia de superación con respecto a la tradición histórica, pero siempre se basa en la misma tradición. El cambio lingüístico se manifiesta en los tres niveles de la determinación lingüística: el universal, el histórico y el individual. Las competencias de los hablantes se rigen, en última instancia, por medio de las necesidades expresivas dentro de la libertad creadora. Coseriu añade a los conceptos de Aristóteles de *enérgεια* y *érgon*, el concepto de *dýnamis*, es decir, competencia. Pero Coseriu no deja de explicar el hecho de que los sujetos hablantes anhelan superar constantemente su competencia lingüística, creando textos en «la superación de lo dicho por el lenguaje mismo, no empleando los signos como simples instrumentos de la designación de las cosas, sino presentándolos como lo que realmente son en la plena realización de todas sus posibilidades funcionales» (Coseriu 2006, 117).

Puesto que el *lógos semántico* es una dimensión virtual, permanentemente abierta para la extensión creativa dentro de la conciencia de los seres hablantes, cada significado puede constituir un nuevo desarrollo para la creación del sentido, de tal modo que es la total transposición de un objeto ya elaborado en la mente del sujeto cognoscente, como nueva manera de estructurar la intuición inmediata de los hablantes que descubren el continuum existencial. Dentro de su alteridad, el hablante está rehaciendo permanentemente la lengua con sus posibilidades reales y, para conseguirlo, se está basando en la tradición lingüística de una entera comunidad de hablantes. El sujeto comparte con los demás sus contenidos de conciencia, porque sabe que es una parte de esa comunidad. A este fenómeno Coseriu le dio el nombre de *alteridad lingüística* (Coseriu 2006, 66), postulando que cada hablante, como parte de dicha comunidad histórica, lo manifiesta en su actividad de hablar:

En el hablar hay que distinguir dos formas de comunicación: la *comunicación de algo a alguien* y la *comunicación con alguien* (= “entrar en contacto con otros”). [...] La segunda forma de comunicación, por el contrario, pertenece universalmente al lenguaje: se trata de la comunicación con otro, es decir, del hecho de que el hablar está siempre dirigido a otro, o, para ser precisos, se trata de lo que se denomina la *alteridad del lenguaje*. (Coseriu 2006, 66)

Con respecto a los contenidos de conciencia, hay distintos niveles de construcción, finalidad o interpretación, tales como la información semántica general, la estructuración en las lenguas particulares, o la creación de sentidos:

A través de la interdependencia del pensamiento y la palabra se vislumbra que las lenguas no son propiamente medios para expresar verdades ya conocidas, sino que su papel es algo más que eso, a saber: descubrir lo antes desconocido. Su diversidad no estriba en una diversidad de sonidos y signos, sino en una diversidad de modos de entender el mundo. (Rojos Osorio 2006, 81)

Teniendo en cuenta esa concepción, diremos que, en primer lugar, los objetos son abstraídos dentro del continuum de la realidad, para que después se les diera una identidad en la conciencia a través de la designación por medio de la creación del significado como un nuevo ente global. El hombre se hace a sí mismo y conoce a través de los conceptos: «Por consiguiente, el entender, la intelección, el hablar y el decir, es un proceso de abstracción. Es un crear intelectivamente constructos abstractos sobre constructos abstractos anteriores, constructos que no ocupan necesariamente un grado más bajo de abstracción» (Martínez del Castillo 2004, 121).

Como ente subjetivo, el ser humano abre el mundo exterior solo para transformarlo, de manera intuitiva, en un mundo creado en su propia conciencia. Desde este punto de vista, el *lógos semántico* es la finalidad primera del decir, mientras que el *lógos apofántico* y el *lógos poético* actúan como expresión unitaria de la misma actividad creativa. Con el *lógos apofántico* tenemos ya la posibilidad de expansionar las significaciones más allá de su funcionamiento básico, proyectando visiones más profundas en filosofía, metafísica, ciencia hipotético-constructiva. También es cierto, sin embargo, que solo con el *lógos poético* logramos construir efectivamente esas visiones y dar nuevos sentidos a los mundos textuales. Desde este punto de vista, los universos de discurso, sistemas universales de significaciones y, al mismo tiempo, «temas o mundos de referencia del hablar» (Coseriu 1982, 318) constituyen, en esencia, «modos fundamentales del conocer humano» (Coseriu 2003, 15), por lo tanto, mundos explicativos que engendran proyectos de realidad.

Por otra parte, Mircea Borcilă, quien ha desarrollado la poética antropológica, ha investigado la génesis del sentido como un proceso metafórico nuclear que vincula principios creativos y tendencias finalistas de las estructuras textuales. El objeto privilegiado que esta disciplina estudia es el texto poético. Los conceptos teóricos principales expresan el lenguaje como objeto cultural, tratando de ofrecer una tipología de los textos poéticos a través de la teoría de la articulación del sentido, de la transgresión semántica en las funciones textuales. Los fundamentos de la teoría de Borcilă (1987, 185-95; 1995, 4; 1997, 263-83) radican, pues, en la lingüística del texto como una hermenéutica del sentido, establecida por Eugenio Coseriu, y en el sistema filosófico de Lucian Blaga sobre la dimensión metafórica del sentido y sobre la metáfora como núcleo y función textual. Para la lingüística del texto, un tema esencial, tanto de

reflexión como de investigación, es la doble configuración de la metáfora, vista como proceso básico en la creatividad lingüística y poética. Sobre la creación metafórica en el lenguaje Coseriu (1991, 66-102) ha desarrollado toda una teoría. Partiendo de las alegaciones filosóficas de Lucian Blaga, ese tema revela sus puntos centrales y sus líneas de investigación, puesto que Borcilă ha refinado, por un lado, una concepción metasémica en expresar la creatividad metafórica del lenguaje y, por otro lado, ha desarrollado su propia teoría sobre la doble articulación metafórica de las construcciones poéticas (1987, 187).

En la creación del sentido, los significados se conectan sustancialmente para formar una matriz expresiva, diferente en cada situación discursiva, para el sentido. De esta manera, se determina el sentido como una totalidad apercibida intuitivamente. Este proceso de creación tiene como premisas unos esquemas constructivos que combinan las operaciones básicas en la lingüística del decir de una manera mixta – *apofántica* y *poética*. Estos modos creativos – filosóficos (una dimensión más elevada del *lógos apofántico*) y poéticos son mezclados en la estructura aforística, en un estadio larvado, como tendencias hasta una cierta finalidad tanto filosófica como poética. El lenguaje poético, como decía Coseriu, es más cercano a la dimensión absoluta del lenguaje, a su plena dimensión creativa, porque él niega los fundamentos empíricos y lógicos del mundo de la experiencia y, por lo tanto, crea nuevos sentidos, que constituyen nuevos mundos de la fantasía (2003, 15-19).

Con respecto a la génesis del sentido, debemos aclarar que no es una simple combinación de contenidos ya elaboradas, sino una constante génesis de contenidos, vinculados, de formas elementales, por medio de unos esquemas dinámicos de la creatividad lingüística. En otras palabras, las imágenes del sentido que están desarrollando los significados y los designados funcionan como conjuntos expresivos para contenidos virtualmente inéditos en torno a las posibilidades infinitas de expansión creativa de la conciencia humana. Son núcleos generativos que determinan la extensión y la combinación creativa de los significados y de los designados, por ejemplo, en un texto aforístico. En el principio constructivo del aforismo definicional, tenemos un doble abrimiento del significado nuclear. Un pensamiento o un juicio es una estructura mental que puede funcionar como núcleo para una forma de texto más amplia. En este proceso, las operaciones básicas del decir se adaptan y se transforman a medida que las significaciones definicionales son asumidas en nuevas configuraciones. Las formas elementales se enlazan de tal manera que expresan tendencias implosivas (centrífugas) o explosivas (centrípetas) del sentido. Pero el núcleo generativo del sentido se conecta solamente en apariencia con un contenido ya elaborado. Los sentidos son siempre nuevos, solo la dimensión expresiva se puede repetir (es decir, los significados y los designados crean, en cada hecho del discurso, una matriz expresiva para un contenido que va más allá de ellos, y

que es el sentido), pero en otros contextos y con otra funcionalidad. Como cualquier estructura textual, el aforismo tiene principios constructivos propios y finalidades que le dan una especificidad tipológica.

Antes de investigar brevemente algunos de sus aforismos, tenemos que destacar algunos elementos de la filosofía de Blaga, en términos de expresar la dimensión muy amplia en cuyos términos el ser humano viene desarrollándose como ser creador. Según Blaga, el ser humano tiene una conciencia que está funcionando en dos dimensiones simultáneamente: una dimensión orgánica, que permite al hombre relacionarse con el mundo, y una dimensión espiritual. Esta segunda dimensión hace que entre el ser humano y los animales se interponga una ruptura ontológica enorme, o, mejor dicho, un abismo de proporciones cósmicas. Ese abismo representa la realización del hombre en una línea muy distinta de la animalidad. Prácticamente, sucede la ruptura entre el hombre y el medio primario de su existencia, lo que significa una radical transformación de su conciencia como tal. Se trata, pues, de reconocer que el ser humano tiene formas de creatividad que son radicalmente específicas a su ser, a su dimensión espiritual. El hombre se parece a los animales en cuanto construye artefactos materiales, o sea en cuanto crea una civilización. Pero cuando el hombre se define como ser creador de cultura, el factor animal queda fuera de lo humano. De hecho, la cultura es la única forma de revelar el misterio del acto creador en sí. En este punto, tenemos que expresar la idea de que, en la filosofía de Blaga, el *misterio* no tiene ningún sentido de misticismo o de religión. En realidad, el misterio, como algo indefinible, originario, expresa el mero impulso de toda creatividad cultural. El horizonte del misterio es, según Blaga, la segunda y la más importante dimensión de nuestra conciencia. En los términos de Coseriu, el concepto de misterio en el que se basa toda la filosofía de Blaga representa una «negatividad absoluta» (Coseriu 1997, 25). El misterio es «el incentivo de todas las preguntas y el hecho de que los elementos que nos permiten construir respuestas de da solamente a través del mismo acto de preguntar» (Coseriu 1997, 25; en original: „stimulentul tuturor întrebărilor și faptul că ceea ce ne duce tocmai la construirea de răspunsuri este dat numai prin aceea că ne întrebăm”). Por el hecho de que el ser humano es un ser incognoscible desde el principio, y de que la cultura tiene que ser revelada en este sentido de misterio originario, esta representa una creación *ex nihilo* de un mundo propiamente humano. Y es creación en sentido absoluto como también en sentido histórico. Su dimensión histórica significa construir una tradición de técnicas y su dimensión absoluta significa superar, en la creación misma, dichas técnicas. A través del misterio, se manifiesta la libertad absoluta de la creatividad humana. Hay una progresión infinita del misterio: el ser humano crea sus problemas, ofrece las respuestas y va más allá de las soluciones, buscando otros y otros problemas. Dicho de otra manera, el ser humano

siempre crea nuevos mundos explicativos que nunca llegan a satisfacerlo, es decir, crea la cultura en general, porque tiene un objeto infinito para su conocer originario, y, por lo tanto, tiene un objeto infinito que se crea siempre en formas nuevas a medida que el conocer avanza.

A través de la cultura, el ser humano expande su conciencia dándole impulsos para trascender el horizonte biológico en el cual el hombre se encuentra en su primera instancia. El ser humano posee una energía totalmente distinta de la energía biológica y del instinto animal, que es una energía de carácter espiritual. A través de esa energía metafórica consigue el hombre revelar el misterio y ponerlo de forma inmediata en las creaciones artísticas. Blaga define al hombre como «la utopía de los animales» (2008, 23), como el ser que anda por la vida preguntándose sobre el ser de las cosas. El hombre es el ser de la pregunta, es un ente preguntador, pues para el ser humano, preguntar es una dimensión existencial que lo lleva a su plenitud. La filosofía representa, bajo estas circunstancias, el fundamento radical del preguntarse del hombre. Y las preguntas de la filosofía son válidas en el sentido de que sus respuestas no agotan la pregunta, sino que la desarrollan.

Para Blaga, el lenguaje no representa en sí mismo una forma de distinguir al hombre de los animales. Solamente la creación cultural vale para discriminar lo que es propiamente humano. Pero, en cuanto el lenguaje sirve para crear mundos imaginativos – *cosmoidos*, en palabras de Blaga (2011, 436, 444-52) –, podemos entender que Blaga supone un uso superior del lenguaje que le permita al hombre desarrollar contenidos superiores de conciencia. De todas formas, Blaga habla de dos categorías de metáfora, entendiendo por la metáfora un concepto más amplio del proceso creativo del ser humano, tanto en la ciencia, en el mito o en la religión, como también en la poesía.

Blaga ha intuido la existencia de dos tipos distintos de metáfora. Una metáfora expresiva que, según Borcilă, se realiza dentro del lenguaje (1997, 264) y una metáfora reveladora, poética (que realiza el misterio a través de la experiencia y la creación cultural). Su intuición está vinculada a la teoría de Eugenio Coseriu sobre la metáfora lingüística, entendida esta como manifestación de la creatividad lingüística que nos lleva hasta al punto de estructurar nuestra experiencia mediante el lenguaje, o sea que nos hace manifestarnos como seres a través de la palabra. Estructurar la experiencia humana es una función muy importante del lenguaje. El primer tipo de metáfora sirve, en los términos de Blaga, para cubrir las carencias de la expresión lingüística. Mediante esa metáfora el hombre aprehende un aspecto inédito de la realidad (en su mente), al que le da una designación nueva con respecto a su contenido mental. Esa operación no da por supuesto un cambio radical de la significación o del sentido, sino que se limita (lo que no es poco) a designar algo de la realidad que no puede ser designado de otra manera. Por ejemplo, un sujeto cognoscente ve a una

muchacha de ojos azules. Pero el color de sus ojos tiene algo completamente nuevo para el observador, algo que se puede expresar a través de una metáfora, engendrando las nociones que desarrolla el sujeto sobre esa realidad: un brillo especial, un matiz fresco, etc. Y, entonces, el sujeto, como va aprehendiendo esa nueva realidad y le da una forma y un contenido significativo en su conciencia, comenta sobre el hecho de la siguiente manera: *la achicoria de los ojos* (en original, „cicoarea ochilor” (Blaga 2011, 350, 392), poniendo en palabras lo indesigable. Las estructuras metafóricas que se repiten en contextos indefinidos en la lengua reciben un lugar en la norma lingüística. De hecho, crear metáforas es crear conceptos, y los conceptos son patrones dinámicos, conjuntos de operaciones a través de las cuales se pone de manifiesto la creatividad lingüística humana.

Por otra parte, la metáfora poética, colocada al nivel del sentido, tiene dos funciones: la primera es la de interpretar la realidad (la necesidad de interpretar el mundo con base en distintas perspectivas hace que la metáfora sea el resultado de un no conformarse con la realidad de las cosas y de un intentar sacar las propias conclusiones en base de ópticas y de evaluaciones subjetivas); la segunda es la de crear mundos o realidades imaginativos. Mircea Borcilă (1997, 275-76) ha refinado esa distinción tipológica de la metáfora analizando la metáfora poética en términos de función creadora por cuanto su carácter revelador nos acercaría a la esfera nuclear del texto cultural. Una metáfora como “las cenizas de los ángeles quemados en el cielo” (en original: „cenușa îngerilor arși în ceruri”) no supone la preexistencia de ciertos rasgos semánticos comunes entre los conceptos. Más bien, un sustrato contextual favorece el acercamiento de dos conceptos paradigmáticos en el eje sintagmático del poema. La metáfora sustituye la nieve suponiendo que existe una estructura sintética en virtud de la cual ambos conceptos cohabitan. Como metáfora reveladora, hablamos, en este caso, de un matriz mito-poético que genera un sentido transgresivo que no tiene absolutamente nada que ver con el mundo de la experiencia empírica, sino que crea un mundo poético inefable, a través de una explotación máxima del lenguaje.

Los aforismos de Blaga son núcleos o premisas para construir mundos explicativos, filosóficos o poéticos. Son, en otras palabras, premisas para una «hermenéutica del misterio» (Moraru 2009, 6), lo que expresa una tensión cognoscitiva en el campo de la interrogación y de la alusión. Como cualquier otra estructura textual, el aforismo tiene principios constructivos propios, y también finalidades que le proporcionan una tendencia tipológica. Esa tendencia consiste en revelar unas intuiciones que transfiguran todas las fuerzas de nuestra propia realidad interna de seres humanos. Se está instituyendo una transformación de sentido a través de la cual los elementos de la técnica discursiva (significados, designación) adquieren un nivel superior de realización. Prácticamente, dejan de

ser vehículos primeros del contenido y desarrollan matrices expresivas para un contenido superior de conciencia, que es el sentido.

Así pues, los aforismos de Blaga son núcleos, premisas para constituir mundos explicativos, tanto filosóficos como poéticos. Hay, pues, palabras o expresiones que, aunque se introducen accidentalmente como formas elementales, funcionan como factores creativos de extensiones pretextuales. Blaga sostenía que existe la posibilidad de transformar la palabra en un vehículo para contenidos poéticos: «Las palabras que uno está usando no son más que piedras a la disposición de la conciencia.» (Traducción nuestra; en original: „Cuvintele cu care fiecare operează sunt mai mult sau mai puțin pietre la dispoziția conștiinței” (2008, 15).

Blaga pone como título a su primer volumen de aforismos la siguiente expresión: *Piedras para mi templo*. Haciendo esto, reconoce una cualidad esencial de la palabra, que no es más que una función significativa amplificada en un sentido de símbolo o mito. Esa función pone de manifiesto el papel de elemento constitutivo que la palabra tiene en todo discurso. Pero la palabra es solo una premisa del sentido, una premisa integrante, pero premisa nada más. Esto es así porque el sentido no es algo que ya tenemos como hecho, sino que se va construyendo en cada momento de nuestra actividad discursiva. En la creación del sentido hay que tener en cuenta varios asuntos: las premisas del sentido, lo que Borcilă llama «la génesis de sentido» (1995, 4), o sea las tendencias pragmáticas, apofánticas o poéticas; el modo de articular los elementos expresivos para hacer llegar a un sentido; la finalidad discursiva.

Blaga pone desde un principio un problema esencial para este tipo de actividad discursiva:

Cuando estás formulando un aforismo, tienes que ponerlo en la situación de no poder añadirle nada más por encima de su contenido. Un aforismo tiene que ser algo canónicamente cumplido, como la Biblia. (Traducción nuestra; en original: „Când formulezi un aforism, trebuie să îl aduci în situația de a refuza orice adaos. Un aforism trebuie să fie ceva canonic încheiat, ca Biblia” (Blaga 2008, 15)

¿Y entonces, pues, cómo se puede resolver el conflicto entre la llamada autarquía del aforismo y su papel de poder funcionar como núcleo potencial para mundos filosóficos o poéticos? En el fondo, lo que Blaga sugiere es que el aforismo es una fuente originaria para un sentido (la Biblia, la palabra de Dios, es algo «canónicamente cumplido» porque, en realidad, es un contenido infinito como potencialidad de crear sentido, y, además, cada versículo vale como un mundo explicativo entero), pero que al mismo tiempo funciona como una axioma o como una cristalización metafórica. Etimológicamente, el aforismo es definición, es el género próximo de cualquier tipo de definición. Se suele manifestar como una

visión que, por su propia naturaleza, es completa, infinita como potencialidad, pero que va aprehendido en formas específicas de discurso.

¿En qué consiste la infinitud del contenido aforístico, en su extensión antes o después del texto? Diríamos que en su problematizar y en su conjunto de patrones o núcleos semánticos con directo impacto en el proceso de conocimiento y creatividad. El aforismo tiene la posibilidad de derrocar el mundo del conocimiento de la experiencia, sin quedar como un simple ejercicio o juego de palabras. El problematizar, el abrir el misterio hacen que el aforismo se convierta en una premisa de un mundo explicativo que trasciende los meros inconvenientes de la expresión lingüística:

Para el ser humano existe una sola oportunidad de tomar contacto con la realidad como tal: no por los sentidos, no por la idea, no por los hipótesis, no por la teoría, sino a través de poner “problemas”, o sea por el abrir misterios como tal. Y justamente por eso pensamos que este punto nos parece destinado a devenir el *punctum saliens* de toda una filosofía. (Traducción nuestra; en original: „Există pentru ființa omenească o singură șansă de a lua contact cu realitatea însăși: nu prin simțuri, nu prin idee, nu prin ipoteze, nu prin teorie, ci prin punere de *probleme*, adică prin deschidere de mistere ca atare. Iată de ce acest punct ni se pare destinat să devină un *punctum saliens* al unei întregi filosofii” (Blaga 2008, 34)

Como estructura nuclear antes del texto, el aforismo constituye un punto originario para un mundo poético o metafísico. Como estructura después del texto, el aforismo concentra o resume visiones previas, bien sean poéticas, científicas o metafísicas. Por ejemplo, Blaga define a Hegel como «el conductor en ritmo de tres de la orquesta más grande. Cual orquesta es el mismísimo Dios.» (Traducción nuestra; en original: „Dirijorul în tact de trei al celei mai mari orchestre. Care orchestre este însuși Dumnezeu” (2008, 36).

En este sentido, Blaga concentra en pocas palabras todo el sistema filosófico de Hegel – o, por lo menos, el método de este sistema (tesis, antítesis, síntesis) – y va sugiriendo que ese sistema filosófico, visto desde el ángulo teológico, trata de ofrecer una definición absoluta del ser humano en relación con lo infalible, con lo trascendental.

Los aforismos de Blaga son una interfaz entre su filosofía y su poesía. Fragmentos independientes, sus aforismos gravitan a los alcances que unen ambos universos de su creación. Si “el filósofo es el poeta de un solo poema”, entonces él tiene que partir del aforismo para configurar su filosofía. Los aforismos tienen como propósito un expresar libre, que cae imperceptiblemente bajo las abstracciones. El pensamiento que anima la creación de aforismos es, seguramente, un pensamiento no figurativo. Además, los aforismos no siempre

implican una referencia biunívoca a la realidad extralingüística. Al contrario: proponen mundos u objetos culturales ideales, aun teniendo la capacidad de distorsionar y de reenfocar la sección de conciencia que tiene el individuo con respecto al orden cósmico de las esencias. De hecho, los aforismos proponen caminos de lo posible, tal y como nuestra configuración mental nos favorece percibirlo entre los matorrales de la realidad de los epifenómenos. Funcionan como elementos autónomos solo en apariencia y son conectados por el problematizar y la visión. Cada aforismo contiene una verdad esencial, absoluta para la conciencia de su creador. De esta manera se están combinando distintos niveles de energía creativa, puesto que el aforismo se produce en distintas escaleras de la esfera espiritual. Hay unas cuantas direcciones en las que el aforismo se está desarrollando.

Una de sus finalidades sería la de favorecer un acceso más directo hacia un sistema filosófico, siendo todavía un testimonio de conciencia por su creador. Pero no en el sentido de un atajo, como un tipo de sustituto concentrado que no ponga más el problema de validar su entero modo de creación, sino como un abrir, como una propuesta de entrar en un nuevo mundo de la creación, como una manera muy fuerte de aprehender una intuición artística, bajo las condiciones que hacen que el aforismo pueda tener el peso de una absoluta verdad.

A través de los aforismos el hombre es capaz de percibir más allá del mundo de los sentidos. Como tal, crean nuevos sentidos, no siempre inteligibles. Los aforismos de Blaga persiguen la aclaración de unos conceptos fundamentales que estructuran la existencia humana: la felicidad; el amor; el tiempo; la soledad; el extrañar; la verdad etc. Haciendo esto, Blaga intenta trascender la experiencia fragmentaria que tiene la existencia en el mundo pragmático hacia la expresión de una visión unificada en el horizonte del misterio. El lenguaje es la base para este desarrollo del hombre en el ser humano. Los aforismos ponen de manifiesto un modo profundo de pensar, en el que el misterio crea múltiples factores de sentido. Blaga instituye a través de su sistema filosófico dimensiones interpretativas coherentes. Los misterios filosóficos son misterios amortajados, no cerrados. Las zonas aurales de sentido abren un presentimiento de un mundo futuro, latente en la sustancia de la interrogación y que va a desarrollarse precisamente desde esta sustancia matricial para realizar la encarnación del sentido. La evidencia interna de esa transfiguración de las significaciones no consiste primariamente ni en la red de formas discursivas ni en la síntesis de las superficies en la arquitectura de la lengua. Al contrario, Blaga trascurre las profundidades de la significación y descubre nuevas posibilidades, nuevos caminos de activar la génesis del sentido. Por ejemplo, en un aforismo intitulado, sugestivamente, metáfora metafísica, Blaga gana nuestro interés a través de una formulación sencilla formalmente, pero muy densa y llena de contenido: «El

viento lo oyes, en efecto, en los árboles, pero no lo hacen los árboles» (Traducción nuestra; en original: „Vântul îl auzi, ce-i drept, în copaci, dar nu-l fac copacii” (2008, 82).

Hay dos problemas de fondo que se plantean al respecto de un planteamiento semejante. En primer lugar, es evidente la necesidad de transgredir los niveles primarios (la designación y los significados) del lenguaje para poder realizar las premisas del sentido. Esto se puede hacer de distintas maneras. Lo más sencillo es preservar las significaciones históricas (el viento como fenómeno de la naturaleza, los árboles como “cosas” del mundo real), caso en el que núcleo del sentido es mínimo: la idea de que el viento, como proceso resultante de un movimiento del aire bajo condiciones específicas de temperatura y presión, y que después se exterioriza en el movimiento correlativo de las hojas de los árboles, haciendo un ruido característico, pero teniendo siempre en cuenta que los árboles representan solo un factor de amplificación, y no de generación del mismo. En virtud de esta interpretación, los designados y los significados tienen función apofántica – constituyentes para una interpretación de un fenómeno con el que los seres humanos se confrontan en su experiencia cotidiana. Cuando no nos preguntamos lo que realmente significa el viento, más allá de la faz aparente del fenómeno, cuando nos limitamos a denominarlo y, eventualmente, decir algo sobre él, como una existencia objetiva al nivel de los sentidos, entonces nos encontramos dentro del universo discursivo práctico. Pero, cuando lo problematizamos, nos encontramos en el horizonte del misterio, en donde se produce una ruptura entre el conocimiento de las cosas basado en nuestra experiencia y los mundos imaginativos de nuestra conciencia. Es obvio, sin embargo, que Blaga no ha querido crear un sentido meramente práctico. En realidad, para llegar a entender lo que realmente Blaga quiso decir, podemos hacer unas sustituciones de términos: remplazamos “el viento” por “la poesía”, y “los arboles” por “las palabras”. Todas estas sustituciones tienen que ser percibidas como un proceso unitario encapsulado en nuevos espacios de conciencia. La tensión significativa se explica por el título mismo, que no es una simple fórmula general o una definición genética, sino que representa algo más todavía, una imagen simbólica, un proyecto de finalidad diferente. Entre los aforismos de Blaga hay varias formulaciones enigmáticas que determinan múltiples sentidos.

Los aforismos, en cualidad de estructuras poéticas, son una apertura hacia lo esencial, hacia mundos de encarnación de sentido mítico: «**Esbozo para un mito.** Un pastor rechazó el amor de una ninfa. Y entonces la ninfa se metamorfoseó en ascuas para su hogar.» (Traducción nuestra; en original: „**Schiță pentru un mit.** Un cioban a refuzat să iubească o nimfă. Și nimfa s-a prefăcut în jeratic pe vatra lui” (Blaga 2008, 37).

Aquí, las significaciones ya no son combinadas analógicamente, sino que, en virtud de un proceso creativo revelador, las ascuas son percibidas como una intuición de las esencias, como un verdadero objeto cultural y como núcleo de sentido (la revelación del sacrificio por amor). Las palabras “proyecto” y “mito” funcionan como núcleos generativos. De hecho, el término nuclear que falta en la expresión es la palabra rumana *dor*, que significa algo como un conjunto de tendencias opuestas (dolor y placer, sufrimiento y alegría, odio y amor, soledad y extrañeza), y cuya presencia es implícita en la construcción del mito. El aforismo tiene, pues, como núcleo el amor-ascuas, que no es más que una expansión del significado rumano *dor*, en un nuevo aprehender intuitivo de la conciencia. De esta manera, se abre una perspectiva inédita en la interpretación de un hecho real en la historia de la humanidad: el descubrimiento del fuego. El fuego nace dentro de un amor no correspondido, pero, más aún, de un amor cósmico, transgresivo en relación con el ser humano y con las circunstancias del mundo empírico: el amor entre un ser mortal y una diosa, con un trágico desenlace (desde el punto de vista humano), pero que manifiesta la superioridad de lo humano en un plan nuevo de la intuición sensible (domar la naturaleza y convertir sus elementos en un nivel de esencias a través del poder interpretativo humano). Los aforismos poéticos codifican unos contenidos que ya no preservan ninguna conexión causal con el mundo real, y la misma cosa se puede decir sobre los aforismos filosóficos. En todo caso, ambos tipos de aforismos suponen el desarrollo de una creatividad sin límites. La des-analogía da por supuestas la unión y la transfiguración de los contrarios en una misma llanta en la que se percibe la nueva identidad, como una avulsión del propio esquema del mundo empírico y como una reconfiguración de los datos de la realidad, hasta su completa anulación. Este proceso finaliza con un proyecto de mundo imaginativo que viene construyéndose en el texto (Borcilă, 1987, 186).

En otro aforismo, con peso poético, Blaga define al ser humano como un ente de luz: «El hombre es parte de la familia de las luciérnagas: un gusano que se transforma en luz cuando ama» (Traducción nuestra; en original: „E din neamul mare al licuricilor omul: un vierme ce se transformă în lumină când iubeste” (Blaga 2008, 140).

Para Blaga, la luz es un significado poético primordial, generando, a través de designaciones particulares, sentidos espirituales de lo más profundos. Este aforismo es un buen ejemplo para entender como el autor emplea significados que, aparentemente, designan una realidad empírica, pero que, en esencia, trascurren las significaciones comunes y alcanzan un mundo explicativo que se base en la fantasía. La luz y el amor unen la realidad biológica y la realidad espiritual del hombre, en un sentido capaz de mostrar la transformación del ente biológico en un ente espiritual, cultural, el ser humano verdadero. El misterio de

la nueva identidad espiritual del hombre reside en la combinación entre lo biológico y lo espiritual, hecho que determina, dentro de una sola misma realidad global, un conjunto de realidades de conciencia.

En «La ola es el deseo del mar de besar la orilla» (traducción nuestra; en original: „Valul este dorul mării de a săruta țărmul” (Blaga, 2008, 51), una vez más, los datos del mundo empírico son puestos entre paréntesis. El amor entre el mar y la tierra no explica el fenómeno de las olas, sino que lo identifica con un deseo del mar de mezclarse con la tierra, en un mundo completamente distinto de nuestro mundo real, en un mundo explicativo imaginativo que subyace otro continuum de la realidad.

Es más, Blaga define el aforismo como «un simple grano de metal noble, pero puede tener el peso de un mundo» (traducción nuestra; en original: „Un aforism e un simplu grăunte de metal nobil, dar poate avea greutatea unei lumi” (2008, 37). Esto significa que el aforismo, como estructura textual que incorpora sentidos, supone distintos niveles de sugerencia, de alusión y, por tanto, de interpretación. Generalmente, los aforismos aparecen como observaciones u opiniones inteligibles a un primer nivel, más sencillo, casi literal. Pero, al mismo tiempo, cada aforismo contiene, más allá del primer nivel de interpretación, una alusión a otros sentidos. Cada una de sus partes envía a un contenido más rico y más profundo. Por ejemplo: «La gota de rocío refresca de manera agradable una flor, pero no la fertiliza» (Traducción nuestra; en original: „Picurul de rouă împrăspătează agreabil o floare, dar nu o fecundează” (Blaga 2008, 16).

La gota de rocío significa la belleza ornamental en sí misma, en cuanto la flor representa la creación artística. En estos términos, el sentido es bastante claro: por muy agradable que sea, un simple ornamento estilístico hace una obra de arte que sea agradable, pero no consigue darle un contenido profundo. Desde este punto de vista, el aforismo aparece como una superficie que esconde profundidades, de manera que sus elementos designan, aparentemente, realidades de la naturaleza, pero, en cambio, el sentido generado a través de las designaciones tiene que ver con la cultura, es decir con la realidad más profunda, estrictamente específica para los seres humanos.

Algunos aforismos requieren una interpretación ética, de modo que sus núcleos significativos se desarrollan sobre un conjunto de intuiciones y de saberes morales del ser humano. Por ejemplo: «Te puedes adornar con las plumas de otro, pero no puedes volar con ellas» (traducción nuestra; en original: „Cu penele altuia te poți împodobi, dar nu poți zbura” (Blaga 2008, 68). Una verdad general se expresa a través de designaciones comunes, familiares, pero que funcionan como vectores de alusiones. Las alusiones tienen un doble papel: provocar los lectores a descubrir el sentido y, al mismo tiempo, facilitar el entendimiento. En pocas palabras, un aforismo logra, en especial a través de

su conclusión, a provocar un alumbramiento, una frustración que pone el lector en una marcha meditativa hacia contenidos en muchas ocasiones paradoxales, como en el siguiente caso: «Un chico me preguntó: ¿acaso, los gusanos que nos comen en la tumba – también hacen seda? Después de alguna vacilación, le di la respuesta: ¡Depende!» (Traducción nuestra; en original: „Un copil m-a întrebat: Oare viermii care ne mănâncă în mormânt – fac și ei mățase? După o oarecare ezitare, am răspuns: Depinde!” (Blaga 2008, 45).

Lo que el autor quiere decir es que los muertos son diferentes en base de sus cualidades morales que tenían en vida. Hay una estrategia de orientar toda la designación hacia un sentido ético, a través de la alusión, que proyecta lo que el texto no dice de manera explícita en el campo del pensamiento profundo.

Hay, también, aforismos que constituyen conjuntos de designaciones poéticas y filosóficas: «Una visita en un zoológico nos comunica un tipo de beatitud orgánica. No es para menos, puesto que cada zoológico es un encuentro del hombre con sus premisas» (Traducción nuestra; en original: „O vizită într-o grădină zoologică ne comunică un fel de beție organică. Nu e de mirat, căci orice grădină zoologică este o întâlnire a omului cu premisele sale” (Blaga 2008, 33).

En lectura literal, el hombre tiene su origen en el mundo biológico de los animales. Pero la metáfora («beatitud orgánica», «las premisas del hombre») revela un mundo explicativo más amplio, expresando la dicotomía entre lo sensorial y lo intelectual, entre los instintos y el conocimiento, y ampliando el misterio, tanto como la dimensión explicativa del sentido.

En conclusión, el aforismo se destaca como un precipitado, una cristalización, bien sea intuitiva o reflexiva, de nuevos sentidos, abiertos hacia problematizar y convertir en un contenido de conciencia nuevo las funciones primarias de los significados y de la designación. En la creación de mundos, el sentido viene encarnado en el mundo. En el lenguaje, elementos muy dispares, heterogéneos, se combinan en una zona auroral, cuando todavía no hay sentido. En un proceso de coagulación metafórico, van a constituir premisas para el sentido. En cuanto contienen un núcleo revelador, las estructuras aforísticas instituyen la posibilidad de articular un contenido superior de conciencia, un sentido, obtenido este por el conjunto de los significados en la misma matriz expresiva. La génesis del sentido se convierte, así, en una pregunta fundamental para el análisis lingüístico, y uno puede tratar de responder partiendo, entre otras, de las estructuras textuales aforísticas, puesto que el aforismo es una estructura que tiene que ver con todas las formas de creatividad. El *lógos apofántico* (con su dimensión filosófica) y el *lógos poético* están constituyendo un núcleo mixto e indisoluble de tendencias finalistas y de principios constructivos. Podemos llegar a un ensayo tipológico sobre los aforismos solamente a través de los principios constructivos, es decir de las operaciones que intervienen en el proceso creativo.

Los aforismos de Lucian Blaga contienen núcleos de mundos tanto filosóficos, como explicativos como también poéticos. Estos núcleos pueden encontrarse en un texto previo y entonces sus funciones textuales relacionan varios aspectos de otros mundos explicativos. Hay también núcleos originarios, que proyectan mundos explicativos originales. Teniendo en cuenta todos los aforismos, se podrían establecer relaciones más amplias con el sistema filosófico y con la obra poética de Blaga. No obstante, los títulos funcionan como fórmulas generales, definiciones genéticas, o imágenes simbólicas para resumir o revelar distintos niveles de conciencia filosófica o poética.

BIBLIOGRAFÍA

- Blaga, Lucian. 2008. *Aforisme*. București: Humanitas.
- . 2011. *Trilogia culturii*. București: Humanitas.
- Borcilă, Mircea. 1987. "Contribuții la elaborarea unei tipologii a textelor poetice". *Studii și cercetări lingvistice* 38, no. 3 (Mayo-Junio): 185-95.
- . 1995. "Geneza sensului și metafora culturii". En *Centenar Lucian Blaga*, editado por Mircea Borcilă, 4. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.
- . 1997. "Dualitatea metaforicului și principiul poetic". En *Eonul Blaga. Întâiul veac*, editado por Mircea Borcilă, 263-83. București: Albatros.
- Coseriu, Eugenio. 1982. *Teoría del lenguaje y lingüística general. Cinco estudios*, segunda edición. Madrid: Gredos.
- . 1991. *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*, segunda edición, revisada. Madrid: Gredos.
- . 1997. "Estetica lui Blaga în perspectivă europeană". En *Eonul Blaga. Întâiul veac*, editado por Mircea Borcilă, 17-32. București: Albatros.
- . 2003. "Orationis Fundamenta: la plegaria como texto". *Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españoles* 19, no. 1: 1-25.
- . 2006. *Lingüística del texto. Introducción a la hermenéutica del sentido*, editado por Óscar Loureda Lamas. Madrid: Arco/Libros.
- Martínez del Castillo, Jesús Gerardo. 2004. "La lingüística, ciencia del hombre". *Language Design* 6, no. 6: 103-138.
- Moraru, Cornel. 2009. "Aforismul ca hermeneutică a misterului". *Studia Universitatis Petru Maior. Philologia* 8, no. 8: 5-17.
- Rojos Osorio, Carlos. 2006. *Genealogía del giro lingüístico*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

VISTA CONOSCENZA, PAROLA: LO “SCHEMA DEL CONTENITORE” APPLICATO A UN CASO DI POLISEMIA INDOEUROPEA

MARIANNA POZZA¹

ABSTRACT. *View, Knowledge, Word: The Container Image-Schema Applied to a Case of Proto-Indo-European Polysemy.* The present discussion aims at reconsidering the theoretical process of knowledge in some ancient Indo-European languages in the light of the prerequisites offered by cognitive linguistics and prototype theory. Thanks to the dynamic pattern of the Container Image-Schema – which is a primitive mental structure – some historical outcomes of a polysemic Indo-European root will be discussed in order to place them within the *continuum* of the semantic space in which the container is located.

Keywords: *Conceptual metaphor; polysemy; Image-Schema; Indo-European; semantics.*

REZUMAT. *Vedere, cunoaștere, comunicare: Schema figurativă container aplicată unui caz de polisemie indo-europeană.* Această discuție își propune să reconsidere procesul teoretic al cunoașterii în unele limbi străine indoeuropene, având în vedere condițiile preliminare oferite de lingvistica cognitivă și teoria prototipurilor. Datorită modelului dinamic al schemei figurative container – care este o structură mentală primitivă – se vor discuta unele rezultate istorice ale unei rădăcini polisemice indo-europene pentru a le plasa în continuul spațiului semantic în care este amplasat recipientul.

Cuvinte cheie: *metaforă conceptuală; polisemia; schemă figurativă; indo-european; semantică.*

¹ **Marianna POZZA** è Professoressa associata presso Sapienza Università di Roma. È autrice di due monografie e di saggi e contributi pubblicati presso sedi nazionali e internazionali. La sua attività di ricerca si incentra sulla fonologia indoeuropea; sulla morfo-fonologia greca e sulla morfosintassi latina; sull'etimologia indoeuropea (valutata anche alla luce delle moderne acquisizioni della linguistica cognitiva), sui problemi di grafia e fonologia dell'ittico e sulla sociolinguistica storica, in particolare sui fenomeni di interferenza lessicale in area egeo-anatolica di II e I millennio a.C. Il presente lavoro è un prodotto del Progetto Prin 2017 “Lingue antiche e sistemi scrittori in contatto: pietra di paragone del mutamento linguistico” coordinato da Paolo Di Giovine, Sapienza Università di Roma. Email: marianna.pozza@uniroma1.it

1. Introduzione

In linguistica ci si trova spesso a dover analizzare il rapporto tra forma e funzione di un segno linguistico. L'idea di una motivazione, di una trasparenza, di una relazione biunivoca² tra le due facce del segno o tra il segno e il referente extralinguistico ha da sempre suscitato l'interesse di linguisti e non linguisti, anche dopo la ben nota formulazione dell'arbitrarietà da parte di Ferdinand de Saussure, le cui idee hanno scardinato l'etimologia naturalistica del passato, secondo la quale il segno sarebbe stato "descrittivo", creato "secondo natura". Il concetto della motivazione ha da sempre avuto il fascino di poter rappresentare una chiave esplicativa migliore per lo stesso "processo creativo" di una parola³. I linguisti possono ricostruire – per lo meno all'interno dell'area linguistica indoeuropea – le forme preistoriche da cui si sono sviluppate quelle storiche, facendo luce sul cambiamento linguistico e motivandolo sia dal punto di vista sia formale che semantico (oltre che culturale, in taluni casi).

Lo scopo di questo contributo è valutare alcune espressioni linguistiche dell'antichità che riflettono i nostri schemi concettuali e che quindi rappresentano in un certo senso quanto di più "naturale" possa esistere (anche se si tratta di "preesistenza" rispetto alla lingua) e di connetterle così all'idea di una motivazione fondata su alcuni presupposti teorici della linguistica cognitiva.

A differenza dei reperti paleontologici e archeologici, nel caso della ricostruzione linguistica non abbiamo a che fare con una scoperta "fattuale" in grado di confermare o smentire ipotesi, ma, invece, siamo costretti a postulare un archetipo linguistico preistorico sulla base del confronto tra differenti lingue correlate tra loro. Tentare di applicare uno schema concettuale a dati linguistici dell'antichità o meglio, provare a leggerli mediante questa nuova prospettiva, pertanto, può contribuire a confermare che l'essere umano, nel presente come nel passato, trasferiva nella concretezza dell'espressione linguistica una serie di schemi mentali e di metafore concettuali, secondo orientamenti di tipo fondamentalmente spaziale.

2. La codifica delle esperienze mediante il linguaggio: il modello prototipico

Una delle prerogative della mente umana è quella di comprendere continuamente qualcosa secondo schemi analogici, e palese è l'interesse che tale

² Relazione che automaticamente escluderebbe l'equivocità della lingua, che si manifesta, tra le altre cose, attraverso varie strategie (si pensi solo ai morfi cumulativi, ai morfi vuoti, ai morfi discontinui, alla polisemia, all'omonimia etc.).

³ Per la cornice teorica della cosiddetta "naturalità" linguistica e per l'analisi del rapporto tra forma e funzione del segno linguistico secondo prospettive "naturali" rimando, tra gli altri, a Bybee (1985), Dressler *et al.* (1987), Dressler e Kilani-Schoch (2016).

meccanismo riveste per lo studio del linguaggio, che è, per l'appunto, un sistema simbolico mediante il quale vengono codificate le nostre esperienze riguardo al mondo referenziale. Il linguaggio, infatti, esiste proprio grazie all'interazione tra materia, sensi e rappresentazione.

Il primo modello concreto disponibile alla nostra mente per la conoscenza del reale ci è, infatti, fornito dal nostro corpo (frequenti sono le metafore che dimostrano come noi rapportiamo il reale alle nostre dimensioni fisiche). Il realismo esperienziale, sorto sulla scia delle scienze cognitive, predica la “corporeità” del pensiero: le strutture concettuali provengono dalla nostra esperienza corporea e non hanno senso che in essa. Il primo processo cognitivo, ad esempio, è lo sguardo, che ci consente di focalizzare l'attenzione su un punto o un'area dell'ambiente che ci circonda: la metafora del “punto di vista”, quindi, indica il fatto che un soggetto si rapporta cognitivamente a un elemento “guardandolo” da un certo angolo visuale, a sua volta collegato con una certa postura spaziale.

Gli organismi non occupano semplicemente lo spazio in cui vivono: agiscono sull'ambiente e trasformano lo spazio in cui sono inesorabilmente radicati (cf. Adornetti e Ferretti 2012, 157 ss.). Per interpretare efficacemente il modo in cui un organismo è radicato nell'ambiente è necessario combinare le capacità di rappresentare lo spazio con le capacità motorie. Il riconoscimento degli oggetti sarebbe affidato a una rappresentazione “pragmatica” (il fatto, ad esempio, che un oggetto possa essere afferrato in un certo modo)⁴, piuttosto che a una rappresentazione “semantica” della realtà.

Il cognitivismo, uno dei più importanti movimenti della psicologia sperimentale contemporanea, suppone, infatti, che la mente umana funzioni come una elaboratrice attiva delle informazioni che le giungono tramite gli organi sensoriali. Subentrata di fatto al comportamentismo⁵, la psicologia cognitiva si sviluppò negli anni Settanta, soprattutto negli Stati Uniti. I principali filoni della

⁴ Cf., al di là della cornice teorica del cognitivismo, Leroi-Gourhan (1964-1965).

⁵ Quasi contemporaneamente al comportamentismo americano (detto anche “behaviorismo”) nasceva in Germania, attorno al 1912, il “gestaltismo” (o “psicologia della forma”) che, sotto molti aspetti, ne rappresentava l'antitesi poiché, a differenza del primo (secondo il quale l'unico oggetto possibile di una psicologia scientifica sarebbe stato costituito dal “comportamento manifesto”, osservabile solo dall'esterno dell'organismo stesso), definiva il proprio oggetto di ricerca all'interno e mediante i criteri della soggettività cosciente. Emigrati negli Stati Uniti, i gestaltisti influenzarono in misura determinante la psicologia americana, temperandone le istanze comportamentiste, e aprendola all'interesse per i processi percettivi. Tanto i gestaltisti quanto i cognitivisti hanno accusato il comportamentismo di semplicismo e riduttivismo, mettendo in evidenza la non automaticità di molte forme di apprendimento aventi luogo nella vita quotidiana e nelle situazioni di laboratorio. Cf. anche C. Sinha (2010, 1279) secondo il quale “Prototype theory, which treats categorization in terms of goodness of exemplification and organization around central tendencies, and which is based upon interactive stochastic processing of micro-features, rather than a “checklist” of atomic macro-features, has obvious affinities with the Gestalt notion [...]. Gestalt psychology never died. It is alive, well, and living at a new address under the name of Cognitive Linguistics”.

ricerca cognitivista si focalizzano sulla percezione, la memoria, l'attenzione, il ragionamento e, soprattutto, il linguaggio, tanto che la psicolinguistica contemporanea può dirsi interamente di ispirazione cognitivista.

Come noto, la moderna teoria dei prototipi prende le mosse dagli studi compiuti negli anni Settanta dalla psicologa E. Rosch⁶, cui si devono la pubblicazione di numerosi lavori incentrati sull'individuazione e la classificazione del reale da parte degli esseri umani, sulla base di studi sulla percezione, e in particolare l'idea di categorie dotate di confini prototipici e sfumati (nel suo lavoro, la psicologa si avvale generalmente di "categorie naturali" e valutò la struttura della categoria sulla base di giudizi sommari da parte degli intervistati). Le osservazioni della Rosch suggerivano un modello di categorizzazione ben diverso da quello "tradizionale", modello secondo il quale l'attribuzione categoriale avveniva sulla base di un insieme di proprietà necessarie e sufficienti, caratterizzanti ciascuna categoria. Si assiste, in sostanza, al passaggio da categorie cosiddette "logiche", a categorie "naturali", che mirano innanzitutto a descrivere l'organizzazione interna ed esterna in relazione alla propria funzionalità. Il processo di categorizzazione non sembra risiedere più nella scoperta di una regola di classificazione, ma nella messa in rilievo di una serie di "covariazioni" e similitudini globali, al fine di "estrapolare" dei prototipi di riferimento.

Vale la pena ricordare, inoltre, la distinzione tra la prototipicità e la cosiddetta "sfocatura" (*fuzziness*): nel secondo caso l'appartenenza a una categoria è questione di vera e propria gradazione, e non di maggiore o minore centralità all'interno della categoria stessa (i concetti sfumati, spesso, risultano più ovvi al parlante). La categorizzazione di tipo prototipico, in sostanza, si dimostra in tanto una soluzione positiva e produttiva, in quanto, relazionando il linguaggio e le strutture cognitive della mente, permette una flessibilità, sensibile al contesto, degli elementi che la caratterizzano, così come un'estensione del sistema secondo le situazioni contingenti⁷.

Le categorie umane sembrano essere, infatti, di tipo "non-classico", e analizzabili, dunque, da una prospettiva "esperenzialista", vale a dire proprio secondo la teoria prototipica (gli effetti-prototipo possono infatti essere riscontrati tanto nell'ambito delle categorie concettuali che in quello delle

⁶ Rosch (1973; 1975; 1978). In particolare, la teoria dei prototipi ha avuto come base le ricerche sui *basic colours* (Cf. Berlin and Kay, 1969). Esiste infatti un'area di esperienza dove l'ipotesi della realtà come *continuum* sembrerebbe confermata in modo efficace, ossia quella del colore. Le categorie sono costituite da raggruppamenti più o meno "densi" di attributi, disposti lungo un continuum intracategoriale (più o meno vicino al centro della categoria, più o meno prototipico) e intercategoriale (i limiti fra una categoria e l'altra non sono precisi, bensì presentano confini sfumati, lungo i quali si situano entità di attribuzione categoriale dubbia).

⁷ Per il concetto di prototipo inteso come "rappresentazione schematica" del nucleo concettuale di una categoria e per una panoramica sulla nozione di prototipo più in generale e sui diversi aspetti della categorizzazione linguistica, cf. Taylor (1989, 59 ss.).

categorie linguistiche; i sistemi classificatori della mente umana ne confermano, appunto, l'aspetto "immaginario-esperienziale").

Nei processi cognitivi di categorizzazione non conta tanto la configurazione oggettiva del referente, quanto il modo con cui il parlante lo percepisce e lo classifica⁸: la metafora e la metonimia rappresentano quindi i processi attraverso cui l'appartenenza categoriale e il prototipo stesso si possono estendere; la capacità mnemonica dell'uomo, infatti, per quanto ampia, è pur sempre limitata, e un sistema categoriale di tipo non-prototipico risulterebbe sempre superiore a tale capacità⁹.

In un certo senso la teoria dei prototipi potrebbe anche essere letta come una sovraestensione, in ambito semantico, del modello schmidtiano della *Wellentheorie*. Il fatto che determinati fatti linguistici fossero spiegati sulla base della condivisione, da parte delle diverse lingue, di determinati complessi di tratti (dialettali), e non più secondo le singole e "discrete" suddivisioni della *Stammbaumtheorie* schleicheriana, avrebbe aperto la strada in direzione di un concetto di continuità linguistica (sul piano spaziale), secondo la quale l'estensione di ciascun gruppo linguistico veniva ad essere limitata da una serie di isoglosse intersecantisi, e, dunque, raramente coincidenti. Maggiore era la distanza geografica che separava due aree dialettali di uno stesso dominio originario, più accentuata risultava essere la differenza fra tali aree (così come, nel caso della teoria dei prototipi, maggiore è la distanza che separa un elemento dal membro centrale della categoria, ossia dal prototipo, minore è il numero di tratti che tale membro "periferico" condivide con esso).

2.1. La teoria "standard" e la teoria "estesa": G. Kleiber e la semantica del prototipo

Le due principali categorie semantiche sono quelle basate sulla "somiglianza di famiglia" e le categorie prototipiche. Questi due tipi categoriali rappresentano, in un certo senso, gli sviluppi delle ricerche di E. Rosch, nel cui pensiero, G. Kleiber (1999) riconosce due fasi, che chiama "teoria standard" e "teoria estesa". Il discrimine fra le due fasi sarebbe costituito proprio dall'acquisizione del concetto di "somiglianza di famiglia"¹⁰, che metterebbe in

⁸ Cf. R. Lazzeroni (1998: 17), secondo il quale, probabilmente, le categorie noetiche significate linguisticamente erano di più e più complesse di quelle attestate nelle lingue storiche, lingue che sembrerebbero conservare i resti disgregati di sistemi un tempo coerenti.

⁹ Secondo Tversky (1986), un livello di referenzialità non dipende dalla lingua, ma dalla "cognizione" umana; il motivo per cui si preferisce un livello di referenzialità non risiede nella lingua, ma piuttosto nelle capacità cognitive. Cercare dei meccanismi sulla base dei quali decidere l'applicabilità di un ampio inventario di categorie discrete sarebbe, in linea di principio, impossibile da istituire. La soluzione prototipica, invece, consentirebbe una grande flessibilità di estensione dei sistemi.

¹⁰ Le osservazioni di Wittgenstein (1953) relativamente al concetto di "somiglianza di famiglia", pur risalendo a un periodo anteriore al 1953, furono riprese alla luce delle ricerche psicolinguistiche della Rosch e degli sviluppi della teoria prototipica.

crisi, in maniera definitiva, il concetto di prototipo, fornendo alla teoria un'eccessiva forza esplicativa; muovendo dalla teoria della "somiglianza di famiglia", si arriverebbe, in sostanza, a una nuova teoria dei prototipi, caratterizzata dall'abbandono delle tesi centrali della versione "standard", da una vera e propria moltiplicazione dei tipi prototipici e da un'estensione verso il dominio della polisemia.

Comune a entrambe le posizioni è comunque l'opposizione all'idea di attribuire al referente delle proprietà oggettive e intrinseche, in favore della teoria che esso sia dotato di una serie di proprietà interazionali, legate alla specificità dell'essere umano; la teoria "standard", tra l'altro, presenta una concezione duplice della categoria e della categorizzazione: da una parte, la struttura interna delle categorie (la dimensione orizzontale), dall'altra, quelle che sono le grandi linee della strutturazione intercategoriale gerarchica (la dimensione verticale)¹¹. Nella versione "standard", lo statuto di prototipo viene accordato a un elemento solo sulla base di una frequenza elevata, unica garanzia della stabilità interindividuale necessaria alla sua pertinenza. Il prototipo si identifica così con il miglior esemplare comunemente associato a una categoria. La scala di rappresentatività, o meglio il "gradiente di prototipicità" associato a una categoria, trae la sua pertinenza da questa stabilità interindividuale (gli esempi particolari – nomi propri, etc. – non possono quindi valere come prototipi).

La versione "standard" del prototipo approderebbe però – una volta acquisito il concetto di "somiglianza di famiglia" – a una concezione più "elastica" della categoria, concezione secondo la quale l'idea di una separazione netta tra i membri di una classe e di una non-classe verrebbe abbandonata: si tratterebbe di una questione di gradazione. Il fenomeno della prototipicità e quello della "morbidezza" categoriale si troverebbero così confusi, creando una sorta di "indefinitezza" all'interno della categoria. La categorizzazione, in sintesi, non si spiegherebbe più sulla base della relazione con il prototipo (che perderebbe, in tal modo, la connotazione di entità "unificante" della categoria), quanto piuttosto sulla base delle associazioni tra i diversi tipi di referenti (e non più secondo un rapporto fra tanti diversi tipi di referenti e una stessa e unica entità). Possiamo osservare che la versione "estesa" (definita anche da Kleiber "versione polisemica del prototipo" [ivi, 162] per distinguerla dalla versione "standard", di tipo "monosemico"), sebbene produca una visione multireferenziale più efficace (perché liberata dalla costrizione dei tratti comuni con il prototipo), non sembra più una teoria della categorizzazione, quanto piuttosto una teoria di semantica lessicale, atta a descrivere le relazioni tra le diverse accezioni – dunque tra le diverse categorie – di una stessa parola.

¹¹ Cf. anche E. Rosch (1978), secondo la quale la dimensione verticale riguarda il livello di inclusione della categoria, mentre la dimensione orizzontale riguarda la segmentazione delle categorie allo stesso livello di inclusione.

3. La metafora concettuale e la teoria dell'*embodiment*

Gli studi inaugurati da Lakoff e Johnson all'inizio degli anni '80 (cf. soprattutto Lakoff e Johnson 1980) sono serviti ad interpretare la metafora come una questione di pensiero e azione piuttosto che di parole: il nostro sistema concettuale, per mezzo del quale pensiamo e agiamo, è di natura fondamentalmente metaforica. I concetti non riguardano solo l'intelletto, ma governano il nostro funzionamento quotidiano, fin nei minimi dettagli. Essi strutturano ciò che percepiamo, come ci muoviamo nel mondo, come ci relazioniamo con gli altri. Le metafore linguistiche rappresentano dunque degli epifenomeni di come è strutturato il nostro pensiero, e, studiandole, ci è possibile cogliere dei meccanismi del pensiero che molto spesso diamo per scontati perché non ne siamo affatto consapevoli¹². Usiamo metafore per comprendere eventi, azioni, attività e stati: gli eventi e le azioni vengono concettualizzati metaforicamente come oggetti; le attività come sostanze; gli stati come contenitori. Una gara di corsa, ad esempio, è un evento che viene visto come un'entità discreta. La gara esiste nello spazio e nel tempo e ha dei confini ben definiti (ad es. *essere in gara*).

Abbandonando il tradizionale approccio generativo alla linguistica, che prevede l'autonomia del linguaggio rispetto alla mente, la linguistica cognitiva cerca connessioni tra il linguaggio e la cognizione e tra il linguaggio e l'azione esperienziale e fornisce un'alternativa sostanziale alla visione classica modulare del linguaggio, che si interessa soprattutto alle qualità costitutive degli strumenti linguistici presi singolarmente.

Le analisi condotte dalla linguistica cognitiva, come noto, hanno elaborato la teoria dell'*embodiment*¹³, vale a dire della conoscenza incarnata. Il corpo è sì fenomenologico (perché fondato sulla nostra esperienza percettiva, motoria, manipolativa), ma anche neurale (e comprende, dunque, tutto l'aspetto cognitivo dell'essere umano): la percezione e il linguaggio non possono più essere considerati come separati e indipendenti, ma come delle soluzioni originate da una stessa configurazione unitaria, nella consapevolezza delle basi corporee del pensiero e del linguaggio.

4. La conoscenza come processo di incorporazione e lo Schema del Contenitore

Come dimostrato da diversi studi¹⁴, molti verbi esperienziali indicano anche esperienze di tipo mentale, legate alla conoscenza (pensiamo al verbo greco

¹² Come sottolinea Bolognesi (2017: 368), le espressioni linguistiche metaforiche sono manifestazioni superficiali di strutture concettuali profonde. Cf. Lakoff (1987 e 1993), Langacker (2002), Evans – Green (2006).

¹³ Cf. soprattutto Lakoff e Johnson (1999).

¹⁴ Tra tutti, Luraghi e Susa (2017), Sweetser (1990), Wierzbicka (1992).

ἀκούω ‘ascolto, sento’, che indica anche un tipo di conoscenza scaturito dall’atto di aver ascoltato). A tal proposito Wierzbicka (1992, 198) fa notare che molte culture utilizzano uno stesso verbo per indicare l’atto del pensare-conoscere e quello dell’ascoltare: per una tribù della Papua Nuova Guinea, ad esempio, la mente, che per noi occidentali rappresenta la sede delle funzioni razionali e dei ragionamenti, non riveste un ruolo particolarmente importante. L’orecchio, invece, rappresenta l’organo primario per la conoscenza, per questo il ‘non so/non penso’ viene espresso con l’espressione *gelemuve*, che significa letteralmente ‘non sento’.

Pensiamo all’accezione di sapere come ‘avere percezione di’, accezione proveniente dal latino *sapiō* ‘avere sapore’: il gusto rientra nell’esperienza percettiva e quindi corporea che si manifesta con l’assunzione di qualcosa all’interno del nostro corpo, visto come un contenitore. Infatti, se assaggiamo un cibo “nuovo”, stiamo facendo una prima esperienza di quel ‘gusto’, che da quel momento in poi conosceremo.

Anche la polisemia ‘vedere-sapere’ è riconosciuta etimologicamente (cf. Luraghi-Sausa 2017, 759): in molte lingue indoeuropee antiche sono infatti attestate parole, etimologicamente connesse, dai significati legati polisemicamente tra loro, a partire da una proto-forma indoeuropea ricostruita del tipo **sek^w-* ‘seguire (con gli occhi)’, da cui sembrerebbe scattare un mutamento di specializzazione semantica che conduce dapprima al valore di ‘vedere’, e, infine, a quello di ‘parlare’¹⁵ (cf. lat. *sequor*, gr. ἔπομαι ‘seguire’, got. *saihwan* ‘vedere’, itt. *šakuwa-* ‘occhi’ etc.).

Ancora, si pensi alla base indoeuropea **weyd-* ‘vedere’ (cf. lat. *video* ‘vedere’, got. *widan* ‘sapere’, gr. οἶδα ‘so [perché ho visto]’ etc.) Come illustrato da Dettori (1994, 125 ss.), i *verba dicendi* si sarebbero sviluppati a partire da quelli indicanti il ‘seguire’ in virtù del fatto che per il cacciatore “preistorico” gli atti di ‘vedere’ e di ‘seguire’ erano profondamente connessi e funzionalmente inseparabili.

La conoscenza, infatti, viene metaforicamente intesa come “visione mentale”: in particolare, come osservato da Belardi (2002a II, 88), la proto-forma da cui derivano i due diversi significati attestati nella maggior parte delle lingue indoeuropee, probabilmente riferita al linguaggio tecnico della cacciagione può aver seguito una trafila di questo tipo: ‘fiutare le tracce, inseguire’, da cui ‘seguire’ (lat. *sequor*, gr. ἔπομαι), ma anche ‘seguire con gli occhi, per vedere’ (ingl. *to see*), ‘spiare, indicare, annunciare’ e quindi ‘dire’ (lat. *insece* ‘dimmi’, ted. *sagen* ‘dire, parlare’ etc.).

Una dimostrazione di come l’interpretazione cognitivista di dati linguistici dell’antichità può rivelarsi un valido strumento euristico, può essere ravvisata nel caso del verbo ittito *mema/i-* ‘parlare’ (con l’avverbio *appa* ‘rispondere’, ‘replicare’, ‘ripetere’, ‘ribadire’, ‘riferire’ etc.), non tanto e non solo

¹⁵ Cf., per il settore anatolico, Carruba (1986), per quello latino, Poccetti (2018), per quello “indomediterraneo” Mayer Modena (1986) e Silvestri (2000) etc.

in base a quanto già discusso in altra sede¹⁶ a proposito del suo valore traslato di ‘conoscere’ se usato in determinate espressioni sintagmatiche (*āppa -za Zl-ni mema/i-* ‘parlare dal fondo del proprio animo’, *-za karti peran mema/i-* ‘parlare in direzione del proprio cuore = ‘comprendere, conoscere’), quanto piuttosto in virtù di quanto osservato poc’anzi, vale a dire della connessione tra il concetto di ‘vedere’ e quello (conseguente) di ‘parlare’. La radice indoeuropea dalla quale tale verbo ittito potrebbe derivare¹⁷, **men-*, avrebbe veicolato, sin dall’origine, tre valori semantici fortemente connessi, quello di ‘vedere’, da cui si sarebbe sviluppato il senso di ‘pensare’ e quello di ‘parlare’¹⁸.

Nelle lingue indoeuropee antiche sono attestate voci veicolanti tutti e tre i valori postulati per l’archetipo: si pensi al lat. *mens* ‘mente’, *moneō* ‘faccio ricordare’, *memorō* ‘rammento; racconto’, gr. μένος ‘forza vitale, spirito’, sanscrito *man-* ‘pensare’, itt. *meni-* ‘viso’, *mema/i-* ‘parlare’ etc.

Il fatto che in luvio cuneiforme (lingua anatolica di II millennio, dello stesso gruppo linguistico di cui fa parte l’ittito), sia documentata, oltre alla voce *mana-* ‘vedere’, la forma a raddoppiamento *mammanna-*, la quale, oltre a ‘vedere’ significa anche ‘sperimentare, guardare con favore, accettare’, testimonia, storicamente, il passaggio dalla visione alla “accettazione” (mediante un processo di “incorporazione”).

Il nucleo semantico radicale prototipico, pertanto, sarebbe stato polisemico (cfr. la teoria “estesa” di Kleiber, § 3.1), caratterizzato da una struttura olistica, nella quale la visione dell’oggetto conoscitivo e la sua (successiva) comprensione/incamerazione/riconoscimento avrebbero generato la sua manifestazione attraverso il linguaggio, attraverso la parola. La parola che, come osservato da Silvestri (2010), è in grado di ‘illuminare’ il referente extralinguistico e di farlo ‘brillare di luce propria’, esattamente come l’indice, in semiotica, rappresenta il segno più naturale, in quanto l’aspetto della contiguità con il referente è quello più rilevante ed immediato, è ciò che “mostra” la realtà così com’è, metonimicamente.

Una seconda possibile applicazione dei presupposti della linguistica cognitiva a dati antichi risiede nella potenzialità di concepire i fenomeni linguistici in termini dinamici e olistici. In particolare, lavorando sullo schema – molto produttivo

¹⁶ Cf. per i dettagli Francia (2010) e Pozza (2014, 2019).

¹⁷ Cf. Carruba (1986) e Pozza (2014, 2019, 2020), ai lavori della quale rimando anche per l’interpretazione del verbo ittito di percezione gustativa *ištanḫ-* ‘assaggiare’ alla luce delle teorie dell’*embodiment*.

¹⁸ Inoltre, se, come sostiene Oettinger (1979. 486 nota 72), il verbo ittito *mema/i-* derivasse da un perfetto stativo indoeuropeo, tanto più il valore di ‘sapere, conoscere’ potrebbe identificarsi con l’esito (resultativo) dell’aver visto, esattamente come nel caso del perfetto greco οἶδα ‘so (in quanto ho visto)’. Cf. anche il lat. *memorō*, che veicola sfumature semantiche che vanno dal ‘ricordarsi di’ fino al ‘raccontare, rendicontare, dire’.

– del contenitore¹⁹, nel cui centro si realizza l'azione dominante ('conoscere') e i cui confini rappresentano le situazioni in cui questo evento prima si costituisce ('vedere') e poi, una volta realizzato, si "esaurisce" ('parlare'), si può concepire l'evento (polisemico) complessivo della 'conoscenza' come un contenitore, al di fuori del quale si collocano quegli eventi correlati all'esperienza della conoscenza, parte di un *continuum* esperienziale che "tocca" i bordi (*boundaries*) del contenitore stesso. Si penetra nella conoscenza a partire dalla visione e se ne esce manifestando concretamente le "tracce" di quanto "appreso", "incamerato", mediante la parola, che illumina e che con la sua "luce" consente la comunicazione²⁰.

In un certo senso la parte "finale" del processo conoscitivo si può considerare collegata con quella "iniziale", in una sorta di palingenesi, mediante il concetto di 'luminosità', esattamente come dimostrato da verbi come il latino *dicō, for*, o il greco *φηνί*, riconducibili presumibilmente a radici "brillanti" (rispettivamente **dey-k-* e **bhā-* "essere luminoso, splendere")²¹.

5. Postilla

Un'ultima osservazione di matrice culturale, a conclusione di quanto in questa sede brevemente discusso: alla luce dello Schema del Contenitore e della sua applicazione alla radice polisemica **men-*, si noterà che, nel caso degli indovini dell'antichità, spesso non vedenti, la conoscenza viene loro concessa in virtù di una visione intellettuale, d'ispirazione divina, anziché esperienziale-terrena. Pensiamo al *dhīra-*, il sapiente del mondo indiano antico, che era prima d'ogni altra cosa un veggente, che raggiungeva la conoscenza *svénā* [...] *mānasā* "con il proprio intelletto", dunque non grazie alla precedente visione del mondo, ma mediante una visione che Bader (1997, 6) definisce "savoir visionnaire" e che Bartolotta (2002) chiama, con una immagine efficace, "l'occhio della mente".

In un certo senso, proprio il distacco dal mondo circostante garantiva al veggente cieco (si noti la locuzione ossimorica) un maggiore distanziamento dal terreno e un avvicinamento al divino. La visione interna dell'indovino non vedente, quindi, in quanto concessa dalla divinità, si colloca all'interno dello Schema del Contenitore. In effetti, come osservato da Belardi (1990, 236), "ciò che è valutato come sapere divino o come sapere che discende naturalmente dal divino gode del carattere della spontaneità, come dire dell'autonomia: ciò, invece, che è classificato

¹⁹ Cf. Langacker (1987-1991 e 2001). Per un'interessante interpretazione del suddetto schema relativamente ai verbi tedeschi *erblühen* 'sbocciare', *blühen* 'essere in fiore' e *verblühen* 'sfiorire' e alla loro codifica morfologica dell'attraversamento del *boundary*, rimando a Serra Borneto (2003).

²⁰ Inoltre, alla luce di quanto discusso in Pozza (2020), si confermerebbe anche l'ipotesi in base alla quale la 'staticità' sarebbe parte integrante del primitivo semantico veicolato da i.e. **men-* (che non sarebbe, dunque, radice omonima di **men-* 'temporeggiare, fermarsi', ma che, al contrario, ne condividerebbe il medesimo spazio semantico).

²¹ Per i quali si vedano soprattutto Silvestri (2010) e Poccetti (2018).

come sapere non divino abbisogna dell'apprendimento, dunque di una trasmissione di cultura, in eteronomia”. Non è un caso che, anche quando non ciechi, i veggenti (così come anche i poeti) siano rappresentati come dotati di uno sguardo particolare o caratterizzati da anomalie fisiche: si pensi alla presunta cecità²² di Omero e a Tiresia. In Omero, ad esempio, come dimostrato da Belardi (1990, 225), la vera sapienza è innata, non è frutto di apprendimento, e il poeta Femio si definisce *αυτοδίδακτος*, non nel senso di ‘autodidatta’ ma nel senso di ‘colui che è in uno stato di separazione/isolamento’. La mentalità greca arcaica custodisce il medesimo insegnamento²³.

Pur in assenza, in questo caso, di parte del *continuum* categoriale esterno al contenitore (il confine precedente l'entrata – quello della vista, dunque), ci si trova di fronte, in casi come quelli appena accennati, a una conoscenza che nasce – è proprio il caso di dirlo – direttamente “dall'interno”.

BIBLIOGRAFIA

- Adornetti, Ines, and Ferretti, Francesco. 2012. *Dalla Comunicazione al linguaggio. Scimmie, ominidi e umani in una prospettiva darwiniana*. Milano: Mondadori.
- Bader, Françoise. 1997. “Voix Divines: Réflexions Métalinguistiques Indo-Européennes”. *Journal of Indo-European Studies* 21: 13-19.
- Bartolotta, Annamaria. 2002. *L'occhio della mente. Un'eredità indoeuropea nei poemi omerici*. Palermo: Circolo Glottologico Palermitano.
- Belardi, Walter. 1990. “Poesia e onniscienza, tecnica e insegnamento nella Grecia arcaica e nell'Iran zoroastriano”. *Linguistica generale, filologia e critica dell'espressione*, edited by W. Belardi, 219-236. Roma: Bonacci.
- . 2002a. *L'etimologia nella storia della cultura occidentale*, 2 voll. Roma: Il Calamo.
- . 2002b. *Il tema del segno lessicale nella diacronia linguistica*. Roma: Il Calamo.
- Bolognesi, Marianna. 2017. “Conceptual metaphors and metaphorical expressions in images”. *Cognitive Modelling in Language and Discourse across Cultures*, edited by A. Baicchi and E. Pinelli, 367-382. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Bybee, Joan. 1985. *Morphology. A Study of the Relation Between Meaning and Form*. Amsterdam-Philadelphia: Benjamins.
- Carruba, Onofrio. 1986. “Der idg. Stamm *men-/mon-/mn- im Anatolischen”. *O-o-pe-ro-si. Festschrift für Ernst Risch zum 75. Geburtstag*, edited by A. Etter, 117-124. Berlin-New York: de Gruyter.

²² La cecità si rivela una *σφραγίς* sapienziale e deve essere intesa come un contatto con il mondo delle tenebre e con la visione del mondo dei morti, che dona capacità veggenti profetiche; cf. Storoni Piazza (1999, 94): “come i poeti, spesso anche gli indovini, nella cultura antica, sono non vedenti. La cecità è evidentemente significativa di una capacità visiva di ordine superiore. Il cieco vede e quindi sa, quel che è nascosto agli altri, vede con occhi che non sono quelli della carne, vede quello che è invisibile per i comuni mortali”.

²³ Sul motivo culturale di una sapienza che non può essere insegnata, nell'ambito della lirica greca arcaica, cf. Fabrizio (2013).

- Dettori, Emanuele. 1987. "Un'ipotesi su ENNEΠΩ (Storia di una radice)". *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli* 16: 117-169.
- Dressler, Wolfgang et al. 1987. *Leitmotifs in Natural Morphology*. Amsterdam-Philadelphia: Benjamins.
- Dressler, Wolfgang and Kilani-Schoch, Marianne. 2016. "Natural Morphology". *The Cambridge Handbook of Morphology*, edited by A. Hippisley A. and G. Stump, 356-389. Cambridge: Cambridge University Press.
- Evans, Vyvyan and Green, Melanie. 2006. *Cognitive Linguistic: An introduction*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Fabrizio, Claudia. 2013. "Persistenze di motivi culturali indoeuropei nella lirica greca arcaica". *Archivio Glottologico Italiano* 48 no. 1: 1-25.
- Francia, Rita. 2010. "Ittita appa "(via) da"". *Incontri Linguistici* 33: 161-166.
- Kleiber, Georges. 1999. *La sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*. Paris: Press Universitaires de France.
- Lakoff, George. 1987. *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal About the Mind*. Chicago-London: The University of Chicago.
- . 1993. "The Metaphor System and its Role in Grammar". *What We Think, What We Mean, and How We Say It. Papers from the Parasession on the Correspondence of Conceptual, Semantic and Grammatical Representations*, edited by K. Beals et al., 217-241. Chicago: Chicago Linguistic Society.
- Lakoff, George and Johnson, Mark. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago-London: The University of Chicago Press.
- . 1999. *Philosophy in the Flesh. Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- Langacker, Ronald W. 1987-1991. *Foundations of Cognitive Grammar. I. Theoretical Prerequisites, II. Descriptive Application*. Stanford (California): Stanford University.
- . 2001. "Dynamicity in Grammar". *Axiomathes* 12: 7-33.
- . 2002. *Concept, Image, and Symbol. The Cognitive Basis of Grammar*. Berlin-New York: de Gruyter.
- Lazzeroni, Romano. 1998. "L'indoeuropeo oggi: problemi e prospettive". *L'indoeuropeo: prospettive e retrospettive. Atti del Convegno della Società Italiana di Glottologia, Milano, 16-18 ottobre 1997*, edited by Mario Negri et al., 11-22, Roma: Il Calamo.
- Leroi-Gourhan, André. 1964. *Le geste e la parole. Tome I. Technique et langage*. Paris: Michel.
- Leroi-Gourhan, André. 1965. *Le geste e la parole. Tome II. La mémoire et les rythmes*. Paris: Michel.
- Luraghi, Silvia and Sausa, Eleonora. 2017. "Pensare, sapere, ricordare: i verbi di attività mentale in greco omerico". *Ancient Greek Linguistics: New Approaches, Insights, Perspectives*, edited by F. Logozzo and P. Poccetti, 745-774. Berlin-Boston: de Gruyter.
- Mayer Modena, Maria Luisa. 1986. "'Vedere', 'illuminare' ed 'esprimere' nella comparazione semantica indoeuropeo-camito-semitica (sem. 'mr, lat. loquor, scr. svar- ecc.)". *Quaderni di Acme* 7: 43-52.
- Oettinger, Norbert. 1979. *Die Stammbildung des hethitischen Verbuns*. Dresden: Verlag der TU Dresden.
- Poccetti, Paolo. 2018. "Quarant'anni dopo: sui continuatori di *dej̥k- e *bheh₂- in latino e in altre lingue dell'Italia antica". *Linguistica, filologia e storia culturale. In ricordo di Palmira Cipriano*, edited by Luca Alfieri et al., 219-235. Roma: Il Calamo.

NARRATIVE LANGUAGE AND POSSIBLE WORLDS IN POSTMODERN FICTION. A BORDERLINE STUDY OF IAN MCEWAN'S *THE CHILD IN TIME*

ADRIANA DIANA URIAN¹

ABSTRACT. *Narrative Language and Possible Worlds in Postmodern Fiction. A Borderline Study of Ian McEwan's The Child in Time.* The present paper is a study of more traditional hermeneutics combined with a tinge of possible world modality, with the purpose of creating a thorough picture of narrative worlds and balancing it against the possible world system, with practical applications onto postmodern fiction, in Ian McEwan's novel *The Child in Time*. The article focuses on exposing narrative language, worlds and characters, viewing them through Seymour Chatman's perspective and slightly counterbalancing this approach with the possible world semantics system (as envisioned by Kripke, Lewis, Nolan, Putnam) for a diverse understanding of the inner structure and functioning of narrative text and fictional worlds.

Keywords: *possible worlds, possible-world semantics, narrative worlds, fictional worlds, narrative language, fiction, postmodern fiction, fictional characters.*

REZUMAT. *Limbaajul narativ și lumile posibile în ficțiunea postmodernă. Un studiu hibrid al hermeneuticii tradiționale îmbinat cu trimiteri către semantica modală a sistemului lumilor posibile, al cărui scop este acela de a se concretiza într-un studiu aprofundat al lumilor narative, prin intermediul semanticii modale a lumilor posibile, oferind aplicații practice asupra ficțiunii postmoderne, în romanul *Copilul furat* de Ian McEwan. Articolul se concentrează pe expunerea particularităților limbajului narativ, precum și a lumilor și personajelor ficționale, mai întâi din perspectiva lui Seymour Chatman și apoi printr-o ușoară contrabalansare a acestei abordări cu sistemul lumilor posibile (propus de Kripke, Lewis, Nolan, Putnam), oferind o imagine diversificată a structurii interne a textului narativ, a funcționalității acestuia, dar și a lumilor ficționale.*

Cuvinte-cheie: *lumi posibile, semantica lumilor posibile, lumi narative, lumi ficționale, limbaj narativ, ficțiune, ficțiune postmodernă, personaje ficționale.*

¹ **Adriana Diana URIAN** is an Assistant Professor at the Department of Specialized Foreign Languages, at Babeș-Bolyai University in Cluj Napoca. She holds a PhD in Philology since 2015. She teaches English for specialized purposes in the field of Social Assistance. The study of possible world semantics and its application onto postmodern fiction is an interest she has explored through her doctoral thesis and which still constitutes a vivid part of her research endeavors. Email address: adriana.urian@ubbcluj.ro

1. Introduction

To a considerable amount of surprise, perpetual studies in linguistics or specifically language in general, have, up to this point, had the impoverishing side effect of rendering a raw degree of incompleteness as far as reference or meaning is concerned or for that matter in providing that long enquired for answer to one of the most basic dilemmas, namely: “What do you mean?”

There has been much skepticism about how or even why possible worlds² should be considered by our present-day language philosophies, but the 21st century is all about multifold identities or codes that not only operate in one way in one world, but rather find plentiful resources to evade, to transcend what has so far been understood to be the world of experience and reality. Hardly any act of speech we enter is in some way tinged with a particular amount of possibility, triggering the emergence of a variety of possible worlds intrinsically connected to the source of their existence, none other than language itself.

From the starting point of logic, possible worlds and how they can or cannot function appear to be a legitimate narrative tool as well. However, applying the same framework to the realm of fiction may prove that the system needs more molding in order to fit the broader spectrum that fiction readily opens for research. This means that much wider ranges of accessibility relations are imminently required. As such, the present paper will revisit the notion of fictional entities and objects, attempting to reinterpret them through the methods of a different magnifying glass, that of possible world semantics and by applying this system to a more practical fictional realm, that of McEwan’s novel *The Child in Time*.

2. A New Approach

First, it proves useful to resort to an analogy to Daniel Nolan’s theory (2012) of the representation of things that do not have an actual form of existence. Of course, Nolan uses this approach to refer to representing aliens, but the logical principles are all valid. The same type of theory can be fruitfully employed to refer to objects and entities which gain some sort of existence in the actual world³, simply because they are referred to and not because they physically exist. This is what aliens and fictional entities have in common. They are non-existent objects which still signify something at a referential level.

² Possible worlds are concepts in modal logic representing statements about what might be, could be or should be true. The possible world system proposed in this paper adheres to the modern philosophical use of the concept, as pioneered by Saul Kripke and David Lewis.

³ The actual world needs to be understood as “reality”. According to David Lewis, the actual world is special only in that “we live there”.

Nolan blends his own views with a theory of “linguistic ersatzism”, which is a version of representational abstractionism about possible worlds.

The major difficulty encountered when dealing with non-actual objects in general is their non-existence status, which would automatically imply that it is impossible to refer to these entities and postulate any sort of truths about them. The problem arises mostly in the referential department, for one cannot refer to something that does not exist. The condition would be adhering to a set of more general features these objects possess and which makes it all the more possible to refer to them in different kinds of possible worlds, despite the fact that they are not available in the actual world continuum. In this respect, we would be able to speak of green monkeys in different kinds of possible worlds, even if we are aware of the fact that there are no such things as green monkeys. In the same manner, we would be speaking about the lost child in McEwan's novel, either within the possible worlds of the fiction or referring to these worlds as a part of a generalized discourse in the actual world.

The problem with this particular kind of perspective arises when considering the general features considered in relation with the non-existing objects. We might be thinking of a set of fleeting features which would make it impossible to maintain the sufficient degree of individuation. And yet, there is still this possibility out there of non-existent objects being imaginable or conceivable and there is also the possibility of speaking and describing fictional entities outside the claim of irrationality, as it has also been shown before. This is where Nolan introduces the concept of “universals” (2012, 95), which he applies to his broader alien discussion, but in this particular study, it will be applied onto the nature of fictional entities. The story about universals consists of considering that some universals that exist are uninstantiated, and that every possible kind of universal exists. This represents one of the first methods to be adopted on universals and it is revealing because it allows for working with certain concepts which may not be actualized or “instantiated” enough, when accessing this chain of possible worlds and alternatives. The possibility of the non-existence of fictional entities is always out there and it is a valid possibility just like any other. Still, it may not yet be the best of choices since fictional entities do make the object of various forms of discourse.

Nolan's theory (2012) of representing aliens has something in common with David Lewis' system of modality (1986), namely the willingness to demonstrate that it is after all possible to talk about and logically incorporate within discourse entities which cannot be directly named or represented by way of descriptions or properties. Nolan (2012) insists that the nature of those types of properties which do not reside in the actual world of existence are to be considered as conjunctive properties. The particulars about this kind of

properties, is that it is fairly easy to construct descriptions for them, thus excluding the pre-stated notion of existential universals. In addition to the conjunctive properties, David Armstrong (1989) identifies another type of properties and relations specific for non-existents under what he calls structural properties, which have only actual universes as their constituents.

Lewis' system of modality opposes Armstrong's position on structural properties. Armstrong's arguments state that a set of universals are structural which means that they display properties of a series of structural states or entities "consisting of instantiations of various simpler properties or relations" (Nolan 2012, 102). In order to exemplify this situation, we might consider one of the examples preferred also by Hilary Putnam (1983). If we considered the property of something being water and bearing the formula of H_2O , then the instantiated property of this water would be a structure consisting of one oxygen and two hydrogen atoms. Structural universals have their properties strongly engendered within the actual world of existence and therefore constitute the category of being the only sort of accepted universals. What is truly important when it comes to universals, is the fact that it is possible to produce such descriptions of them which might be considered as being individuated. This means that the descriptions can be as detailed and as minute as being able to depict the very arrangement of their constituents. Water in its broadly known formula H_2O may be described down to its very last atom, which is altogether acceptable as a logical endeavor. However, this is where Armstrong (1989) introduces his solution for dealing with non-existent universals. If water is made out of oxygen and hydrogen then we would still be able to describe it even if we had no idea of it being water. This proposes a very interesting situation for the fictional environment. It offers the possibility to refer to fictional entities, going beyond the ever-present impediment of actual world existence. In this manner we could refer to the lost child in McEwan's novel, *Kate*, and be able to refer to her in the terms of the properties ascribed to her by the narrative universe of the novel.

Accepting this theory in terms of universals has been contested especially by Lewis' system of modality (1986), which indicates that formulating such descriptions which go towards the very structural organization of entities is either not required at all or it makes very little sense. Even so, Nolan (2012) seems to argue that Lewis' approach could offer a similar type of construction without going through structural universalism. Within the Lewisian system, if we think yet again about the previously stated example of water and H_2O , the property of being hydrogen, oxygen, the property of being colorless etc., and all the relations bringing them together will be seen as sets. However, this in itself is not enough. In order to perceive what should be understood as a set of mereological relations between the parts of a whole, it is necessary that a sort of

epistemic access is granted to this mereological connection, an access which can be achieved by way of descriptions. The pathway to this kind of access should be available despite the rather unusual form of its metaphysical nature. What this means for our example is that it is possible to define the whole of the H₂O molecule by way of the properties of the hydrogen molecule and the oxygen molecules and the properties of the relations linking them together. However, an individuating description of the entire H₂O molecule would still be possible, even without having the proper descriptive knowledge of its properties or of any of the properties of its constituents. Thus, in a similar way, it should be possible to refer to fictional entities and objects on the basis of the set-based theory stemming from Lewis as well as of the mereological relations engendered.

2.1. Narrative Content Revisited

When we think about the narrative structure the question is if it pervades any other type of meaning than the one contained by the story in itself. Could it then be possible for the narrative to mean anything in itself, by way of its structure? The analytical endeavors mentioned above indicate that there is a structure of the narrative which tends to reveal a bit more about the manner in which these structures are created. The obvious conclusion is that, within the narrative, the form of expression is revealed by the story, while discourse is the form of that very expression. What interests us more at this level is not the traditional Saussurean distinction *langue-parole*, but rather what the substance and the form of the narrative content represent, in itself. In this context, Seymour Chatman (24) indicates that: "The substance of events and existents is the whole universe, or, better, the set of possible objects, events, abstractions, and so on that can be "imitated" by an author (film director, etc.)". He further distinguishes between expression and content on the one hand and between substance and form on the other. We know that substance is the field of all the events which can be "imitated". Going a bit further, content includes representations of objects and actions in both real and imagined worlds which can occur in a narrative medium; form refers to the narrative discourse including the narrative story components.

One of the most important issues which Chatman (1978) raises represents one of the key aspects of the present paper as well, namely understanding whether the structure of the narrative is meaningful irrespective of the story itself. The problematic at hand would then be: what does the narrative mean on its own? If we were to remove the story from the narrative, we would still be left with some sort of narrative matrix upon which the epic line is laid out. It is precisely this matrix which must be pursued, for it is within here

that some key elements of the narrative structure are to be encountered. Within the narrative environment there will always be precisely three sets of permanent coordinates centered around these three determinates: event, character and setting. In a sense, these are the pre-existing elements with a priori existence when it comes to any narrative whatsoever, merely forms waiting to be filled, endowed with characterhood as Chatman (1978) would express it.

If we pictured *The Child in Time* according to this scheme, we would have to unfold the narrative of its entire story line meaning. In the lines of this behavior when looking at McEwan's book we would have to infer, without knowing anything of the story whatsoever, that it has to be a regular intermingling of different preset instances, which exist overall in every narrative anywhere. This would be the first starting point in this particular analysis as well, unfolding the narrative completely, dismantling it, in order to demonstrate that there is a core structure which governs the formation of worlds and plots.

Still, keeping in mind the narrative is an environment of possible worlds, we should identify one principle within the narrative, namely the principle of selection according to which, the narrator chooses which events are to be stated, and which events are solely to be implied. If we were to stop on defining the concept of the story in itself, we would have to imagine it as a continuum of facts and events in their totality, containing all those which can be projected by being applied to the regular laws of the actual world. However, despite the fact that the story line continuum displays this great range of possibility, this range is, in the end, limited to the inferential attempts of the reader, which would also leave too great a room for interpretation. For instance, there is an infinity of possible worlds linked to the narrative of *The Child in Time*, but in the end, we operate only with those worlds we actively infer, when coming into contact with the story line of the novel. Irrespective of the type of narrative, the discourse is intended as a form of dialog between an authorial voice of some sort and someone at the other end of the narrative, a reader of any sort. This provides the necessary room for inference and interpretation and while the possibilities offered are next to limitless, it is in the end the authorial voice which selects which elements are necessary to fill the sense of story continuum.

Since we are now dealing with the principle of selection within the narrative, we might start considering the fact that it is not always possible that the narrative reveals all details related to character, setting and all other elements of the plot. There are occasions when the narrative harbors areas of indeterminacy, which mostly appear due to the fact that the narrative might avoid presenting particular details about the characters. Chatman (1978) compares the areas of indeterminacy between narratives and the cinema,

stating that it is far more difficult to avoid indeterminacy within the cinema as the imagery is prone to reveal details which might not be made as obvious within the narrative. The example he offers is that in the narrative one might say that X was dressed in street clothes for instance, while the cinema will inevitably reveal precisely the kind of clothes X was wearing. Still, as we have seen before, such areas of indeterminacy are also possible in the narrative. We might refer in this case to areas which are left undetailed intentionally and which need to be filled in by the receivers of the fiction.

Beyond being a mere question of interpretation, dealing with areas of indeterminacy in a narrative also includes operating with various sets of alternative possible worlds. The reason for considering this notion, lies in formulating an even better understanding of the narrative structure as a whole and in preparation for the further analysis of the intricacies of McEwan's novel, *The Child in Time*, from the proposed perspective of the present article. This novel in particular does have quite a few areas of indeterminacy, despite the fact that we have a third person narrator, bound by nature to reveal every private world of the characters. Of course, the areas of indeterminacy are to be expected especially as a result of the nature of this narrative in particular which presents the abduction of a young child. It is precisely these areas of indeterminacy that make room for accessing the possible world system within the narrative.

The manner in which these alternatives within the narrative are chosen is determined by yet another governing principle within the narrative selection scheme and this is the logical principle of coherence. This entails that, certain contents of the narrative must remain the same throughout the entire story line. For instance, if we refer to McEwan's novel and say that: Kate was five/Kate was Stephen's daughter/Kate was kidnapped, we logically need to assume that Kate is one and the same person. A sense of coherence must always exist. In the example presented here, if we consider this Kate not to be the very same person within the three statements, then it is still necessary to find some connection between the three, all the other Kates had the same age as Stephen's Kate, they must all have been kidnapped at similar times in their lives and so on. A coherent consistency must prevail at all times and because of this, all the operative possible worlds within the narrative will have to abide by this unshakeable principle. We might also mention that while coherence is absolutely necessary for the further progression of the narrative, the causality linking the events together might come in as formally optional. The events within the narrative do not need to have a specific cause in order to happen, but they absolutely do need to intermingle coherently. This is after all one of the binding rules of operating with possible worlds within the narrative and if we

considered Marie-Laure Ryan's analysis (2004) we might yet again state that the coherence within the narrative needs to respond to the logical requirements preformatted within the Textual Actual World⁴.

Thus, the narrative needs to be understood as an interactive environment within which a system of coherence is established, a system which leaves just enough space for the creation and exploration of alternative universes, not in an unbound and disconnected manner, but much rather in a very consistent acknowledged endeavor. Traditionally, the manner in which a receiver operates with the different possible worlds available within the narrative is referred to in the simple terminology of offering an interpretation to the said fiction, but this approach does not fall short from being obsolete at this time. The act of interpretation, if we choose to look at it in this particular manner, does not need to stop at the simple stage of drawing some sense of meaning from the story line itself, as a prerequisite of the human brain to finding an everlasting sense of coherence. Interpretation, if we need to refer to it in this way, is a multi-faceted process of drawing meaning, assigning inference, drawing new meaning yet again and readjusting the narrative environment according to the range of alternatives made available. As such, the interpretation is as much a meaning gathering process, as it is a filling in process, the neglect of the latter involving a rejection of at least half of the existence engendered by the text of the narrative.

When referring to the narrative discourse, Chatman (1978) introduces the notion of "narrative statement", which should be seen as "a technical term for any expression of a narrative element viewed independently of its manifesting substance" (31). The sense of the terminology does not need to be understood in the strictest semantic sense, for it encompasses a much more general notion extending from what we would regularly understand as statements to questions or commands which would normally not be included within such a category. These narrative statements, in their broader sense, are the tools which make up the narrative discourse and particularly because of this enlarged concept, as Chatman would have it, they create a vibrantly communicative environment between the author and the audience, projected at the outskirts, with the very clear specification that it is not an actual communicative act between a real author and a real kind of audience, but much rather between an implied author and an implied audience, which are, after all, textual instances as well.

We will now return for a more in depth understanding of the narrative, on the same path indicated by Chatman (1978) through his narrative statements, namely process and stasis. Following the name indicative, a process would refer

⁴ According to Marie Laure Ryan (2004) the Textual Actual World (TAW) should be considered as the actual world of the fictional text.

to something happening or to something being done, while the stasis would refer to simple facts, existent within the story. However, differentiating between the two might appear to be a bit problematic at times, but if we keep in mind that stasis statements generally identify or qualify: "She was half asleep" (McEwan 1992, 8), "Kate was at an age when her burgeoning language and the ideas it unraveled gave her nightmares" (7), and that process statements have to do with enactments: "He buttoned her woolen shirt" (9). discerning between the two becomes vividly materialized. These distinctions further demonstrate the manner in which the relation implied author-implied audience create alternative worlds of meaning within the narrative. The nature of any statement would indicate that it cannot occur on its own. As such, its appearance needs to be mediated, more specifically, these statements are placed within the narrative. This task will be fulfilled either by the author himself or by a voice within the narrative.

In order to make any sense of the possible worlds engendered within the narrative and in order to evaluate the narrative statements in an appropriate manner, the discussion needs to go on the lines of a clear-cut demarcation between all the stances of the author and of the reader. Chatman (1978) identifies the following categories: real author, implied author, narrator, real reader, implied reader or narratee. Discerning between the overall creator of the fiction and the narrator has always been a quest of any approach to fiction, as it is obvious that the author and the narrator cannot be one and the same entity, not even in those cases where the author intentionally identifies himself with the narrator by making use of the first person singular. This argument makes perfect sense also from Marie Laure Ryan's perspective (2004), since we would need to place the narrator within one of the alternative universes of the fiction, more precisely within the Textual Actual World. Therefore, the author and overall creator cannot be identical with the narrator primarily because they belong to strikingly different ontological universes, one is placed outside within the actual world of existence, while the other resides in the world of textual reality.

Within the field of narrative theory, Wayne Booth (1983) comes up with the theory of the implied author. Booth poses a very interesting problematic which really enforces the idea that the narrator is implied by the reader, so it is taken out of the content of the actual world and placed somewhere within the alternative worlds of the text; Chatman would see it as a transgression not towards the narrator, but much rather towards the principle that invented the narrator along with all the on-goings within the narrative, which organize the events within a certain sequence and, we might add, actualize different realities of the textual world, while leaving several others unactualized. The implied author is nothing else than an implied presence and in itself the governing

principle of the narrative. If we have a look at *The Child in Time*, we can distinguish the narrative voice in the presence of a third person narrator with apparent overall knowledge of the characters' minds and thoughts, it is this particular voice which narrates about Stephen and Kate and Julie in such terms as: "Jigging and weaving to overtake, Stephen remained as always, though barely consciously, on the watch for children, for a five-year-old girl..." (McEwan 1992, 1).

The difficulty with the implied author at this stage in the novel makes a clear distinction between the all-knowing narrator and the separate instance of the implied author. This is also the case for the novel *The Child in Time*. The entire design of the novel is the result of the sustained efforts of the implied author. McEwan's novel poses a problematic distinction precisely because we are faced with a reliable narrator, a situation which tends to merge the alternative universes of these two separate instances within the Textual Actual World. Had it been the case of an unreliable narrator, the distinction between the two would have been perfectly clear. Though the authorial personas have been mentioned throughout this study, there are still a few details which have been left out. One such detail concerns the fact that just as much as there is an implied author, we need to accept the fact that there is also an implied reader, or what might be called a narratee.

This particular instance within the narrative might be vividly named and present within the text or it might simply be imagined there. In the case of *The Child in Time*, it needs to be imagined there, as it is not granted any palpable presence. Having entered this quest of identifying the voices of the narrative for the fiction of *The Child in Time*, it is important to see the fictional universe as a complete world of alternatives, making use of alternative instances to the actual ones providing the ultimate argument that the fictional universe is a complex modal construction.

2.2 Narrative Hierarchies

So far, we have analyzed the manner in which the voices within a narrative organize and formulate the fictional universe as a complex macrostructure of worlds and possibilities. In what follows, the analysis will focus on identifying a stronger sense of hierarchy within the narrative. It goes without saying that there are meaningful events within any narrative which take precedence over other events which appear to possess less meaningful content. There has to be a difference in structure between majorly important events and what we might label as minor events and it is this particular structure which also decides which possible worlds to actualize and which worlds to leave behind in the mere continuum of alternatives.

Chatman (1978) attempts to provide an explanation for this interesting process by using the word *kernel*, a term meant to refer to major events within the narrative. Taking on this terminology, kernels depict those events within a narrative which are decisive for the future course of the plot. One such kernel within McEwan's novel would have to refer to the essential moment when Stephen takes Kate to the grocery store. What this creates within the narrative is a crucial turning point in the direction of the course the events are intended to take. If Stephen, for instance, had not decided to take Kate with him, the ulterior flow of events within the narrative might not have taken place, the justification for the narrative might not have been there to begin with, the child would not have been lost and the rest of the plot would have crumbled to pieces. The fictional mechanism is thus organized as a logical sequence of kernels, each major kernel intervening within the narrative being a logical consequence of all the other kernels before it. The narrative presents itself as a massive logical scheme of essential nodes which form a logical sequence of major standing points, we could think of these as the essential milestones of the narrative, which function as central worlds around which less important events gather.

The denomination Chatman (1978) finds for this other kind of events is that of *satellite*. A satellite event is a happening of no consequence, namely an occurrence which can be removed without creating any impact on the further flow of the narrative. While it is highly essential for the sequence of events of *The Child in Time* that Stephen take his daughter to the supermarket, it is quite insignificant that before leaving home "Kate came towards him talking loudly, holding up the scuffed toy donkey" (McEwan 1992, 9). This event is an auxiliary detail to Stephen's preparing the little girl for the supermarket scene and while we could easily imagine a toddler presenting the very same pattern of behavior as Kate's, this is absolutely irrelevant for the next flow of events.

Despite the fact that their contribution to the sequence of events is not major enough, the role of the satellites is that of expanding the content of the narrative. If kernels are the milestones within the narrative, then the satellites automatically need to fill in the gaps between them. So, satellites should be seen as overall content set over a pre-established matrix of unchangeable facts. Probably the greatest sense of distinction between the two lies in the fact that kernels imply a choice, which means that it is after all kernels which give rise to the sense of alternatives and possibilities within a narrative, while satellite events do not possess this kind of property. Thus, when we see Stephen preparing Kate for the supermarket, we intuitively infer that there is an alternative universe within which Stephen does not take Kate to the supermarket or an alternative universe in which Kate stays home with Julie, the outcome of which being that the child, in the end, is not lost. When comparing this kind of situation to the one

in which Kate speaks loudly and holds up her stuffed donkey, it becomes obvious that the latter event does not posit any alternative universe choice and that it is merely there to enrich the plausible image derived from the major kernel of Stephen taking his daughter out shopping as many other times before.

There have been objections against reducing the narrative to such mechanical schemes which are considered not to bring any revelation whatsoever in the field of strict interpretation, in the manner in which the reading of the text is perceived. Still, this has nothing to do with the traditional sense of interpretation of a certain text and is much rather concerned with providing a theoretical approach of the workings of the narrative itself, unveiling its mechanisms, watching it progress and grow into a complex environment of alternatives and thoughts. It is obvious that it is not necessary for the reader to mechanically divide the narrative into kernels and satellites or to come up with a complex theoretical approach in order to understand the meaning of a text. For most readers this is an unconscious process, quite similar to language acquisition. Children are not familiar with grammar rules, but are still able to talk and make correct generalizations.

Within the same realm of narrative hierarchies, Chatman (1978) makes a further distinction between what was traditionally considered the mechanism of the narrative, by introducing the notion of the antistory. This new terminology refers to envisioning the narrative not as opening up those possibilities which are believed to be possible, but rather as treating all possibilities within the narrative as having the same chance to be valid. Narrative alternatives within the antistory system call into question all the logical movements of the narrative universe, one event leading to the other towards a finale, but despite the fact that these alternatives are mere possibilities without them being actualized, we would still need to accept them as being part of the plot. Thus, it is incorrect to deem them as being exterior to the narrative or exterior to plot formation. *The Child in Time* also opens the way to a few sets of antistories within the plot. We can consider the main line of the story when Stephen takes Kate to the supermarket and we can also consider the alternative of Stephen going on his own. In the case of the first alternative, which is the one actualized within the narrative, Stephen does take Kate to the store and she disappears. In the case of the second one, unactualized by the plot, Stephen goes alone and Kate is saved. This alternative is not activated within the story, but it is just as legitimately present as any other event presented. The fact that we even operate with such an alternative, attests to its very legitimacy.

The narrative text can be viewed as a complex equation and as such, we should consider all of the available data and the manner in which it is structured together in order to render worlds of meaning and logical comprehension. In

this respect, we should work with one of the terms specific for narrative theory, which has been made popular yet again by Gérard Genette (1972), and that is: order. What this term brings for discourse is the possibility of rearranging the events of the story as much as possible as long as the story-sequence remains discernible. In addition, the orderly sequence of events still needs to remain faithful to the basic dichotomy of kernels/satellites in order for the progress of the plot to be logically ensured. There are several ways in which a story line might be organized. First and foremost, there is the regular sequence of events succeeding each other in an utterly chronological manner. Then we might come across an anachronous flow, where the regular sequence is interrupted in order to make room for accounts of past events. And finally, there is also the category of flashforwards when the discourse abandons the present moment in order to leap ahead and tell of events at a particular time in the future.

Taking into consideration the nature of these distinctions, the next step would be incorporating them into the narrative sequence of the novel under discussion and envisioning how the sequence of events is pushed forward. Structurally, *The Child in Time* starts from a particular moment, considered to be the present and then turns to the key moment, considered to be the past describing the episode of Kate's disappearance. We might then note that the sequences of events would change from a regular flow, which could be represented in a 1,2,3,4 manner, to a different kind of sequence of the nature 2,1,3,4. The retrospection continues in Part Two of the novel, when abandoning the essential episode of Kate's disappearance, the narrative takes several steps forward describing Stephen's acquired wealth by way of writing books for children. The events are still presented retrospectively, but not as far in the flashback sequence as the moment of Kate's disappearance. This would indicate that the narrative constantly envelops an initially established moment in the present with notions stemming from various moments in the past. The movement back and forward between these events creates various satellite events which have the function of pushing the plot forward, towards the formation of higher order kernels, which in their turn will generate different sorts of satellites marking the natural progression of the plot.

Thinking about the narrative as a cumulative sum of flashbacks, returns to the present and flashforwards implies awarding a good sense of imagery to the discursive process, an imagery which would be more specific for cinematic representations, but this characteristic of the narrative works very well in our favor. The fact that it is possible for the narrative to support such a rich amount of imagery as would be specific for a cinematic representation, constitutes an additional argument for the narrative working with alternatives and possibilities, actualized or non-actualized. It is probably within this imagery that the

modalization of the fictional universe becomes all the more plausible. The narrative sequence within *The Child in Time* presents an interesting inception of anachrony. We start from a present moment, then we are taken back to the moment of Kate's disappearance, then we move forward a few steps in order to understand more things about Stephen only to come back to a present state pictured by a combination of events dominated by the constant look out for Kate and accompanied by Stephen's book publishing intentions and Julie's constant acts of appearance and disappearance. This type of structure is what Genette (1972) would call mixed anachrony, which occurs before and ends after what is acknowledged to be the present time of the narrative.

An entire world of possibilities is engendered here and if we think about the previous figure representing satellites and kernels, we might imagine these possibilities on the outskirts of the entire scheme, as adjacent happenings maintained at that level of unactualized sets of events. When encountering events of this nature, the mind of the audiences is bound to operate in similar manners and create a valid world of possibilities that would explain the actions of the characters as they appear actualized within the plot. So, when reading about Julie's exit from the monastery and moving into her very own apartment, several alternative universes are projected outside the narrative, which are meant to logically account for Julie's sudden actions. One such example might be Julie's inability to cope with her daughter's disappearance forces her into committing herself into a place of solace. Then there is also the possibility of a rift between the couple of Stephen and Julie caused by the dramatic sequence of events. Another such alternative explanation might even refer to Julie's blaming Stephen for Kate's disappearance.

Either way, the audience might subconsciously project scenarios in order to account for the set of elliptic events which are placed within the narrative. The fact of the matter is, that these alternatives will exist independently of the course of the narrative itself and their presence is required for making sense of the narrative world in the same way one would make sense of sequences of random events in everyday experiences.

3. Towards a Macrostructure: Modalizing Entities, Space, Time

All these elements discussed so far are bound to indicate in as complete a manner as possible that there is a very distinguishable microstructure of the narrative which functions according to a precise set of principles engendered within, principles which do nothing but confirm the necessity of perceiving fictional texts under a modalized view of alternatives and possibilities. By contrast with the theories which reduce plot to merely structural schemes,

kernels must be seen as actual properties of the plot. They are not there as a result of reduction; they simply exist within the plot, irrespective of what reductionist operations one theory or other might try to impose onto the plot. The same goes for satellites which tend to cover the space between kernels anticipating and detailing them. Also, dividing the plot into kernels and satellites serves much better for the purpose of understanding the narrative world for what it really is, a complex organization of worlds and alternative universes, pretty similar to the modal systems of reality, but ontologically different from any of them.

Going further into the story, there are several distinctions which need to be mentioned and understood in order to comprehend the nature of the coordinates within the narrative universe. Considering the notions of story-space and story-time, it becomes rather simple to conclude that the domain of fictional entities is obviously the story-space, while the story-time is the specific environment for events. Events cannot occur in a spatial dimension, but the entities which are the main actors of these events are in their nature spatial. The distinction performed by Chatman (1978) at this level is quite basic, but it constitutes a good starting point here, as it sets a plausible boundary between the different categories operating at the level of the narrative text. McEwan's *The Child in Time* can comprise and accommodate dozens of images of Kate for the one reason that there is very little description given of the lost child to begin with and for the other that there is no way of excluding any alternative universe within which Kate would have one physical appearance or another. It is all up to the constructive endeavor of the reader.

Placing this acknowledgement out of the sheer domain of narrative theory and within a more modal context, there would be sufficient ground to consider the necessity of the narrative to operate with alternative universes precisely because it lacks the luxury – which we might add visual narratives naturally possess – of offering a single, clear-cut representation of its characters. This would also be the explanation for why it is necessary to place fictional entities within their private alternative universe each, as Marie Laure Ryan (2004) also indicates in her modal system of applying possible worlds to the fictional realm. Still, the story-space of the narrative cannot only be limited to what is rendered via discourse.

When faced with a narrative in particular, the first instinctual attitude is that of absorbing the facts as they are given within the text and then instantly filling the given notions with a sense of our very own remnants of experience, be it actual or fictionally inflicted by other narrative works and worlds. Thus, when reading *The Child in Time* where we are told about the disappearance of five-year-old Kate in very strange and ambiguous conditions, we are immediately prone to speculate and project alternative universes which are meant to explain

how such an occurrence might be believable or we are prone to find valid explanations, which could rationally account for the happening according to the system of normality engendered within ourselves, but yet in full concordance with the narrative. This way, audiences constantly project. They become part of countless worlds of alternatives which they match against the pattern prescribed by the reality of the text, or TAW (Textual Actual World) according to Marie-Laure Ryan (2004).

But even at this level, the construction of alternative universes is never performed in an unfruitful manner, meaning that instinctively, when inferring these worlds of possibility, audiences are guided by a strong sense of logic, which is not necessarily theoretically acquired, but much rather needs to be understood as a logical indication raised by intuitive knowledge of facts. This is why when reading about Kate's disappearance in the novel, there are a couple or even several alternatives which readers instinctively reject.

Examples of unlikely alternatives for *The Child in Time*:

- the child might have been abducted by aliens
- the child might have disappeared into thin air
- the child might have been a mere figment of Stephen's imagination.
- the child might have vanished into a different dimension etc.

These alternative universes are automatically blocked from the range of possibilities, precisely because there are clues within the narrative bound to indicate which scenarios are indeed possible and which are not. This extends to those alternatives which are not even actualized within the plot. For instance, the readers may indeed explain the child's disappearance by making certain inferences which receive a particular sense of narrative validation.

Examples of likely alternatives for *The Child in Time*:

- the child might have been kidnapped by one of the shoppers
- the child might have been kidnapped by a parent who has already lost a child
- the child might have been kidnapped by a sociopath
- the child might have been kidnapped with the purpose of an eventual ransom.

The range of examples can include far more alternatives for each category. Within this system of worlds and alternatives pertaining to the narrative universe, the notion which pervades is that a narrative universe is a space generated by a very specific structure, whose nature is preexistent. The

story lines and the characters, as well as their particular features, inhabit a matrix which has been there all along, waiting to be filled by the varying shapes and forms of plot, events and entities and modal possibilities.

4. A Brief Conclusion

The present paper has exposed in a quite detailed manner a set of views and interpretations related to the narrative universe, ranging from the narrative text to its worlds and its characters, while also, applying, to a lesser, but nonetheless, ever present extent, a dose of textual modality stemming from the formal semantics nature of the possible world system. The element of novelty that this paper brings to what can be considered a conventional study of a narrative text, resides in the fact that it aims to portray the narrative universe through a different viewpoint, which stems from the intricacies of the possible world system.

The paper starts by comparing fictional entities to non-existent objects, tackles the notion of “universals” and shows that it should be possible to refer to fictional entities and objects on the basis of the set-based theory. In terms of the narrative, the paper pursues the idea that there exists a narrative matrix upon which the epic line is constructed. This is the core structure, a macrostructure, which governs the formation of worlds and plots and acts as the Textual Actual World, in Marie Laure Ryan’s terms. Through the possible worlds magnifying glass, the narrative text can also project alternative worlds which stem from the narrative reality, the Textual Actual World. Their presence is required for making sense of the narrative world in the same way one would make sense of sequences of random events in everyday experiences. This constitutes a microstructure which functions according to a precise set of principles which confirm the necessity of perceiving fictional texts under a modalized view of alternatives and possibilities.

The major theoretical inputs considered, on the one hand Chatman’s (1978) rhetoric of narrative in fiction, and on the other hand several approaches from within the semantics of possible worlds, such as Marie Laure Ryan (2004), Hilary Putnam (1983, 2011), Daniel Nolan (2012) and their application onto the realm of postmodern fiction illustrated through McEwan’s novel, could enable perhaps a bold final conclusion that there is an inner structure of the narrative which reveals itself much rather to the trained eye, a structure which completes the entire picture of a syntax of the narrative, and that this structure is also vividly complemented through the possible world determinism.

WORKS CITED

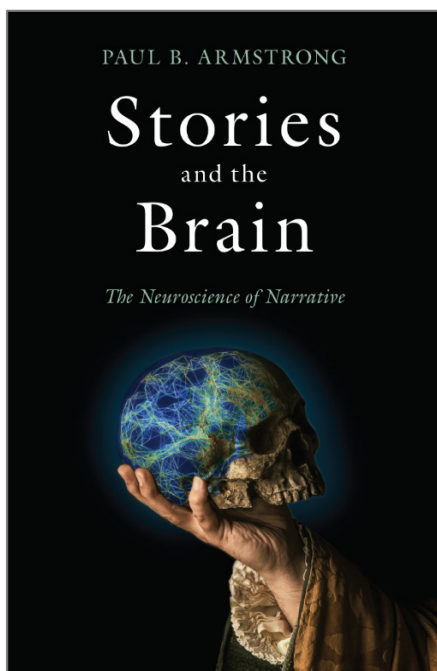
- Armstrong, David Malet. 1989. *A Combinatorial Theory of Possibility*. New York: Port Chester.
- Booth, Wayne Clayson. 1983. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press
- Chatman, Seymour. 1978. *Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press
- Kripke, Saul. 1981. *Naming and Necessity*. Wiley-Blackwell
- Lewis, David. 1986. *On the Plurality of Worlds*. Oxford: Blackwell
- . 2001. *Counterfactuals*. Oxford: Blackwell Publishers
- McEwan, Ian. 1992. *The Child in Time*. London: Vintage Books
- Nolan, Daniel. 2012. *Topics in the Philosophy of Possible Worlds*. New York and London: Routledge.
- Putnam, Hilary. 1983. *Realism and Reason (Philosophical Papers)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2011. *Representation and Reality*. Cambridge Massachusetts: The MIT Press.
- Ryan, Marie Laure. 2004. *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: PAIDÓS.

BOOKS

Paul B. Armstrong, *Stories and the Brain: The Neuroscience of Narrative*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2020, 259 p.

The position that Paul B. Armstrong's *Stories and the Brain: The Neuroscience of Narrative* finds within the fields of poststructuralist and postcognitive narratology is particularly interesting. While it makes considerable contributions to the collective efforts of establishing an interdisciplinary dialogue between cognitive sciences and the humanities, it does – at the same time, engage in an emphatic critique of similarly oriented theories of narrative.

Even though he acknowledges the general shift from a computational model of the mind to “the 4e (embodied, enactive, embedded, and extended) view of cognition” (15), he denounces their lack of synchronization with recent neuroscientific findings on language, cognition, emotion, or narrative comprehension. To him, it appears that, “in their zeal to reject a Cartesian splitting of mind and body” (5), narratologists tend to overlook brain-based research in order to draw instead on psychological or philosophical perspectives.



In this sense, Armstrong's intention is to provide a more balanced approach to the interrelations and interdependencies between embodied cognition and narrativity. The “neurophenomenological model of narrative” (2) that he proposes is constructed on convergences he identifies between “our lived, embodied experiences as tellers and followers of stories” (2), the neurobiological processes enabling (and maybe even requiring) them, and various

narrative theories. Attuned to most recent neuroscientific findings, the cognitive model that is adopted discards the older “modular, computer-like conception of the brain” (200) and sees it, instead, as a continuous circular flux of patterns. Better fitted to “the dynamic, recursive interactions across the cortex and between brain, body, and the world” (200), this new understanding of the brain maintains that “what we have is not a logically ordered, formally structured mind but a bushy brain that is an ensemble of relationships that get fixed

over time but are open to a future of variation" (46). Subsequently, the author recurrently draws upon this redefinition in order to contest certain narrative theories and reinforce his choice for the poststructuralist, "pragmatically oriented, phenomenological theories" (46) of authors such as Paul Ricoeur, Wolfgang Iser, or Maurice Merleau-Ponty.

Moreover, the 'bushy' brain model and the relations to narrativity it enlightens are relevant to Armstrong's previous theories from *How Literature Plays with the Brain: The Neuroscience of Reading and Art* (2013) as well. Taking into consideration that neural processes are constantly caught in a tensioned to-and-fro oscillation between "[the brain's] need for pattern, synthesis, and constancy and its need for flexibility, adaptability, and openness to change" (11) and that stories are similarly structurally depend on an interplay "between harmony and dissonance" (1), it was the author's hypothesis that reading literature (and aesthetic experience in general) may have a cognitive balancing role (11). While it further explores and expands on this idea, the novelty of the present book consists in its attempts to evaluate and revise both narratological and neuroscientific concepts in the light of what its author defines as *the as- and as-if structures* of perception – "the to-and-fro circularity of seeing-as in the phenomenological process of configuring part-whole relations in a text or in life" (19). Drawn from various sources among which Heideggerian philosophy, Gestalt psychology, and Paul Ricoeur's theory of mimesis, the concept may – Armstrong argues, appropriately account for our cognitive processes and explain them in "nonschematized, interactive form[s]" (17).

The revisionary efforts of the book become explicit in the first chapter. While it discusses changes in the neuroscientific

understanding of human language – as well as its consequently modifying relation with our narrative capacities, it also engages in an assessment of the scientific validity of previous narratological hypotheses on the relation between minds and narrativity. Thus, research-based evidence that "the formalist model of language as an innate, orderly, rule-governed structure should be cast aside" (15) determines Armstrong to assert the importance of narratology to break with its structuralist legacy and [to] embrace the paradigm shift proposed by the various pragmatically oriented, phenomenological theories of narrative that have contested the formalist paradigm" (46). On this basis, the author argues that certain narrative theories are inconsistent with novel scientific findings. For example, the perspectives of David Herman and Monika Fludernik are critiqued for their efforts to reconcile the two trends of cognitive narratology and "to rescue formalism and schema theory" (16) – "the epistemological assumptions of first- and second-generation cognitive science are irreconcilably opposed: the first views meaning as a manifestation of underlying frames, scripts, and rules, while the second regards it as a product of mutually formative, historically evolving interactions between brain, body, and world" (16). In the following chapter, Brian Massumi and affect theorists' idea of "a bodily, autonomous realm of subpersonal affective processes [that are] prior to cognition" (62) is similarly criticized for being at odds with the recent neuroscience of emotions. Moreover, this chapter also attempts to clarify several long-standing issues of narratology in the light of as-structures and the interplay between harmony and dissonance, such as the distinctions between story and plot, story and discourse, or natural and unnatural narratives.

The following three chapters explore other important points of intersection between narrative studies and neuroscientific theories: time and temporal integration, the neural circuit connecting action and perception, and empathy. While each chapter reviews the scientific consensus on their neurobiological basis and references extremely interesting case studies, they also engage in equally telling literary analyses on works from authors such as Henry James, James Joyce, Joseph Conrad, Leo Tolstoy, or Charles Dickens. Furthermore, the as- and as-if structures of figuration and the interplay between harmony and dissonance remain important 'tools' for navigating the 'neurophenomenological' middle-ground and highlighting the searched-for correspondences between the two domains.

Relying on the neurobiology of time, the second chapter's exploration of "the decentered, asynchronous temporality of the brain" (54) sheds light not only on how the temporal dimension of stories coordinates to neural processes, but also on how narration itself has an important role in our felt unity of time. Processes of integration and reintegration, anticipation and retrospection, and remembering and forgetting are – in their perpetual recurrence, constitutive of the cognitive basis of temporal experience. However, due to their nonsimultaneity, "consciousness is inherently out of balance and is always catching up with itself" (54). The underlying temporal gaps between the (sub)conscious reception of stimuli and their cognitive integration have to be "subliminally correct[ed] and smooth[ed] over so that we typically do not notice it (otherwise we would have the weird sense that our present experience had already taken place in the past – which it indeed has, in a sense,

inasmuch as consciousness lags behind detection by up to half a second)" (59). To Armstrong, such a "play with [the] anticipation-retrospection circuit at various cognitive levels" (59) is what makes narrative experience possible (being, at the same time, reflected in their construction) – "if our brains were temporally unified and homogeneous, everything firing simultaneously and in lockstep, we could not tell each other stories because there would be no temporal gaps and no disjunctions between anticipation and retrospection for their discordant concordances to play with" (59).

Action is at least an equally important link between stories and the brain as time. In this regard, the third chapter draws together various studies that analyse how it is "fundamental to many cognitive processes that might seem remote from motor control" (106). For example, there is recent research on how perception should be understood as an exploratory process guided by difference and change (106), on how cognition is preponderantly "grounded" (Barsalou) in the sensory and motor cortical areas rather than abstract (117-8), or on how imagined actions, action words (106), action imagery, and linguistic understanding in general (114) activate the motor cortex. Thus corroborating the contemporary neuroscientific theory of "an action-perception circuit" (106), Armstrong continues by indicating the implied as-structures. He emphasizes that its intentionality renders action into meaningful, context-dependent "patterned, intentional gestalts" (110) that are usually understood through simulation processes and that justify the essential role of action in "join[ing] narration, story comprehension, and everyday embodied cognition" (105).

While intersubjectivity has been an overarching interest of the book (for instance, the second chapter explored the intersubjective dimensions of temporality), the last chapter explicitly turns to the “social powers of narrative” (150). Through a thorough analysis of the cortical complexities that make social behaviour and empathy possible, Armstrong sheds light on the as-relations entailed by processes of intersubjective understanding (doubling, simulation, identification, or mirroring – and the debates around *mirror neurons*). Subsequently, he calls for greater scepticism regarding the potential of narratives to actually “inculcate positive moral attitudes and prosocial behaviors” (150). Analyses of Merleau-Ponty’s “paradox of the alter-ego” and of the free indirect discourse are employed for further clarifications. As this chapter also highlights the technical shortcomings of neuroscientific research and their impossibility of analysing the brain in relation (with topics such as brain-to-brain connections, shared intentionality) or the felt experience of consciousness

(the qualia), Armstrong reinforces his belief that literature as a “cognitive archive” (186) could be (at least a short-term) compensating resource.

Not only carefully avoiding positivism and “neural reductionism” (5), but also assuming its narratological “disciplinary strength” (199), Armstrong’s account on the relations between stories and the brain, on their interesting structural and functional fractal-like mirroring, as well as on their mutual potential for configuring and refiguring each other can be read as an important statement on the inherently collaborative and interdisciplinary nature of both neuroaesthetics and (post) cognitive narratology. It is once again emphasized that informed dialogue both within and across their fields is productive and should become a sustained practice, especially due to their similar interests in researching language, time, action, perception, or empathy and, as the author repeatedly insists, due to their need for mutual synchronization.

ADA BELEUȚĂ

*MA student, Babes-Bolyai University,
Cluj-Napoca, Romania
Email: andreea.beleuta@ubbcluj.ro*

BOOKS

Erika Hammer, *Monströse Ordnungen und die Poetik der Liminalität. Terézia Moras Romantrilogie »Der einzige Mann auf dem Kontinent«, »Das Ungeheuer« und »Auf dem Seil«, Bielefeld: Transcript Verlag, 2020, 379 p.*

Erika Hammers *Monströse Ordnungen und die Poetik der Liminalität* ist die erste vergleichende Literaturstudie zu Terézia Moras preisgekrönter Romantrilogie über die Figuren Darius Kopp und seine Frau Flora. Im Mittelpunkt der Analyse stehen poetische Annäherungen an Grenzbegriffe bzw. Grenzübertritte im Sinne der ‚Liminalität‘. Die Autorin setzt sich zum Ziel eine systematische Aufzeichnung von Grenzerscheinungen auf motivischer, narratologischer und medialer Ebene herauszuarbeiten. Zentrale Untersuchungsgegenstände sind die drei Romane: *Der einzige Mann auf dem Kontinent* (2009), *Das Ungeheuer* (2013) und *Auf dem Seil* (2019). Außerdem werden folgende weitere Werke der Autorin in die Betrachtungen einbezogen: Erzählungen (*Seltsame Materie*, 1999; *Die Liebe unter Aliens*, 2016), der Roman *Alle Tage* (2004) sowie die Vorlesungen ihrer Poetikdozenturen *Nicht Sterben* (2015) und



Der geheime Text (2016). Theoretische Grundlage der Analyse bilden Arnold von Genneps anthropologisches Konzept der Übergangsriten, eine neuere Modellierung des durch Viktor Turner aufgestellten Konzepts der Liminalität und deren Übergangsfigurationen, sowie Árpád Szokolczais weiterführende Überlegungen zu Gesellschaften, die durch zusammengebrochene Systeme geprägt sind.

Nach zwei einleitenden Kapiteln ist die Studie in thematisch strukturierte Kapitel gegliedert, die die unterschiedlichen Ausdrucksformen des Grenzübertretes bzw. des Liminalen anhand der Romantrilogie und weiterer Werke erläutern. Die Studie konzentriert sich neben thematisch-motivischen auch auf formale Potentiale von Grenzen und stellt als solche eine strukturgeleitete Textanalyse dar, die wiederholt auf das triadische Modell der Übergangsriten verweist. In neun thematischen Kapiteln

werden Erzählpraxis, Schreibtechnik und Aufbau von Textabschnitten unter die Lupe genommen, die die Auflösung und Überwindung von Grenzen thematisieren.

Im dritten Kapitel werden die Begriffe ‚Viel- und Mehrsprachigkeit‘, ‚Sprachverwirrungen‘, sowie ‚sprachliche Monstrosität‘ untersucht und exemplifiziert. Die Phänomene der Mehrsprachigkeit sowie des Monströsen können dabei, laut Hammer, als Normabweichungen betrachtet werden. Hammer identifiziert den Sprachwechsel und das Code-Switching als störende Elemente in Moras Texten, die zu „sprachlicher Obdachlosigkeit“ (Hammer 2020, 56) führen können. Häufig vorkommende Übersetzungen und Transkriptionen bezeichnet Hammer als „monströse Ordnungen“ mit deren Hilfe Ähnlichkeiten und Unterschiede der verschiedenen Sprachen betont und Grenzen aufgelöst werden können. Mehrsprachigkeit und Sprachverwirrung werden als Erscheinungsform der Grenzüberschreitung definiert: „Der Ort, der von Abweichungen nicht nur umgeben, sondern die Abnormität selber ist, ist zugleich der Ort bzw. Nicht-Ort des Monsters und des Monströsen in einem liminalen Schwellenraum“ (Hammer 2020, 47).

In Bezug auf den ersten Roman der Trilogie *Der einzige Mann auf dem Kontinent* deckt Hammers Studie liminale Übergänge und ihre Nicht-Orte auf und untersucht sie. Liminalität wird dabei aus der Perspektive von Transformationsgesellschaften und der Medienwelt betrachtet. Die Romanfiguren leben in einer „nachbabylonischen Welt“ und befinden sich deshalb in einer strukturlos-liminalen Übergangsphase. Das Auftreten und die Dominanz der Nicht-Orte können dabei sowohl die Romanfiguren als auch den Romantext beeinflussen, sodass sich der Text zuweilen selbst zu einem Nicht-

Ort verwandelt. Diese Nicht-Orte sind auch als Räume des Monströsen zu verstehen. Aus ökonomischer Perspektive der Arbeitswelt steht die Hauptfigur Darius Kopp, ein allein gelassener Einzelgänger, der liminalen Übergangsphase einer sich stetig wandelnden Wirtschaft des postindustriellen Zeitalters in Moras Romantrilogie gegenüber.

Zusammenhänge zwischen Reise, Krise, Trauer und Liminalität werden mit Hilfe des zweiten Romans *Das Ungeheuer* vorgestellt. Laut Erika Hammer sind diese Grundbegriffe zentrale Beweggründe für das Handeln des Protagonisten Darius Kopp, dessen Trauerprozess ebenfalls als Schwellenzustand beschrieben wird. Ein weiterer wichtiger Aspekt der Studie ist die Analyse des narrativen Verfahrens Moras. Nicht-inszenierte Liminalitätsformen sind im *Ungeheuer* erkennbar, da die Figuren Darius und Flora als Grenzgänger oder Zwischenwesen erscheinen. Darius befindet sich während seiner Trauerphase auf einer Schwelle zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Figur Flora verwandelt sich sogar selbst in ein Schwellenwesen, indem sie mithilfe ihres digitalen Tagebuchs den Tod überwindet. Im siebten Kapitel werden unter anderem die Begriffe Heterogenität, Fragmentiertheit, Hybridität und Multimedialität als monströse „An-Ordnungen“ (Hammer 2020, 7) bezeichnet. Erika Hammer spricht im Zusammenhang mit diesen Strukturen von einer „monströsen Logik“. Floras Schrift wird aufgrund ihrer Mosaikartigkeit als „eine Art gestaltlose Gestalt“ beschrieben, die im digitalen Bereich lebendig wird.

Der dritte Roman *Auf dem Seil* ist laut Hammer von permanenter Liminalität und Porosität gekennzeichnet. Der Zustand der Figur Darius Kopp ähnelt einem

Wartezustand. Da ein fester Ausgangspunkt oder eine feste Ordnung fehlen, befindet er sich ständig in der Krise, also im Zustand permanenter Grenzüberschreitung. Gastlichkeit spielt dabei eine wichtige Rolle, da Darius während seiner Odyssee unaufhaltsam auf der Suche nach einem neuen Zuhause ist und sich so dauerhaft „im Schwebезustand des Gastes“ (Hammer 2020, 92) befindet. Hammer betont, dass vorübergehende Grenzüberschreitung und kurzfristige Lösungswege nicht nur wesentliche Merkmale des letzten Trilogie-Teils sind, sondern wichtige Bestandteil des Gesamtwerks der Autorin. Das „Beben aller Sicherheiten“ (Hammer 2020, 299) ist auf thematischer, sprachlicher und narrativer Ebene erkennbar, was Hammer als „Porosität“ bezeichnet und womit sie die ständige Vermischung von Zeiten und Schauplätzen meint.

Nach gründlicher Strukturanalyse der Romane behauptet die Studie alle Romanfiguren befänden sich in liminalen Übergangsphasen und ständiges Oszillieren und Veränderung könne als der natürliche Lauf der Dinge angesehen werden. Da auf struktureller Ebene jedoch keiner der Romane eine geschlossene Form hat, könne man, so Hammer, nicht von endgültiger Integration sprechen.

Stattdessen behauptet die Studie, in Moras Werk existiere kein fester Rahmen für Reintegrationsmöglichkeiten nach einer Krise, weshalb liminale Übergänge, im Gegensatz etwa zu Turners Ausführungen, nicht an ein Ritual gebunden seien.

Die Studie schlussfolgert trotzdem, dass, obwohl es in den untersuchten Texten Moras nie zur Überwindung liminaler Zustände oder der Liminalität selbst komme, Lücken im Ablauf der liminalen Phasen nicht leer oder bedeutungslos blieben, da Krisen mithilfe narrativer Modelle bewältigt werden könnten.

Für Leser und Leserinnen, die mit den Texten und Figuren aus Moras Romanwelt bereits vertraut sind, ist die Lektüre von Hammers Studie in jedem Fall lohnend und inspirierend. Mit ihren Ausführungen zu *Monströsen Ordnungen* und ihren tiefgründigen, differenzierten Textanalysen leistet Hammer einen wertvollen Beitrag zur Mora-Forschungsliteratur und bietet ihre eigene kritische Lesart der untersuchten Werke an.

KINGA BORSOS

*PhD student, Babes-Bolyai University,
Cluj-Napoca, Romania
Email: kinga.borsos@ubbcluj.ro*

BOOKS

Réka Jakabházi, Ursula Wittstock, Kerstin Katzlberger (Hrsg.), *Germanistik im Spiegel: Wege und Umwege einer Wissenschaft*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2020, 230 p.

Germanistik im Spiegel: Wege und Umwege einer Wissenschaft ist der neunte und neueste Band der *Klausenburger Beiträge zur Germanistik*, eine einzigartige deutschsprachige Schriftenreihe der Babeș-Bolyai Universität. Die Herausgeberinnen dieser Ausgabe sind Réka Jakabházi, Ursula Wittstock, Kerstin Katzlberger und die Reihenherausgeber sind András F. Balogh und Daniela-Elena Vladu.

Der neunte Band ist ein besonderer, da dieser eine Jubiläumsnummer darstellt: Am 13.-14. Juni 2019 wurde innerhalb einer Jubiläumstagung, die von dem Department für deutsche Sprache und Literatur an der Babeș-Bolyai-Universität organisiert wurde, das 100-jährige Bestehen der Universität „König Ferdinand I.“ gefeiert. Die Themen der Vorträge, die während der Tagung vorgestellt und diskutiert wurden, haben alle eine Verbindung zur Germanistik - und zwar von der Geschichte der Klausenburger Germanistik bis hin zum Verhältnis zu anderen Wissenschaften oder Künsten.



Der vorliegende Band erlaubt uns einen Einblick in die betreffende Tagung, da die meisten Vorträge vom 13.-14. Juni in diesem Band erschienen sind. Dozenten, Doktoranden und Masteranden der Babeș-Bolyai-Universität, aber auch Gäste aus Bukarest und Budapest, haben zur Gestaltung des Bandes beigetragen. Es entstand eine bunte Mischung, die schon eine Tradition der *Klausenburger Beiträge zur Germanistik* ist, da sich die Schriftreihe immer an internationaler Beteiligung erfreuen konnte.

Die Struktur des neunten Bandes ist in drei Teile eingeteilt: *Analysen zur Literatur und Kultur*; *Linguistische und sprachlich-didaktische Analysen* und *Buchbesprechungen, Tagungsberichte, Lesungen*.

András F. Balogh führt uns in den Band mit einer vielfältigen Beschreibung der Geschichte der Klausenburger Germanistik, von den ersten Jahren bis zur Wende, ein. Ioana Crăciun führt den Gedankengang zur Klausenburger Germanistik weiter und analysiert diese in Bezug auf Joachim

Wittstocks Werk *Die uns angebotene Welt Jahre in Klausenburg*.

Pascal Merciers Universitätsroman *Perlmanns Schweigen* wird von Markus Fischer analysiert. Das Thema der wissenschaftlichen Forschung wird zu einem der Schwerpunkte des Textes.

Ferenc Vincze untersucht die Gefängnisnarrative in den Romanen von Bodor Ádám, Eginald Schlattner und Lucian Dan Teodorovici. Anhand der Werke dreier Autoren aus unterschiedlichen Kulturen bietet Vincze einen spannenden Vergleich an.

Das problematische Thema von Traumata wird von Kerstin Katzelberger auf Basis des von der österreichischen Autorin geschriebenen Romans *Spaltkopf* analysiert.

Noémi Kordics behandelt die Werke des Reiseschriftstellers Arthur Holitscher und dessen Position zur Literaturgeschichte.

Der linguistisch und sprachlich-didaktische Teil des Bandes wird von Emilia Codarcea eröffnet. Sie betrachtet das Thema der neuen Trends im deutschen Sprachgebrauch und dessen Verwendung unter Studenten.

Die Äquivalenzproblematik in den Werken der Brüder Grimm wird von Romina Donțu anhand zwei rumänischer Übersetzungen des Märchens *Die drei Männlein im Walde* dargestellt. Hier gilt die pragmatische Rolle der Äquivalenz als Schwerpunkt.

Stephan Kitzberger äußert sich zum Thema der unterschiedlichen Perspektiven des Plagiats und wie diese die Literaturwissenschaft beeinflussen können.

Anita Andrea Széll beendet den zweiten Teil mit einer Schilderung der Entstehungsgeschichte und Tätigkeitsformen der *Werteakademie* innerhalb der Klausenburger Germanistik. Széll verweist auf die Wichtigkeit der extracurricularen Aktivitäten und dessen Rolle in der akademischen Entwicklung der Studenten.

Der letzte Teil des Bandes endet mit einem spannenden Bericht zu Thomas Perles Lesung, der im Rahmen der Jubiläumstagung in Klausenburg eingeladen wurde. Der österreichische Schriftsteller hat aus seinem neuesten Buch *wir gingen, weil alle gingen* vorgelesen und es kam zu einem interessanten und anregenden Gespräch mit dem Publikum, wobei man vieles über seine rumänischen Wurzeln erfahren konnte.

Jeder Beitrag wurde in einer gehobenen, verständlichen Sprache geschrieben und im Band werden zahlreiche aktuelle Forschungsrichtungen der Germanistik zusammengesetzt: von der kulturellen Wende und Hermeneutik zur Didaktik und Linguistik.

Die *Klausenburger Beiträge zur Germanistik* haben eine lange Tradition innerhalb des Departments für deutsche Sprache und Literatur der Babeş-Bolyai-Universität. Der erste Band erschien bereits im Jahre 2000 unter der Leitung von Elena Viorel. 2007 übernahm András F. Balogh die Rolle des Herausgebers und in der Zusammenarbeit mit Harald Vogel erschien der zweite Band „*Erliegst du der Götter Abgeschlossenheit.*“ *Exil und Fremdheitserfahrung in der deutschen Literatur*. Ein Jahr später folgten zwei Bände, und zwar die dritte und vierte Ausgabe der *Klausenburger Beiträge zur Germanistik*. Der dritte Band, *Studien zur deutschen Literatur aus Südosteuropa*, entstand, sowie der vierte Band, dank der Zusammenarbeit des Universitäts-Verlags und des Heidelberger Arbeitskreises für Siebenbürgische Landeskunde. Der vierte Band, herausgegeben von András F. Balogh in Verbindung mit Szablocs János-Szatmári, trägt den Namen *Deutsches Theater im Donau-Karpatenraum. Dramatisches Schaffen, Aufführungen, Theaterzeitschriften und Kritiken*.

Im Jahr 2015 gab es eine bedeutende Wendung in der Geschichte der Klausenburger Publikationsreihen: Die Zeitschrift *Germanistik im Europäischen*

Kontext, von der zwischen den Jahren 2008 und 2014 sechs Hefte erschienen, und die Buchreihe *Klausenburger Beiträge zur Germanistik*, wurden vereint. Es kam zu einer blühenden Zusammenarbeit an der Germanistikabteilung, die jährlich kreativ und unterhaltsam fortgeführt wird.

Der fünfte Band, *Wechselwirkungen in Südosteuropa. Fallbeispiele aus der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft. Festschrift für Lucia Gorgoi zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von András F. Balogh, markiert nicht nur den Anfang der gemeinsamen Weiterführung der zwei Publikationsreihen, sondern auch den 65. Geburtstag der ehemaligen Lehrstuhlinhaberin des Departments für deutsche Sprache und Literatur, Lucia Gorgoi.

Der sechste Band befasst sich mit dem aktuellen Thema der Entwicklung von Nation, Migration und Interkulturalität. *Nation und Migration. Perspektiven der Germanistik in bewegter Zeit* wurde von András F. Balogh und Daniela Vladu herausgegeben. Mit diesem Band (2017) fängt die Zusammenarbeit mit dem Verlag Casa Cărții de Știință an.

Die Sprachgestaltung und Übersetzung im Bereich der Multikulturalität wird zum Schwerpunkt des siebten Bandes, *Sprachgestaltung – Übersetzung – Kulturvermittlung. Tendenzen und Fallbeispiele aus Mitteleuropa*, das von András F. Balogh und Daniela Vladu herausgegeben wurde. Die Texte, die Teil mehrerer in Klausenburg gehaltenen Tagungen sind, befassen sich mit dem aktuellen Thema des Verhältnisses zwischen Sprache und Kultur.

Werte. Zeiten. Orte. Die Kraft der Multikulturalität in Sprache und Literatur, der achte Band der Publikationsreihe,

legt den Fokus auf die Multikulturalität. Die Herausgeberinnen, Daniela Vladu, Laura Laza und Veronika Zwing, unter der Mitarbeit von Kerstin Katzelberger, bieten den Lesern eine Vielfalt an sowohl linguistischen und übersetzungswissenschaftlichen, als auch literarischen und kulturwissenschaftlichen Analysen.

Die Struktur der *Klausenburger Beiträge zur Germanistik* ist in allen Bänden leicht unterschiedlich, es gibt aber immer zwei wichtige Gliederungen, und zwar Linguistik und Literatur. Zum Schluss des Bandes sind auch Berichte, Rezensionen, Interviews und in besonderen Fällen sogar Nachrufe vorhanden.

Jede Ausgabe der Schriftenreihe enthält eine abwechslungsreiche Zusammenstellung von Arbeiten, die sowohl von Dozenten, Studenten und Doktoranden der Germanistikabteilung der Babeș-Bolyai Universität, als auch von internationalen Gästen an Tagungen und Konferenzen, geschrieben wurden. Die *Klausenburger Beiträge zur Germanistik* sind von reger Tätigkeit geprägt, mit jährlichen Erscheinungen. Zusätzlich beteiligen sich bei jeder Ausgabe unterschiedliche Autoren und Mitarbeiter, die jeden einzelnen Band bereichern. Schon jetzt arbeitet man am Band für das Jahr 2021 unter der Leitung von Laura Laza, Daniela Vladu und Ursula Wittstock. Wir, Leser, können nur neugierig und gespannt darauf warten, was der neueste Band uns anbieten wird!

ISABELLA CÎRLĂNARU

PhD student, Babeș-Bolyai University,
Cluj-Napoca, Romania
Email: isabella.cirlanaru@ubbcluj.ro

BOOKS

Enikő Dác, Réka Jakabházi unter Mitarbeit von Ana-Maria Pălimariu (Hgg.), *Literarische Raumin szenierungen in Zentraleuropa. Kronstadt/Braşov/Brassó in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Regensburg, Pustet, 2020, 341 p.

Der Sammelband stellt exemplarisch einen literarischen zentraleuropäischen¹ Raum in den Vordergrund und beleuchtet dabei die Multikulturalität, indem nicht nur das deutschsprachige literarische Leben in das Zentrum der Untersuchung gerückt wird, sondern auch das Rumänisch- und Ungarischsprachige. Dabei wird die Heterogenität des kulturellen Raums sichtbar und gleichzeitig wird im Kleinen eben das definiert, was Europa ausmachen müsste: Pluralität, Miteinanderleben, Akzeptanz. Die Analyse gibt Anlass zur Reflexion über die jahrhundertelange Koexistenz dieser Kulturen und über ihre Qualität. Inwieweit lassen sich Impulse und Einflüsse seitens des einen oder anderen Kulturfelds identifizieren und welche Folgen hatten und haben diese? Des Weiteren



veranschaulichen die Beiträge im Band, wie sich die postkoloniale Zeit der Stadt gestaltete, bzw. die Verschiebungen Zentrum-Peripherie-Zentrum?

Das Vorhaben basiert auf Bourdieus kultursoziologischen Theorien, sodass die Wechselwirkungen zwischen Literatur und Gesellschaft in den Vordergrund gerückt werden. Die Beschränkung auf das Feld Kronstadt/Braşov/Brassó soll exemplarisch für den ganzen siebenbürgischen Raum stehen und ist dadurch zu begründen, dass diese

zentraleuropäische Stadt „die wirtschaftlich, politisch wie kulturell von besonderer Relevanz war und im ausgewählten Untersuchungszeitraum, das heißt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, eine territoriale Verschiebung erlebte, die sie mit vielen zentraleuropäischen Städten teilte“.²

¹ Sogar der bis jetzt benutzte Begriff „südosteuropäisch“ wird neu definiert, siehe S. 13.

² Dác, Enikő, Jakabházi, Réka: Annäherungen an eine zentraleuropäische Stadt. In: Dác, Enikő,

Jakabházi, Réka (Hgg.): *Literarische Raumin szenierungen in Zentraleuropa. Kronstadt/Braşov/Brassó in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Regensburg, 2020, S. 17 f.

Nach einer Einleitung von Wolfgang Müller-Funk, in der auf die Aktualität der Thematik hingewiesen und davor gewarnt wird, dass eine „romantische Verklärung dieser Regionen“³ der falsche Weg eines kulturanalytischen Vorhabens wäre, umreißen die beiden Herausgeberinnen die komplexe Thematik des Bandes. Im Kapitel *Annäherung an eine zentraleuropäische Stadt* werden die theoretischen Ansätze beleuchtet, sowie vorangegangene literaturhistorische und literatursoziologische Untersuchungen zum kulturellen Feld *Kronstadt* kritisch beleuchtet. Die Relevanz des Unternehmens geht aus den Argumenten der beiden Autorinnen eindeutig hervor.

Enikő Dác analyzes in ihrem Beitrag *Raum als Stoff und Mittel* die aktuellsten kulturwissenschaftlichen Ansätze und versucht die Gewählten zu positionieren. Außerdem erklärt sie, dass *Kronstadt* sowohl als literarisches Feld als auch als Konstrukt in literarischen Texten analysiert wird.

Das literarische Feld *Kronstadt* wird als „mehrfach fragmentiert“⁴ dargestellt. Eigene literarische und publizistische Erscheinungen der Nationalitäten verbinden sich mit den Interaktionen zwischen den verschiedenen Sprachgemeinschaften. Die Stadt *Kronstadt* hat durch ihre relativ entwickelte Industrielandschaft viele Menschen aus verschiedenen Regionen, mit verschiedenen Hintergründen angezogen. Dieses komplexe Gebilde gilt es darzustellen: das Schulwesen, die Kulturvereine, das Theaterleben, die journalistische

Landschaft sowie nicht zuletzt den Literaturbetrieb, auf den all diese eingewirkt haben. Dabei liegt sowohl auf die Medien und Veranstaltungen als auch auf die Akteure ein Fokus: Axente Banciu, Adolf Meschendörfer, Gyula Halász, Heinrich Zillich, Sándor Kacsó, Vasile Gionea, Ferenc Szemlér, Cincinat Pavelescu und Dumitru Gherghinescu Vania zählen zu den wichtigsten Figuren des untersuchten Zeitraums.⁵ Mehr als nur eine Inventarisierung der Akteure wird angestrebt, und zwar die Analyse der Prozesse, Wechselwirkungen und Einflüsse. Die Nachlässe mancher Schriftsteller haben eine zentrale Rolle dabei gespielt, wie die von Adolf Meschendörfer und Heinrich Zillich. Außerdem die Beiträge in den wichtigsten Zeitungen und Zeitschriften wie *Klingsor*, *Karpathen*, *Das Ziel*, *Das neue Ziel*, *Brassói Lapok*, *Braşovul Literar și Artistic*, *Cronica Braşovului* u.a.

Réka Jakabházi nimmt weiter die *Brassói Lapok* unter die Lupe, eine „der ältesten durchgehend erschienenen ungarischen Tageszeitungen im gesamten Karpatenbecken“.⁶ Sie erklärt, dass hier über die Landesgrenzen hinaus linksliberale Schriftsteller publizierten und an verschiedenen Debatten teilnahmen. Die Autorin versucht, die zentrale Rolle der Tageszeitung im ungarischsprachigen kulturellen *Kronstädter* Leben aus mehrfacher Perspektive zu beleuchten. Zudem betont sie die Stellung des Tageblatts im kulturellen Transfer durch die Veröffentlichung verschiedener Übersetzungen sowie durch Rezensionen.

³ Müller-Funk, Wolfgang: *Kronstadt und die periphere Wende in der heutigen Kulturanalyse*. Vorwort. In: Ebd., S. 9.

⁴ Dác, Enikő, Jakabházi, Réka: *Der Kronstädter Literaturbetrieb im imperialen und post-imperialen Machtfeld*. In: Ebd., S. 36.

⁵ Ebd., S. 40.

⁶ Jakabházi, Réka: *Die literarische Werkstatt der Brassói Lapok*. In: Ebd., S. 59.

Im Unterkapitel *Kronstadt und Kronstädter Literaten im Sog von Ideologie* zeigt Enikő Dác, wie sich die Stadt Kronstadt/Braşov/Brassó zum zentralen Schauplatz der sächsischen Minderheitenpolitik der Zwischenkriegszeit entwickelte.⁷ So engagierten sich namhafte deutschsprachige Literaten, wie Heinrich Zillich und Adolf Meschendörfer, für die neue Ideologie und kamen bestimmten Erwartungen entgegen.

Die *Strategien literarischer Zeitschriften* untersucht die Literaturorgane *Die Karpathen*, *Das Ziel* und *Das Neue Ziel* sowie *Klingsor*. Die Autorinnen dieses Kapitels, Enikő Dác und Noémi Hegyi unterstreichen den Verdienst dieser Blätter im Prozess der Annäherung der kleinen deutschsprachigen Minderheitenliteratur Siebenbürgens an die deutschsprachige Literatur Europas und die Bekämpfung des literarischen Dilettantismus.⁸ Unter anderem relevant für die Untersuchung sind die Reflexionen über die Opposition Ost–West und über das Verständnis dieser Konzepte ausgehend von Zillichs Ausführungen.⁹ Dabei kommen die Konzepte Fremdbild und Eigenwahrnehmung besonders zutage.

Raluca Cernahoschi stellt die beiden Kronstädter Anthologien *Aus Kronstädter Gärten*¹⁰ und *Antologia scriitorilor din Țara Bârsei*¹¹ vor. Die Autorin erklärt, wie Kronstadt/Braşov/Brassó in den beiden

Bänden als topographisches und historisches Zentrum Siebenbürgens in Szene gesetzt wurde.

Im Weiteren werden Anthologien der letzteren Jahre von Réka Jakabházi dargestellt. *Braşovul în o sută de poezii*¹², *101 vers Brassórol*¹³ und *33 magyar író Brassórol*¹⁴. „Die lyrische Darstellung des an den Kronstädter Raum gebundenen individuellen und kollektiven Gedächtnisses wird in den Fokus gestellt, wobei oft die wechselhafte Bedingtheit von Raum und Identität in den Vordergrund rückt“¹⁵, meint Jakabházi dazu. Ihr gelingt im nächsten Kapitel eine tiefgründige Analyse der Kronstadt- und Burzenland-Repräsentationen in der dreisprachigen Lyrik der Region. Dabei wird auf die literarischen Werke bekannterer und weniger bekannter Autor*innen eingegangen. Zusammenfassend erklärt die Autorin, dass die Stadt und die umliegende Region in Texten als geografischer, sozialer und politischer „Teil literarischer Identitätskonstruktionen“ erscheinen.¹⁶

Mehrere deutschsprachige, rumänischsprachige und ungarischsprachige Romane, die durch das gemeinsame Narrativ des „besonderen Raums“¹⁷ vereint sind, stellen den Mittelpunkt des nächsten Kapitels dar. Ausgehend von Autor*innen wie Adolf Meschendörfer, Heinrich Zillich, Mihail Sebastian, Pericle Marinescu, Al. Ştefănescu, Ruth Eder und Lilla Széprétis

⁷ Dác, Enikő: Kronstadt und Kronstädter Literaten im Sog von Ideologie. In: Ebd., S. 75.

⁸ Dác, Enikő: Horizonterweiterungen: *Die Karpathen*, *Das Ziel* und *Das Neue Ziel*. In: Ebd., S. 91.

⁹ Hegyi, Noémi: Raumsymbolik im politischen Diskurs. In: Ebd., S.128.

¹⁰ Hg. Adolf Meschendörfer. Kronstadt, 1930.

¹¹ Hg. Vasile Gionea. Kronstadt, 1945.

¹² Hg. Nicolae Stoe. Kronstadt, 2007.

¹³ Hgg. Pál Jancsik, Károly Krajnik-Nagy. Kronstadt, 2008.

¹⁴ Hg. Károly Krajnik-Nagy. Kronstadt, 2013.

¹⁵ Jakabházi, Réka: Erinnerungen unter der Zinne: Dreisprachige Anthologien. In: Dác, Enikő, Jakabházi, Réka (Hgg.) (2020), S. 165.

¹⁶ Ebd., S. 218.

¹⁷ Dác, Enikő: Inszenierungen eines „kolonisierten Raumes“- Zwischen nationaler Eigenart und Konvergenzen. In: Ebd., S. 252.

eruiert Enikő DácZ verschiedene Raumkonzepte, denen aber immer auch ethnische Kategorien zu Grunde liegen.

Ana-Maria Pălimariu stellt ebenfalls ein episches Stück in den Fokus, und zwar Ursula Akrills 2015 in Berlin erschienener Roman *Zeiden, im Januar*. Die Autorin analysiert den Text aus einer historisch-kritischen Perspektive und hinterfragt den Fiktionalitätsgrad des Romans, der die sensible Thematik der Schuldfrage am rumänischen Holocaust-Verbrechen aufgreift.

Eine ganz andere Thematik wird in Mihail Sebastians Roman *Accidentul (Der Unfall)* behandelt. Raluca Cernahoschi stellt im entsprechenden Kapitel vor, wie Mihail Sebastian den „Winterferienort par excellence“¹⁸ fiktionalisiert.

Originell gestaltet sich die Herangehensweise an Hans Bergels Roman *Wenn die Adler kommen*. Enikő DácZ und Ion Lihaciu versuchen eine Analyse der kulinarischen Rauminzenierung. Textstellen, in denen Essen zubereitet oder verzehrt wird, bilden wichtige Bausteine in der Konstruktion eines bestimmten Raumbildes. Hybridität und Ethnizität sind seine Merkmale.

Im letzten Kapitel dieses Teils traut sich Enikő DácZ in das „Dickicht der Memoiren“.¹⁹ Autobiographien von Egon Hajek, Sextil Pușcariu, Ștefan Baciuc, Bettina Schuller, Ion Ianoși, Sándor Kacsó und Edgár Balogh sowie einzelne

Kronstadt-Ausführungen in den Werken Elias Canettis, Gregor von Rezzoris, Mihail Sebastians, Lucian Blagas sowie Petre Baicu und Edda Dora Essigmann-Fântânars sind die Ausgangspunkte. Es wird der Frage nachgegangen, welches Kronstadt-Narrativ sie erzählen.

Zusammenfassend kann der Autorin Enikő DácZ nur zugestimmt werden, dass die verschiedenen Rauminzenierungen dieser Stadt viel mehr über die Kulturmechanismen der Raumproduktion aussagen als über den Raum selber.²⁰ Der Band schafft es, die verschiedenen Perspektiven zu einem Gesamtbild zusammenzufügen.

LAURA LAZA

Lecturer, Babes-Bolyai University,
Cluj-Napoca, Romania
Email: laura.laza@ubbcluj.ro

¹⁸ Cernahoschi, Raluca: Die Berghütte als Heterotopie. Gesellschaftliche Neuordnung in Mihail Sebastians *Der Unfall*. In: Ebd., S. 273.

¹⁹ DácZ, Enikő: „Ein märchenhaftes deutsche Einsprengsel im urkräftigen rumänischen Land“ oder „Douanraum-Mosaik“. Im Dickicht der Memoiren. In: Ebd., S. 304.

²⁰ DácZ, Enikő: Nachwort. In: Ebd., S. 327.

BOOKS

Laura Pavel, *Personaje ale teoriei, ființe ale ficțiunii*, Iași, Institutul European, 2021, 338 p.

Laura Pavel's *Characters of Theory, Beings of Fiction* is a feat of post-critical thought, single-handedly setting the stage for the advent of "post-theory" in Romanian cultural studies through the development of notions whose life can be extended well outside the realm of the country's academic output. Innovative concepts and perspectives emerge as Pavel convincingly localizes the tenets of post-theory within the scope of Romanian literature, while also occasionally stepping into international waters, as in an essay on the works of Klaus Obermaier. As imaginative and honest as it is subtle and precise, *Characters of Theory, Beings of Fiction* works through the political realities underpinning the creation of art in order to shed light on its ontological singularity. Though this undertaking might sound familiar in the wake of the many "turns" in Contemporary cultural studies, Pavel's lines of inquiry bear strikingly surprising and vital results.



To start with, in "Latour Enters the Stage", the author announces that her investigation into the "beings of fiction" (Bruno Latour) aims to "reveal the interpretative potential and the ekphrasis (the potential for a dialogue between artistic, literary, plastic, as well as anthropologic modes of discourse) which this notion contains" (30). To broaden and expand upon the frameworks set forth by "characters" of post-theory such as

Latour, Martha Nussbaum and Rita Felski, she develops the concept of "figurability" as a "term for the reversibility between the created figures, on the one hand, and the creators (designers) or just their interpreters and audience" (40). As Pavel suggests that this process results in "figures of graphicity", "figures of montage" and "figures of performativity" (35), the language assumed within such inquiries would need to have the "fluctuations, the pulsating [sense]" of what Latour has called an "infra-language" (40), "harbouring the

flickering vibration of an infra-being, rather than the affirmation of a full, unqualified ontological condition" (42). Though part of a later chapter, "Cultural Turns. The Dynamic of Interpretative Narratives" is another essay which encapsulates the overarching impetus at work in Pavel's book. Drawing upon the work of thinkers such as Stanley Fish, Nicolas Bourriaud, Mieke Bal, and many others, she synthesizes the theoretical narratives which have engendered "the cultivation of some hermeneutical illusions", suggesting that "the illusion might have to do with the excessive faith in their multiple functionality and semantic scope" (172). However, she subsequently argues that "a paradoxical extension of the meanings of performativity also allows for the association of this dynamic and anamorphic concept with visual creation" (177). As an answer to these tumultuous developments in the realm of theory, Pavel hints at the hermeneutical possibilities contained by Bourriaud's notion of "relational aesthetics", which could offer new insights into "the ekphrastic, interartistic dialogues, but most of all ... those daily meetings within a communal space, which can take the shape of a performance with artistic or identitarian-political stakes" (178). This approach carries over to "The Literary Turn: Arguments and Micro-analyses", which builds towards the possibility to "look at literature as if through a telescope turned to the anthropomorphic figure dwelling in the depths of the text, in the 'intrinsic' being of the literary", leading to what the author sees as "simultaneously an infracritical and a postcritical perspective" (188). With "Radical Interpretation in the Work of Donald Davidson", the author goes on to

investigate and widen the scope of Davidson's idea of "charity" by relating it to Emmanuel Levinas's "ethic of alterity", but also to Agamben's "theory of the 'device'" (221).

With these theoretical scaffoldings at work, the book offers a fascinating take on the symbiotic relation between the "beings" lurking within works of fiction and the "characters" through which our theoretical perspectives are filtered. Issues of reversibility and inter-reflexivity spring up throughout "Biographical Fiction and Living in Style", where Pavel develops a post-critical reading of two texts by author Ion Iovan: *Mateiu Caragiale* and *The Last Notes of Mateiu Caragiale Accompanied by an Unpublished Epistolary Novel, as Well as by an Index of Beings, Things and Events in the Presentation of Ion Iovan*. Pavel draws notions from the realm of theatre studies in order to illustrate the texts' concern with "the opening of the authorial self towards the fictional mask, towards its future character (from a future event of writing which evokes a past of literary history)" (67). In this reading, the idea of "theatricality" reveals its "flexibility", its "[functionality] as an instrument of interpretation" (69), which can shed a vital light on the "relation between the subjectivity of the author-actor, that of its fictional creature and that of the emancipated, theatricalized author, the 'spectator'" (75). This willingness to skirt borders between theoretical fields is echoed in "The Psychobody. Defictionalization and Self-Exposure", where Pavel traces the patterns whereby actors and authors alike are "defictionalized", as "the politics of the self can itself recalibrate aesthetic and anthropological understandings of the liminality of the artistic condition" (127).

Throughout the essay “The Literary Bohemia of the 1960’s-1970’s: Manners of Being between the Autobiographical and the Fictional”, Pavel develops the notion of “co-fictioning”, a phenomenon whereby authors “transfer to each other their modes of belonging together, their modes of existence, to one another” (77), as observed in the “private life of fiction, or self-fictionalization” that lays exposed in the historical records and literary works left behind by the 1960s Romanian literary *bohemia* (specifically, texts by Nicolae Breban, Nichita Stănescu, Nina Cassian). Pavel claims that this dynamic was propounded by an interdependence between the “irresponsibilization of the self” and an “ethos of survival through adaptation” (77). In interpreting Ion Mureșan’s “effigy-poem” *Alcohol* (2010), she also demonstrates how a certain “lens-character” can “[guide] us through the process certain manners being belonging to the writer”, as well as to the “reader”, “if the latter is willing to be contaminated by the beings of fiction” (78). Essentially, the “co-fictioning” practiced by the 1960s Romanian literary bohemians reveals “a way of documenting and exposing this life as a readymade – an artistic and existential practice” (81).

Pavel expands this inquiry into Romanian “beings of fiction” with the essay “The Total Novelist of the 1960’s-70’s. Expanding the Realm of Fiction”, as she shows how a drive for fictionalization is also harboured by the Romanian “total” novels, penned by “star-authors” of the era, such as Marin Preda, Constantin Țoiu, George Bălăiță, and Nicolae Breban. Here, a “bovarism of compensation” leads the “total novelist” to “rival, knowingly or unknowingly, the posture of the political de-

cider of the time and their ideological fiction” (108), part and parcel of a literary genre she terms “socialist fictionalism” (111). Pavel goes on to convincingly argue that these “total novels” are marked by “a certain amount of subversiveness, but also [by] a paradoxical agreement with the centralizing, totalizing will of the political” (111). Such a complicity is augmented by the *total* authors’ “temptation to exert their symbolic authority beyond the borders of their own texts” (123) and by their manner of living, which sometimes mimics that of their characters, the novelists thus “offering themselves as characters” (122). This deep internalization, or subconscious engagement with the political discourse put forward by the Communist regime, is reflected in the actual stylistic texture and structure of the texts, as “the narrative situations, the conflicts, the epic nodes and rhetorical formulas parodically deconstruct and then symptomatically reconstruct the discursive mechanisms of the ideological power” (123). Shifting the focus upon the rethinking of “ekphrasis”, the essay “Beyond the Artistic Aura – Visual and Aesthetic Ideology” shows how Victor Man’s artworks, labelled with titles which allude to literary works, can be interpreted through the lens of a “pictorial-literary relation”, revealing “a privileged inter-artistic dialogue” (231). This approach aims to demonstrate that the “old notion of ekphrasis deserves to be re-evaluated in its interpretative, but also argumentative, rhetorical, dimension” (232). Pavel claims that, once we adopt “a critical infra-gaze, through which one can plunge into the interstices of artistic practice” (255), “the work gains the position of subject, with which one can enter a her-

menautical dialogue" (256), as its interpretation would either "give voice (*ekphrazein*) to the state of creative latency, the 'potentiality' (Agamben) of non-being, of repressing expressivity for a while, by transferring it from an artistic practice into the discursive, argumentative realm", or "would only accompany and describe, as an accomplice, a certain irreducible enigma... which exists in an artistic creation" (256). In the same essay, the author goes on to offer an incisive new perspective upon Adrian Ghenie's and Marius Bercea's oeuvre. For Pavel, their artworks create a "pictorial-auratic effect, in spite of their deconstructive parody" (270), which is sustained by "an oscillation and a complementary dynamic between aestheticized politics and politicized aesthetics" (284). Pavel thus suggests possible interpretative narratives which would uncover "the irreversible (and somehow unpredictable, thus performative) relation between the work of art, which achieves the position of a subject, and the context of its apparition and reception" (283). For example, the

"ekphrastic irony" (267) that the author observes in Ghenie's *Pie Fight* installation is related to "Emmanuel Levinas's theory of ethics", such that the works can often "be 'read' as visual metonymies of an ethical drama", harbouring the status of a subject which elicits our responsibility. Likewise, with "Gaps in Fiction: Aesthetic and (Bio)-Technological borders", Pavel dives into Klaus Obermaier's "hybrid creations" (such as *Apparition* and *Le Sacre du Printemps*), which "contain a story about the matrix belonging to a creativity of the ekphrastic, intermedial kind" (293).

Ultimately, Laura Pavel's *Characters of Theory, Beings of Fiction* is an invaluable work for researchers interested in the future of post-theory, Romanian literary history, as well as Theatre and Art studies. Chances are that the avenues Pavel opens up between each of these fields of study, as well as between theory and art itself, will make for a more thoughtful, ethical understanding of artistic singularity in a contemporary context which increasingly calls for moral urgency.

ANDREI-BOGDAN POPA

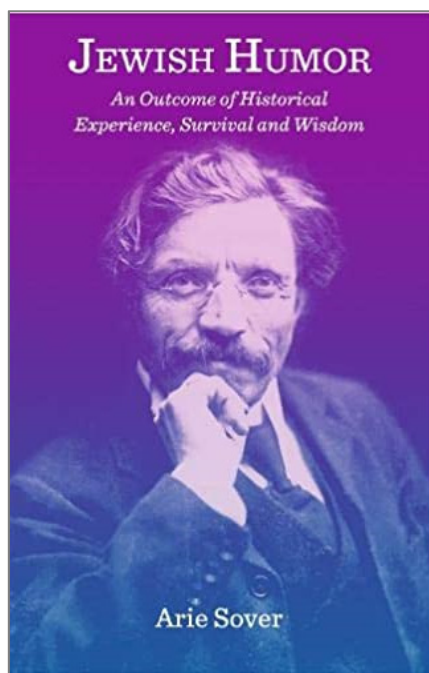
*MA student, Babes-Bolyai University,
Cluj-Napoca, Romania
Email: andrei.bogdan.popa@ubbcluj.ro*

BOOKS

Arie Sover, Jewish Humor. An Outcome of Historical Experience, Survival and Wisdom, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2021, 323 p.

Jewish humor continues to spring interesting scholarly approaches. Only in the past decade this field of research has been enriched with the publication of valuable works by researchers such as Ruth R. Wise, Jeremy Dauber, or Louis Kaplan. Arie Sover's latest book contributes to the field by revisiting the most commonly discussed aspects of Jewish humor, nuancing some popular claims regarding the roots of the Jewish humorous tradition, and updating the canon traditionally used for the exploration of the various manifestations of Jewish humor.

The central claim of Arie Sover's book is that literacy and the refinement of critical thinking through the study of the sacred texts fuelled the development of Jewish humor into a distinct category. As suggested by the subtitle, chronology guides Arie Sover's exploration of the Jewish humorous tradition, viewed as the product of the historical circumstances that have shaped the fate of the Jews for millennia.



The book begins with a careful examination of commonly held assumptions regarding the sacred texts as the sources of Jewish humor. The most accomplished is the discussion about the Bible as the first source of what will become the Jewish humorous tradition. After a thorough and convincing analysis of relevant biblical sections, Sover adds the appropriate nuances to the claim that Jewish humor stems from the Bible

and concludes that what the biblical text does is stimulate critical thinking, which "will later form part of the cognitive infrastructure for the evolution of modern Jewish humor" (13).

Arie Sover continues with a historical overview, which navigates centuries of anti-Semitism, discrimination, pogroms, massacres, and expulsions that have defined Jewish existence in the Muslim and the Christian worlds. The onset of the Enlightenment has considerably changed

the situation of the Jews for the better, even if not everywhere (mob violence against the Jews was still encouraged in the Russian empire and hostility towards Jews did not decrease in the Muslim world). The semblance of security offered by the tolerance of the Enlightenment allowed for the development of Jewish culture in Western Europe and, consequently, the appearance of modern Jewish humor. As Sover claims, even if “expressions and hints of humor can be found many years before ... none of these manifestations of humor had a great impact on the Jewish world” (80). The Enlightenment, on the other hand, offered the favourable context for the flourishing of Jewish humor, both in folklore and through humorous literature and not even the direst historical circumstances of World War II would curb its development. On the contrary, the ghettos, and even the concentration camps, witnessed the manifestation of Jewish humor as a mechanism of survival. As Sober writes, “humor was a declaration of hope even when the word ceased to have any meaning. As one survivor put it, ‘Without humor we would have committed suicide’” (139). The section on the Holocaust includes touching survivors’ testimonies, supporting Sover’s claim that “The existence of extensive cultural activities in the ghettos, as well as the concentration and death camps, are indicative of the Jewish determination to retain their sanity. This extraordinary phenomenon derives from cognitive and psychological self-defence mechanisms that illustrate how man’s very existence resides in his consciousness and thoughts” (140).

In line with other recent books on Jewish humor (e.g. Jeremy Dauber’s *Jewish Comedy: A Serious History*), Sover updates the literary canon traditionally used for the

discussion of Jewish humor. Thus, the series of brief presentations of authors traditionally discussed in books on Jewish humor is completed by succinct presentations of the contributions of contemporary writers such as Gary Shteyngart, Lara Vapnyar, and Jonathan Safran Foer. Also, after an overview of the manifestations of Jewish humor in American film and television, a short section mentions the American-Jewish comedienne as a fairly new phenomenon.

The most consistent section of the book and the most welcome addition to the field is dedicated to examining the role and the transformations of the Jewish humorous tradition in the State of Israel. Sover includes different media in his analysis: theatre, press, film, radio, television. He operates a periodization which allows him to trace the development of the Israeli humorous tradition from humor “based on suffering or existential anxieties” to humor focused on “the day-to-day events and controversies which shaped Israeli life” (186). The mild satire of the ‘pre-state’ (1890-1948) and ‘first period’ (1948-1963) stages, which supported the Zionist ideology and the formation of the new state, becomes more uncomfortable in the second period (1964-1993), when it would not hesitate to engage with the most sensible aspects of Israeli politics, by criticising social and governmental injustice, as well as foreign affairs measures resulting in armed conflicts, and decreases in harshness in the third period (1993-present).

If humor has been the hallmark of the best-known writers of Jewish origin writing in diasporic contexts (from Sholem Aleichem and Isaac Babel to Malamud, Roth, Bellow, and Foer), the situation seems to have changed in Israeli literature. According

to Sover, “The Jews in Israel were and are still free. Humor in the new State of Israel no longer served the Jew as a means of defense like it did when they were in exile and therefore lacked this existential need. Therefore, Israeli writers also did not feel the need to address this literary genre or rely on weak characters, such as the Schlemiel” (244). However, Sover offers a series of brief presentations of Israeli writers still interested in continuing the Jewish humorous literary tradition, to admirable results: Shmuel Yosef Agnon, for instance, was a Nobel Prize laureate.

Towards the end, the book offers a worrisome discussion of anti-Semitism in the contemporary world. Recent surveys reveal that the Jew is still the scapegoat for whatever goes wrong in the world, including the coronavirus pandemic (265). Sover, however, points to the bright side of this alarming reality in one of his concluding predictions: “so long as anti-Semitism remains a factor that threatens the Jewish existence, Jewish humor will continue to provide a psychological means to cope with it” (276).

Although the book could have benefited from more thorough editing, it makes an enjoyable and informative reading. The author’s personal investment transpires in the book, adding a welcome familiar

touch to his argumentation and well-documented research: “I recall a sentence my father, who was a Holocaust survivor, said in the Romanian language more than once: ‘The rider should stay on the horse.’ I understood that he meant that one should always be ready to leave to another place on a moment’s notice. I am not merely quoting him but feel like him and so do many other Jews” (175). The richness of historical information (it often reads more like a history book than a book on Jewish humor), the clarity of the explanations, and the integration of a generous body of previous research make Arie Sover’s *Jewish Humor: An Outcome of Historical Experience, Survival and Wisdom* a most welcome addition to the field. It can be of great help to researchers at the beginning of their careers, as it offers a systematized overview of the most important scholarly discussions in the area. It would also undoubtedly offer food for thought to more experienced scholars.

AMELIA PRECUP

*Lecturer, Babes-Bolyai University,
Cluj-Napoca, Romania
Email: amelia.precup@ubbcluj.ro*