

COMPARATISTICA

Inter Litteras Research Centre

CONCORDIA DISCORS vs DISCORDIA CONCORS

Researches into Comparative Literature, Contrastive
Linguistics, Cross-Cultural and Translation Strategies

22/2024

*Cross-Cultural Approaches to Herta
Müller and Paul Celan*

Ștefan cel Mare University Press

Suceava, 2024

Editorial Board

Editor-in-Chief **Gina Măciucă**

Managing Editors of Current Issue
Raluca Dimian, Lavinia Ienceanu

Editors-at-Large **Raluca Balașchi, Valentina Curelariu, Eleonore De Felip, Raluca Dimian, Olga Gancevici, Daniela Hăisan, Alina Hromyk, Lavinia Ienceanu, Corina Iftimia, Beatrice Lapadat, Daniela Marțole, María Isabel Menéndez-Menéndez, Valeria Mercandino, Alina Nacu, Ciprian Popa, Ana Patricia Trapero Llobera, Cristina Țurac**

Scientific Board **Mirela Aioane, Romania; Rodica Albu, Romania; Tudor Bălinișteanu, Romania; Peter Blickle, United States of America; Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Romania; Dorota Brzozowska, Poland; Silvia-Maria Chireac, Romania; Dragoș Cojocaru, Romania; Andrei Corbea Hoișie, Romania; Angela Coșciug, Republic of Moldova; Elena Croitoru, Romania; Liviu Dospinescu, Canada; Marta Fernández-Morales, Spain; Aura Hapenciuc, Romania; Bernd Hüppauf, United States of America; Livia Iacob, Romania; Ioan Gabriel Lăzărescu, Romania; Gina Măciucă, Romania; Mirosława Novotná, Czech Republic; Tibor Őrsi, Hungary; Elena Pîrvu, Romania; José Manuel Pozo López, France; Renate Seebauer, Austria; Pavol Stekauer, Slovakia; Cristina Suárez Gómez, Spain; Emma Tămăianu-Morita, Japan; Alina Țiței-Avădanei, Romania; Carla Vergaro, Italy Maurizio Viridis, Italy**

Journal indexed by **ERIH+, EBSCO, CEEOL, INDEX COPERNICUS, MLA, OAJI, CEJSH, The Linguist List, InfoBase Index, ZDB**

Web: <https://condisdiscon.blogspot.com/>

Copyright © 2024

Ștefan cel Mare University Press - Suceava

ISSN 2065 - 4057

Cover design: **Lavinia Ienceanu**

Cover montage: **Lavinia Ienceanu**

Sections graphics: **Lavinia Ienceanu**

Current issue set-up & layout: **Lavinia Ienceanu**

*Cross-Cultural
Approaches to
Herta Müller
and Paul Celan*

Table of Contents

FOREWORD

| | |
|---|-----------|
| Raluca DIMIAN | |
| Herta Müller und Paul Celan. Einleitung..... | 12 |

PROEMIAL STUDY

| | |
|---|-----------|
| Raluca DIMIAN | |
| Herta Müllers Titelmetaphorik: Paul Celan im Intertext | 24 |

I. HERTA MÜLLER, PAUL CELAN UND DIE RUMÄNISCHE KULTUR. SURREALISTISCHE STILMERKMALE UND BILDKOMPOSITIONEN

| | |
|---|-----------|
| Petro RYCHLO | |
| Paul Celan und rumänische Literatur..... | 48 |
| Ovidiu MORAR | |
| Paul Celan und der Surrealismus | 76 |
| Alina UJENIUC | |
| Die Semantik der Fotografie in Herta Müllers Romanen <i>Atemschaukel, Reisende auf einem Bein, Heute wär ich mir lieber nicht begegnet</i> | 96 |

II. MACHTWIDERSTAND DURCH DIE SPRACHE. LITERARISCHE INSZENIERUNGEN DER RESILIENZ

| | |
|--|------------|
| Laura CHEIE | |
| „Stehen, im Schatten / des Wundenmals in der Luft.“ Zu einer Denkfigur des Widerstands in Paul Celans Lyrik | 110 |
| Grazziella PREDOIU | |
| „In der Angst zu Hause.“ Städtische Szenarien in Herta Müllers Romanen..... | 128 |
| Alina UJENIUC & Raluca-Mihaela DIMIAN | |
| Zu Herta Müllers autoreflexivem Schreiben im Essay und im Roman | 150 |

REVIEWS

Maria-Loredana SIMIONOVICI

Cătălina Băliușteanu-Furdu: *Das problematische Weib in Heinrich Manns Frühwerk*, Hartung-Gorre Verlag, Konstanz, 2021, 222 p.....174

Cristiana-Mădălina CHIRICA

Lavinia Ienceanu, *Metamorfoze și anamorfoze arhetipale în Asuntos de un hidalgo disoluto*, Editura Universității „Ștefan cel Mare”, Suceava, 2023, 524 p. 180

Anton ZAZULEAC

Eran Dinur, *The Filmmaker’s Guide to Visual Effects. The Art and Techniques of VFX for Directors, Producers, Editors, and Cinematographers*, Second Edition, Routledge, New York, 2024, 214 p. 188

NOTES ON CONTRIBUTORS..... 194

Einleitung
(Foreword)

**Herta Müller und Paul Celan.
Einleitung**

**(Herta Müller and Paul Celan.
Foreword)**

Raluca DIMIAN

„Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania/
University of Tunis El Manar/
Institute for Romanian Language

Die umfangreichsten komparatistischen Auseinandersetzungen mit dem Thema *Herta Müller und Paul Celan* – sowohl im Sinne des biographischen Hintergrunds, des soziogeschichtlichen Kontextes, als auch im Sinne der Rezeption – sind der deutschsprachigen, aus Rumänien stammenden Literaturwissenschaftlerin Iulia-Karin Pătruț zu verdanken. Eröffnet hat sie das Thema mit dem Projekt der 2006 veröffentlichten Doktorarbeit zu „Ethnizität und Geschlecht bei Herta Müller und Paul Celan“ (*Schwarze Schwester-Teufelsjunge. Ethnizität und Geschlecht bei Herta Müller und Paul Celan*, Böhlau, 2006), fortgeführt durch eine Reihe von literaturwissenschaftlichen Artikeln und die 2017 ansetzende Kooperation mit Norbert Otto Eke als Leiter des *Herta-Müller-Handbuch-Projekts* (Springer, 2017), in dem die Literaturwissenschaftlerin ein Kapitel über die Müllersche Celan-Rezeption einführte.

Nicht nur nimmt das Celan-Kapitel des Handbuchs wichtige Thesen des Doktorarbeitsprojektes der Autorin wieder auf, in dem das Thema der Ethnizität bzw. der aufgrund von machtasymmetrischen Strukturen definierten kolonialen Geburtsräume (des Banats und der Bukowina) der beiden Autoren

zum Prinzip der Assoziation und *ipso facto* der Interpretation ihrer literarischen Werke wird. Eine synoptische Einsicht in die internationale Entwicklung der Vergleichsstudien zu Müller und Celan bildet einen starken Teil des Kapiteltextes: Wichtige Einblicke in die Anfänge von Herta Müllers Celan-Rezeption stehen bereits in der Einleitung des Kapitels:

Die frühe Celan-Rezeption war für Herta Müllers Poetik richtungsweisend (...) in mindestens drei Hinsichten: erstens im Hinblick auf die Abgrenzung von der banatdeutschen Minderheit mit der nicht aufgearbeiteten Mitschuld am Holocaust und ihren faschistoiden Reminiszenzen im Alltag, zweitens im Hinblick auf den Anspruch an Literatur, durch eine Grammatik menschlichen Erlebens der Vereinnahmung durch menschenverachtende politische Systeme zu entkommen, und drittens im Hinblick auf den Anspruch an die Sprache, eine Art Beheimatung zu gewährleisten, zu der sowohl Celan als auch Müller – aus unterschiedlichen Gründen – ein gespaltenes Verhältnis haben. Alle drei Aspekte hängen zusammen und interferieren miteinander. (Patrut in Eke: 152)

Die Einschätzung von Celans Gewicht für Herta Müllers literarisches Schaffen ist bereits im ersten Teil des Kapitels sehr akkurat zum Ausdruck gebracht:

Herta Müller hat Celan zum politischen und ästhetischen Fixpunkt ihrer Poetik erklärt, zum anderen lassen sich in den poetologischen Schriften gemeinsame Verfahrensweisen und Weltzugänge ausmachen. (Ebd.)

Die Literaturwissenschaftlerin unterstreicht die multiplen Facetten des Müller-Celan-Verhältnisses. Dabei bezieht sie sich reichlich auf eine bedeutende Sekundärliteratur: Zitiert werden Herta Haupt-Cucuiu und Roxane Compagne mit ihren Anführungen zur phänomenologischen Note von Herta Müllers

Poetik und zu ihrem Verhältnis zur Sprache (2011, 2010), Beverly Driver-Eddy mit der Bemerkung über Celans und Müllers gemeinsame Affinität zum Surrealismus (2013), Antje Jansser-Zimmermann mit ihrer These, dass sich in Herta Müllers Literatur nachgeholte literarische Gespräche mit Paul Celan ausmachen (1991), Alex Drace Francis (2013), Valentina Glajar (1997) und Paola Bozzi (2005) mit ihren Bezügen auf den Einfluss des nach Paris emigrierten rumänisch-jüdischen Dichters und Mitbegründers des Dadaismus, Tristan Tzara, der Sängerin Maria Tănase sowie Paul Celans.

Herta Müllers lebenslange, „nicht allein unter ästhetischen Gesichtspunkten“ (ebd.) vorgenommene Auseinandersetzung mit Paul Celan versteht Iulia-Karin Patrut als einen „ethischen Imperativ“ (ebd.) in Bezug auf ihre familienbestimmte Zugehörigkeit zum gemeinsamen Schicksal der am Zweiten Weltkrieg zur Seite des nationalsozialistischen Deutschlands teilnehmenden Rumäniendeutschen: Ihr mit siebzehn Jahren freiwillig als SS-Soldat integrierter Vater sei „ein Teil von diesem Meister aus Deutschland“ gewesen, den Celan „in der *Todesfuge* gezeichnet hat.“ (ebd., *Schnee* 93): „Der Grund für Celans Flucht aus Rumänien ist somit auch seine Angst vor meinem Vater gewesen. Und Celans Selbstmord ist das Ende dieser Flucht.“ (ebd., *Schnee* 116) Die Tatsache, dass der frühe Anfang dieser Auseinandersetzung mit dem Anfang ihres Engagements als Schriftstellerin kurz nach dem frühen Tod des Vaters zusammenfällt, wiegt schwer in Bezug auf die These, dass der Müllersche Schreibakt an sich von Paul Celans Lebensmustern vorbedingt worden ist.

Zwei Parallelen zu Celans Poetik stellt Iulia-Karin Patrut als relevant vor: der Gesellschaftsbezug, für den Celan die Formulierung von dem „Akut des Heutigen“ (Celan 1999, 4) fand, und die „Zwitternatur der künstlerischen Sprache“ (S. 154), die sie anhand der Metapher des Medusenhauptes definiert: „Sie

reproduziert die Gewalt der Welt und ist daher gefährlich, weil sie deren tödliches Potential enthält.“ (ebd.) Gute Dichtung

formt die Sprache noch einmal um, und zwar so, dass sie dieser evozierten Gewalt gegenüber widerständig wird, beispielsweise indem sie eine eigene Logik entfaltet, die stärker als diese Gewalt ist, oder indem sie Gewalt fadenscheinig macht. Drittes (als Ergebnis des Ineinandergreifens des vorhin Benannten) entwerfe Dichtung eine eigene Topographie, einen Meridian als Angebot intellektuellen Dialogs. Dieses Vorgehen, das Celan in seiner Büchnerpreis-Rede beschreibt, hat große Ähnlichkeit mit jenem Herta Müllers. Ihre Texte aktualisieren zwischenmenschlich und politisch kristallisierte Gewalt, um sie im gleichen Zug zu verfremden, zu demaskieren oder ironisch zu entschärfen. (ebd.)

Unter dem Symbol des Medusenhauptes lassen sich wichtige Gewaltmotive der Literatur Herta Müllers definieren, wie der König (als „imaginäres Zentrum staatssozialistischer Macht“ (ebd.) und der Frosch (als „Allegorie banatdeutschen faschistoiden Denkens“ (ebd.).

Sowohl die Herausinterpretation symbolischer Inszenierungen der Gewalt aus Herta Müllers Literatur ausgehend von Hauptmotiven der Celanschen *Meridian*-Rede (Königsmotivik), als auch die Analogie zwischen den surrealistischen Schreibpraktiken der Bukarester Nachkriegszeit, einem „Spiel an den Rändern der Sprache“ (S. 156), das Petre Solomon in seiner Celan-Monographie beschreibt, und Herta Müllers Poetik, könnten als Ausgangspunkte einer komplexen und detaillierten vergleichenden Analyse fungieren.

Der vorliegende Sammelband vereinigt literaturwissenschaftliche Beiträge über Herta Müller und Paul Celan, die zu relevanten Schlußfolgerungen in Bezug auf die Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Autoren führen können und welche die komparatistischen Ansätze von Iulia-Karin Patrut ergänzen.

Die Beiträge dieses vorliegenden Sammelbandes beziehen sich auf die Verbindung der beiden Autoren mit der rumänischen Kultur und Literatur. Sie gruppieren sich um zwei Kapiteln: **1. Einflüsse der rumänischen Kultur. Surrealistische Stilmerkmale und Bildkompositionen** und **2. Machtwiderstand durch die Sprache. Literarische Inszenierungen der Resilienz.**

Das Eröffnungskapitel des Sammelbandes (Raluca Herghelegiu: *Herta Müllers Titelmetaphorik: Paul Celan im Intertext*) bezieht sich auf die Celansche Intertextualität von Herta Müllers Titelmetaphern der 90er Jahre und der Jahre 2000: *Heute wäre ich mir lieber nicht begegnet* (1999), *Herztier* (1994) und *Atemschauckel* (2009). Erklärt werden die Müllerschen Metaphern der Selbstbegegnung und der Atemwende in Bezug auf die entsprechenden symbolischen Ausdrücke aus Paul Celans berühmter *Dankrede zur Entgegennahme des Büchnerpreises* im Jahre 1960.

Die ersten beiden Beiträge des ersten Teils (Peter Rychlo: *Paul Celan und die rumänische Literatur* bzw. Ovidiu Morar: *Paul Celan und der Surrealismus*) thematisieren Paul Celans Beitrag als Übersetzer und als rumänischsprachiger Autor der Bukarester Fünfziger Jahre. Peter Rychlo beginnt seinen literaturwissenschaftlichen Artikel durch einen Bezug auf Celans Czernowitzer Kindheit und Schulerfahrung im staatlichen rumänischen Lyzeum (*Liceul Ortodox de băieți nr.2*) und im Jungengymnasium *Marele Voevod Mihai*, wo das Rumänische die einzige Unterrichtssprache war. Seine Auseinandersetzung mit der rumänischen Kultur und Literatur aus der Stelle des im Bukarester Verlag *Cartea Rusă* angestellten Übersetzers machen das Thema des zweiten Teils seines Essays. Große Klassiker der rumänischen Literatur der 60er Jahre, wie Alexandru Philippide, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Maria Banuș, Ion Caraion, Nina Cassian und Petre Solomon werden von Peter Rychlo in direkter oder indirekter Beziehung zu Paul Celan gebracht, seine fruchtbaren

Beziehungen zum rumänischen Surrealismus der fünfziger Jahre werden analysiert.

Dasselbe Thema der Beziehung Paul Celans mit dem rumänischen Surrealismus exploitiert der rumänische Literaturwissenschaftler und Avantgardeexperte Ovidiu Morar in seinem Beitrag *Paul Celan und der Surrealismus*. Rekurs macht er auf Celans „Zusammenarbeit mit der surrealistischen Gruppe in Bukarest zwischen 1945 und 1947, die aus den Dichtern Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Păun, Virgil Teodorescu und dem Maler Dolfi Trost bestand.“ (S. 76-77) Bezug nimmt er auf Celans rumänischsprachiges literarisches Werk der Bukarester Zeit, das

bestimmte surrealistische Merkmale aufweist, wie z. B. die oneirische Logik, die Anwendung des dukassianischen Prinzips der zufälligen Begegnungen in einem völlig fremden Kontext, *das nächtliche Regime des Bildes* (vgl. Gilbert Durand) mit der ihm innewohnenden Atmosphäre der Fremdheit, die durch die Mischung aus Märchen und Alptraum entsteht, und natürlich der Eros, der das Hauptthema dieser Werke ist. (S. 77)

In enger Beziehung mit der surrealistischen Praxis der Bildkonstruktion steht Herta Müllers Umgang mit den photographischen Bildern, den Alina Ujeniuc in ihrem Beitrag *Die Semantik der Fotografie in Herta Müllers Romanen Atemschaukel, Reisende auf einem Bein, Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* thematisiert. Beeinflußt von demselben rumänischen Surrealismus wie Paul Celan, den Herta Müller als Rumänistik-Studentin der Universität Temeswar und dann als junge rumäniendeutsche Schriftstellerin kennengelernt hat, stellt sie ihr literarisches Werk im Zeichen der visuellen Metapher, die hauptsächlich fotografischen Prinzipien unterliegt.

Im zweiten Teil gruppieren sich drei weitere Beiträge um das Thema *Machtwiderstand durch die Sprache*.

Der erste Beitrag aus dieser Gruppierung wird von Laura Cheie unterschrieben: „*Stehen, im Schatten/des Wundenmals in der Luft.*“ *Zu einer Denkfigur des Widerstands in Paul Celans Lyrik.* Die Literaturwissenschaftlerin ertappt eine Konstante von Celans Widerstandshaltung im biographischen Kontext einer ständigen Flucht: aus dem von den nationalsozialistischen Ausbeutungen zerstörten jüdisch-bukowinischen Geburtsraum in das wegen der antisemitischen Verfolgungen des neu instaurierten kommunistischen Regimes bald auch unfreundlich gewordene Bukarest, dann im vom Zweiten Weltkrieg zerstörten Wien und schließlich in das zum Fixpunkt seiner Poetik gewordene Paris, wo er sich trotz der Ehe zur Graphikerin Gisele de Lestrage, dem gemeinsamen Sohn Eric und einer Stelle als *lecteur d'allemand* an der *Ecole Normale Supérieure* immer noch allein und ratlos fühlte. Ausgehend von Briefftexten und Gedichten der Pariser Zeit rekonstruiert Laura Cheie die ständige innere Widerstandshaltung des Dichters im feindlichen Kontext der Goll-Affäre oder der neonazistischen Angriffe. Das letzte Kapitel des Beitrags, *Stehen als testamentarische Geste*, enthält die Interpretation des zwei Jahre vor Celans Freitod an seinen Sohn Eric gewidmetes Gedichtes *Für Eric*, in dem „das Stehen und die pfeilende Hand poetische Leitbilder eines engagierten Vermächtnisses, das in seinem Bemühen um Wahrheit

das Menschliche und Menschheitliche aktualisiert und somit sichtbar macht“ und den Widerstand gegen Fälschung, Nivellierung und Verharmlosung, gegen die eingangs erwähnte pervertierte Realität zur tragenden Idee eines Humanismus werden lässt, der es nicht um eine Umgestaltung der Gesellschaft an sich, sondern vielmehr auf die Änderung deren individuellen Gewissen abgesehen hat. (S. 125)

Derselbe Widerstand durch die Sprache kommt in Graziella Predoius Beitrag „*In der Angst zu Hause*“. *Städtische*

Szenarien in Herta Müllers Romanen zum Ausdruck. Wie bei Paul Celan, tauchen in Herta Müllers literarischen Texten die sukzessiven Lebensräume als sukzessive Angsträume auf. Stadtbeschreibungen des kommunistischen Temeswar in Romanen wie *Der Fuchs war damals schon der Jäger* (1992), *Herztier* (1994) und *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* (1997) zeigen „machtüberwachte Strukturen, die von staatlicher Unterdrückung, privatem Elend und seltenen Glücksmomenten“ (...) dominiert werden.

Der letzte Beitrag des zweiten Teils behandelt den Widerstand durch die Sprache in Herta Müllers Roman *Herztier* (Raluca Dimian, Alina Ujeniuc: *Zu Herta Müllers autoreflexivem Schreiben im Essay und im Roman*) in Analogie mit der schreibreflexiven Inszenierung der Autorin aus den Essays der 90er Jahre. Das Tagebuchschreiben ist für die fiktionale Gestalt Lola ein Instrument der Selbstbeherrschung in der armutsvollen, feindlichen Studentenwelt der kommunistischen 80er Jahre. Die fiktionale Inszenierung des Tagebuchschreibens im Roman *Herztier* entspricht den Thesen über das Schreiben als fundamentale innere Notwendigkeit, welche die Autorin in ihren Essays der 90er Jahre zum Ausdruck bringt.

Die Konklusionen der vereinigten Beiträge bringen die Thesen von Iulia-Karin Patrut in Bezug auf die Gemeinsamkeiten zwischen Herta Müller und Paul Celan (biografische und stilistische Konvergenzen) auf ein neues Niveau.

Bibliographie

- BOZZI, P. (2005): *Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers*, Würzburg.
- COMPAGNE, R. (2010): *Fleischfressendes Leben. Von Fremdheit und Aussichtslosigkeit in Herta Müllers Barfüssiger Februar*, Hamburg.

- EDDY, B. D. (2013): *A Mutilated Fox Fur. Examining the Contexts of Herta Müllers Imaginary in Der Fuchs war damals schon der Jäger*, in Brigid Haines/Lyn Marwen (Hg.): *Herta Müller*, Oxford, S. 84-98.
- EKE, N.-O. (2017): *Herta-Müller-Handbuch*, Springer.
- FRANCIS, A. D. (2013): *Beyond the Land of Green Plums. Romanian Language and Culture in the work of Herta Müller*, in B. Haines, L. Marwen (Hg.): *Herta Müller*. Oxford.
- GLAJAR, V. (1997): *Banat-Swabian, Romanian and German: Conflicting Identities in Herta Müllers Herztier*, in *Monatshefte* 89/4, S. 521-540.
- HAUPT-CUCUIU, H. (2011): *Eine Poesie der Sinne. Herta Müllers Diskurs des Alleinseins und seine Wurzeln*, Hamburg.
- JANSSEER-ZIMMERMANN, A. (1991): *Überall, wo man den Tod gesehen hat, ist man zuhaus. Schreiben nach Auschwitz. Zu einer Erzählung Herta Müllers*, in *Literatur für Leser* 4, S. 237-249.

Proemial Study

Herta Müllers Titelmetaphorik: Paul Celan im Intertext

(Title Metaphors in Herta Müller's Novels: Paul Celan Intertextualized)

Raluca DIMIAN

„Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania/
University of Tunis El Manar/
Institute for Romanian Language

Motto: *Eigentlich wiederholt sich im Titel die Paradoxie des Kunstwerks. Der Text ist der Mikrokosmos des Werks, Schauplatz der Aporie von Dichtung selbst.*
(Theodor Adorno: *Titel*, in : *Noten zur Literatur*, 1999).

Abstract: The article proposes an interpretation of the metaphors in the titles of Herta Müller's novels - *The appointment (Heute wäre ich mir lieber nicht begegnet)*, *The land of green plums (Herztier)*, *The Hunger Angel (Atemschaudel)* from the perspective of the reception of Celan's literature. A simultaneous reading of Celan's *Meridian* (the poet's acceptance speech on the occasion of the *Georg Büchner Prize*, in 1960) and the novels of the first decade after Herta Müller's emigration to Germany (1990 - 2000), as well as the analysis of Herta Müller's life connection with Paul Celan in the context of the "collective guilt" imputed to the Germans in Romania following the resolution of World War II, make it possible to highlight some symbolic metamorphoses in the literary staging of important philosophical motifs, such as that of the double (meeting myself), of the transition (the threshold between inhaling and exhaling, die *Atemwende*) or of the threshold between human and animal, between rational and instinctual.

Keywords: *title, metaphor, Herta Müller, Paul Celan, emigrant*

Fazit

Als besonders auffällig wirkt Herta Müllers Titelmetaphorik der 1990er Jahre und der Jahre 2000 im Kontext ihrer lebenslangen Auseinandersetzung mit Paul Celans *Vita* und Lyrik¹.

¹ Zu besonders relevanten Resultaten hinsichtlich der Celan-Rezeption bei Herta Müller führten Iulia-Karin Patrutens Studien der Jahre 2000 (*Schwarze Schwester-Teufelsjunge. Ethnizität und Geschlecht bei Paul Celan und Herta Müller* (Böhlau, 2006), das *Paul-Celan-Kapitel* des 2017 von Norbert Otto Eke veröffentlichten *Herta Müller-Handbuchs* (Metzler, 2017), und die in Julia Müllers Habilitationsarbeit *Sprachtakt. Herta Müllers literarischer Darstellungsstil* (Böhlau, 2013) enthaltenen Hinweise. Ganz am Anfang ihres stark synthetischen literaturwissenschaftlichen Konstrukts fasst Karin Patrut eine Linie literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Parallele Müller-Celan ins Auge (Herta-Müller-Handbuch, ebd, S. 152): Erwähnt werden Herta Haupt-Cucuiu für die Bezüge auf das gemeinsame Verhältnis zur Sprache und auf die phänomenologische Nuancierung ihrer Poetik (*Eine Poesie der Sinne. Herta Müllers Diskurs des Alleinseins und seine Wurzeln* (Hamburg, 2011) und Roxane Compagnes *Fleischfressendes Leben. Von Fremdheit und Aussichtslosigkeit in Herta Müllers Barfüssiger Februar* (Hamburg, 2010). Die gemeinsame Affinität zum Surrealismus wurde von Beverley Driver Eddy (*A mutilated Fox Fur. Examining the Contexts of Herta Müllers Imagery in Der Fuchs war damals schon der Jäger*, in Brigid Haines/Lyn Marven (Hg.): *Herta Müller*, Oxford 2013, S. 84-98) behandelt, während Antje Janssen-Zimmermann den poetischen Dialog zwischen der dem literarischen Romandebüt nahe stehenden Herta Müller und dem vom Bukarester Surrealismus geprägten Paul Celan schon früher, d.h. bereits Anfang der 90er Jahre, aufgreift (*Überall, wo man den Tod gesehen hat, ist man ein bisschen wie zuhaus. Schreiben nach Auschwitz – Zu einer Erzählung Herta Müllers*. In: *Literatur für Leser* 4, 1991, S. 237-249). Hinweise auf den Zivilisationsbruch, der sich mit dem Holocaust verbindet, sind im von Brigit Haines und Margaret Littler veröffentlichten Interview enthalten (*Gespräch mit Herta Müller*, in: Brigid Haines (Hg.): *Herta Müller*, Cardiff, 1998). Die Untersuchung von Alex Drace-Francis (*Beyond the Land of Green Plums: Romanian language and culture in the work of Herta Müller*, in Brigid Haines/Lyn Marwen (Hg.): *Herta Müller*, Oxford, 2013) bezieht sich auf den Einfluß des nach Paris emigrierten rumänisch-jüdischen Dichters und Mitbegründers des Dadaismus Tristan Tzara,

Romantitel, wie *Herztier* (1994), *Heute wäre ich mir lieber nicht begegnet* (1999) und *Atemschaukel* (2009) lassen sich mit Theodor Adorno als eine Synthese der „Paradoxie literarischer Texte“² definieren, die sie repräsentieren. Man könnte mit Henri Mitterand³ anführen, dass sie zueinander ein „mehr oder weniger extensives Paradigma konstituieren“ (ebd.) oder dass sie in einer reziproken intertextuellen Beziehung⁴ stehen.

Diese intertextuelle Beziehung ist auf Herta Müllers lebenslange Auseinandersetzung mit dem aus der Bukowina stammenden deutschsprachigen Dichter zurückzuführen. Eine politische und eine ästhetische Konstante liegen ihrer Orientierung an Paul Celan zugrunde, so wie die literaturwissenschaftlichen Interpretationen von Iulia-Karin Pătruț auch beleuchten.

der Sängerin Maria Tănase, sowie Paul Celans auf Herta Müller, eine Perspektive, die sich auf Valentina Glajars Arbeiten der späten 90er Jahre (*Banat-Swabian, Romanian, and German: Conflicting Identities in Herta Müllers Herztier*, in: *Monatshefte* 89/4, 1997), sowie in Paola Bozzis Studien der Jahre 2000 (*Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers*, Würzburg, 2005) stützt.

² Theodor W. Adorno: *Die Titel*, in *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, 1981.

³ Henri Mitterand: *Les titres des romans de Guy des Cars*, in Claude Duchet (éd.): *Sociocritique* 1979, S. 98 : “Bien entendu, le titre, enchaîné à son texte, est également corrélé aux autres titres du même écrivain, du même genre, de la même époque, avec lesquels il constitue un paradigme plus ou moins extensif. La composition du paradigme surdétermine chacun de ses composants (...) Le paradigme des titres ne forme jamais une classe fermée. Il a ses éléments et ses règles de compétence, qui peuvent donner naissance à d’innombrables stéréotypes, mais aussi à des performances inédites, à la fois au plan du contenu et au plan de l’expression.”

⁴ Siehe dazu Claude Duchet: *L’intertexte des titres ou la réserve des titres*, in *Sociocritique*, No. 570/1979.

1. Die politische Konstante

Die große Bedeutung, die der „aus der Diskursposition der Holocaustopfer“⁵ (Iulia-Karin Pătruț in Eke, ebd., S. 153) schreibende Paul Celan für Herta Müller hat, steht in enger Verbindung mit ihrer Opposition gegenüber dem damals als freiwilligen SS-Soldat integrierten Vater. Ihr ganzer Schreibprozess steht im Zeichen dieser Opposition, zumal der Anfangspunkt ihres Schreibens der Endpunkt seines Lebens ist⁶. Im poetologischen Essay *So ein großer Körper und so ein kleiner Motor*⁷ erklärt sie ihren Vater als „einen Teil von diesem Meister aus Deutschland, den Celan in der *Todesfuge* gezeichnet hat“ (ebd., S. 93). Die Tatsache, dass „Herta Müller ein paar Tage nach dem frühen Tod ihres Vaters mit dem literarischen Schreiben begann und laut ihrer Bekundung *von Anfang an und dann immer wieder* über ihn geschrieben hat (ebd., S. 85), zieht es nach sich, dass ihr Schreiben sich auch als „ethischer Imperativ“ (Pătruț, in Eke, ebd., S. 153), als „Stellungnahme zu diesem Erbe“ (ebd.) oder als schöpferischen Akt versteht, der den intellektuellen Opfern – neben Celan auch Primo Levy, Imre Kertesz, Ruth Klüger oder Jorge Semprun – gewidmet ist. Ihr Schreibakt ist als

⁵ Iulia Karin-Pătruț: *Paul Celan*, in Norbert Otto-Eke, *Herta-Müller-Handbuch*, Springer Verlag, 2017, S. 153.

⁶ „Der Umstand, dass Herta Müller ein paar Tage nach dem frühen Tod ihres Vaters mit dem literarischen Schreiben begann und nach eigener Auskunft von *Anfang an und dann immer wieder* über meinen Vater geschrieben hat (Schnee 85), zieht es nach sich, dass ihr Schreiben sich auch als Stellungnahme zu diesem Erbe versteht und gar nicht anders kann, als sich mit jenem der oben genannten verfolgten Schriftstellerinnen und Schriftstellern auseinanderzusetzen.“ (ebd., S. 153)

⁷ Siehe Herta Müller: *Wenn sich der Wind legt, bleibt er stehen oder Wie fremd wird die eigene Sprache beim Lernen der Fremdsprache*. In: Goethe-Institut (Hg.): *Murnau Manila Minsk. 50 Jahre Goethe-Institut*. München 2001.

„Verneigung vor den Renegaten“⁸ zu verstehen. In ihrer *Rede an die Abiturienten des Jahrgangs 2001 (Heimat ist das, was gesprochen wird. Rede an die Abiturienten des Jahrgangs 2001, Gollenstein, 2008)* drückt sie die These des ethischen Imperativs des Schreibens in Bezug auf die schreibenden Opfer repressiven Sozialsystemen aus und bekundet die Filiationsbeziehung, in der sie mit diesen Autoren steht:

Soweit ich mich in der Literatur orientiert habe, habe ich mir Autoren ausgesucht, bei denen das strikt Biographische in der Literatur drin ist. Es ist nicht zufällig, dass ich dadurch viele Bücher gelesen habe über Nationalsozialismus, geschrieben von den Opfern. Das waren natürlich die extremsten Beispiele: Konzentrationslager, oder Lager insgesamt, auch Arbeitslager, Gulag, zum Beispiel Primo Levi, Jorge Semprun, Ruth Klüger, Alexander Solschenizyn, Imre Kertesz oder Paul Celan, die in ihrer Biographie keine Wahl hatten. In der Person liegen die Dinge so schwer, dass das vorderste Bedürfnis das ist, mit dem, was passiert ist, zurechtzukommen. Die staatliche Macht zwang diesen Autoren ihr Thema auf, und mir ging es genauso: Die staatliche Macht wurde mir aufgezwungen, ich habe es mir nicht ausgesucht. So wie mir das Leben aufgezwungen wurde. Es ist keine freie Entscheidung, und das eine bedingt das andere.⁹

Der selbstbekannten Filiation zwischen Herta Müller und Paul Celan stehen, laut Iulia Karin-Pătruț, nicht nur Aspekte der Auseinandersetzung mit repressiven Sozialsystemen, sondern auch herkunftsbedingte Realitäten zugrunde, die eine eigenartige

⁸ *Vor Renegaten sollten wir uns verneigen* Interview mit Herta Müller. In: Die Welt, 01.12.1997.

⁹ Brigid Haines, Margaret Littler (1998): *Gespräch mit Herta Müller*, in, Brigid Haines (1998): *Herta Müller*, Cardiff, 1998, S. 37.

Stellung in Bezug auf die politischen Machtstrukturen determinierten: „Biographisch gemeinsam ist beiden die Geburt in ehemaligen Kronländern der k. u. k. Monarchie, im Falle Celans der östlich von Galizien liegenden und vor allem von deutschsprachigen Juden geprägten Bukowina, im Falle Herta Müllers dem weiter südlich und an der Grenze zu Ungarn liegenden, von deutschen Katholiken bewohnten Banat. Beide Regionen gehörten zur Zeit der Geburt von Celan bzw. Müller größtenteils zu Rumänien, das in Celans Geburtsjahr 1920 eine konstitutionelle Monarchie war, nach Kriegsende zum autoritären bis diktatorischen und totalitären sozialistischen Staat wurde. In Bezug auf deutschsprachige Zentren waren beide Regionen an sprachlichen und territorialen Grenzlinien angesiedelt, woraus sich einerseits Innovationspotentiale, durch Mehrsprachigkeit und Interkulturalität, andererseits die Gefahr geringer Diffusion ergab, eine Gefahr, der beide Schriftsteller auch infolge der Flucht vor dem nationalsozialistischen Totalitarismus nach Westeuropa entgingen. Paul Celan ging 1947 über Österreich nach Frankreich, wo er sich ab 1949 niederließ, und Herta Müller siedelte 1987 in die Bundesrepublik über.“ (Ebd., S. 152)

2. Die ästhetische Konstante

Auf Gemeinsamkeiten im Bereich der Poetiken haben, trotz der verschiedenen Gattungsorientierungen (Lyrik bei Celan und Prosa bei Müller), zahlreiche Literaturwissenschaftler hingewiesen: das „gemeinsame Verhältnis zur Sprache und die phänomenologische Note“ (ebd., Haupt-Cucuiu, 2011; Compagne 2010), die gemeinsame Affinität zum Surrealismus (Beverly Driver-Eddy, 2013). Iulia Karin-Pătruț weist auf ihre „gemeinsame Führung von Weltdeutungsmustern, von gesellschaftlichen Praktiken und kollektiven sowie individuellen Erinnerungen im Ich, sowie in interpersonalen Beziehungen“

(ebd.) hin, so dass es „auf elementarster Ebene ihres Schreibens um das Ich geht, genauer gesagt um die Frage, wie es gelingt, philosophischen, ästhetischen, ethischen und politischen Weltentwurf, also gesellschaftliches Handeln und ästhetische Wahrnehmung zusammenzuführen.“ (Ebd., S. 152)

Iulia Karin Pătruț hat den Verdienst, eine der richtigsten und intuitiv stärksten Einsichten in die biographischen und literarischen Interferenzen zwischen Paul Celan und Herta Müller geliefert zu haben. Ihr Gesamtwerk steht im Zeichen einer reichen Paul-Celan-Intertextualität, die heutzutage allgemein anerkannt und erwähnt, aber leider nur zu wenig recherchiert wird. Bettina Bannaschs Studien und literaturdidaktische Tätigkeiten thematisieren oft Celans Einflüsse auf Herta Müllers Werk.

Die vorliegende Studie ist teilweise eine titelwissenschaftliche Studie. Sie nimmt sich vor, die Celansche Intertextualität von Herta Müllers Werktiteln der 1990er Jahre und der Jahre 2000 in Bezug auf das *Contenu* und vor allem auf die Bedeutung ihrer literarischen Texte zu interpretieren. Die Analyse dieser Celanschen Intertextualität von Herta Müllers Titelmetaphorik wird die Erkenntnis um das Phänomen der Dialogizität Müller-Celan um einen Schritt weiter führen.

3. Die subjektive Stimme des Renegaten in den Titelmetaphern der Ankunftsromane der 1990er Jahre und der Jahre 2000

Als Herta Müller ihre literarischen Werke der 1990er Jahre und der Jahre 2000 publizierte, war sie nur seit einigen Jahren nach Deutschland ausgewandert. Ihre Erinnerungen an die traumatisierenden Erfahrungen im kommunistischen Rumänien der krisenhaften 1980er Jahre waren noch frisch. Allerdings war ihre Grenzüberschreitung im doppelten Sinne des Wortes ein Wechselzustand: Mit der Raum- und Kulturerfahrung kam sie

zugleich auch zu einer neuen thematischen Orientierung¹⁰, denn sie wechselte von der literarischen Darstellung des traditionsgeprägten Lebens im banatschwäbischen Dorf¹¹ zur autofiktionalen Inszenierung der traumatischen Erfahrungen im kommunistischen Rumänien der 1980er Jahre. Die subjektive Stimme der Romane *Heute wäre ich mir lieber nicht begegnet* (1997), *Herztier* (1998) und *Atemschaukel* (2009) vermittelt Unterdrückungserfahrungen, welche die Ich-Erzählerin in die Nähe der Renegaten platzieren. Als Opfer des kommunistischen Regimes gewinnen die fiktionale Gestalt der Ich-Erzählerin oder deren fiktionale Doppelgänger dieser Romane die Charakterzüge der politisch Verfolgten, der Opfer und Renegaten aller Zeiten, so wie die subjektive Stimme der Celanschen Holocaustlyrik und –prosa es vollführt.

Diese subjektive Stimme des Renegaten erscheint im Titel des Romans *Heute wäre ich mir lieber nicht begegnet* (1997).

3.1 *Heute wäre ich mir lieber nicht begegnet* (1997)

Erschienen neun Jahre nach dem Absturz des kommunistischen Regimes in Rumänien und in Deutschland (1989), darf dieser Roman des politischen Übergangs auch als narrative Inszenierung des Celanschen Schwellenmotivs interpretiert werden: Eine minutiöse Schilderung der zu Ende

¹⁰ Zu Herta Müllers Wechsel der literarischen Thematik nach der Ankunft in Deutschland siehe Olivia Spiridon: *Untersuchungen zur rumäniendeutschen Erzählliteratur der Nachkriegszeit*, Igel Verlag, Hamburg, 2002 und Raluca Hergheligi: *Poetisierung der Alterität und des Selbst in Herta Müllers Ankunflliteratur: Metaliterarische Inszenierungen des Metaphorischen in den Essays der 1990er Jahre*, in: *Spielarten der Ankunft im Westen. Die deutsche Literatur aus Rumänien nach 1945* (Hg. Olivia Spiridon), Serie Danubiana Carpathica, Band 9 (56), München, De Gruyter Oldenburg Verlag, 2017, S. 83-99.

¹¹ Ebd.

gehenden kommunistischen Welt im Rumänien der 1980er Jahre besetzt fast die ganze erste Hälfte des Romans, während die zweite Romanhälfte die rumänische Revolution von 1989 als Schwelle, als Wendepunkt zur neuen sozialen Ordnung, als Übergangsmoment detailliert. Die letzte Phase des rumänischen Kommunismus und der komplexe soziale Mechanismus der Rumänischen Revolution von 1989 werden als kollektive Massenerfahrungen geschildert, die sich im Bewusstsein der Ich-Erzählerin, einer verheirateten jungen Bukaresterin, reflektieren. Integriert in der kommunistischen Gesellschaft der endenden 80er Jahre, erlebt die Ich-Erzählerin das Abnormale wie Normalität, wie Alltagsroutine. Die täglichen Verhöre des Sicherheitsdienstes werden ihr zu einer Gewohnheit: Ihr Ehemann, der Gerichtsmediziner Paul, hat ständige Schlafstörungen, denn hinter seiner Alkoholabhängigkeit verstecken sich die Todesangst, aber auch die Schuldgefühle, die er bei der Verfassung der ihm ständig aufgesetzten falschen medizinischen Berichte aufspürt. Hinter den zahlreichen Unfall- und Selbstmordsituationen, die er offiziell aufzeichnen soll, verstecken sich eigentlich politische Ermordungen. Jeden Abend kommt Paul sehr spät nach Hause, weil er nach den erpressenden Arbeitsstunden im Leichenhaus in den Alkohol flüchten soll, um überleben zu können. Das junge Ehepaar erlebt das Neujahr und zugleich auch die letzten Stunden des kommunistischen Regimes versteckt im isolierten Dorfhaus einer Freundesfamilie. Die Angstgefühle, aber auch die extremsten Lebensumstände der *Wende* werden stark detailliert.

Das Hauptthema des Romans - die politische Wende als Grenze zwischen zwei verschiedenen Weltordnungsmustern, in denen sich zwei verschiedene Ich-Versionen artikulieren lassen – rahmt die Metapher der Selbstbegegnung ein: Betrachtet aus der Perspektive der Wirklichkeit postkommunistischer Erfahrung, des aktuellen Bezugs auf die eigene traumatische Vergangenheitserfahrung, wirkt die Selbstanalyse, die

Auseinandersetzung der Ich-Erzählerin mit der eigenen vergangenen Subjektivität, wie eine problematische Selbstbegegnung. Die im Romantitel ausgedrückte unangenehme Selbstbegegnung konnotiert die traumatische Barriere zwischen dem gegenwärtigen Ich und dem Ich der Vergangenheit.

Die Metapher der Selbstbegegnung war Herta Müller aus Paul Celans *Meridian-Rede* anlässlich der Entgegennahme des *Georg-Büchner-Preises* im Jahre 1960 bekannt: „Ich bin ... mir selbst begegnet“ (Paul Celan: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Band 1, S. 33), schrieb der deutschsprachige, in der Bukowina geborene Paul Celan in seiner *Meridian-Rede* des Jahres 1960, als er sich auf das grausame Datum des 20. Januar, Zeitpunkt der Konferenz von Wannsee, bezog. Die Wannseekonferenz hatte die „endgültige Lösung“ für die europäischen Juden entschieden. Das Datum lässt sich als eine Zeitgrenze verstehen, die das gegenwärtige Ich des Dichters von seinem anderen Ich, vom Ich seiner Vergangenheit, trennt:

Meine Damen und Herren, erlauben Sie mir, da ich ja wieder am Anfang bin, noch einmal, in aller Kürze, und aus einer anderen Richtung nach dem Selben zu fragen.

Meine Damen und Herren, ich habe vor einigen Jahren einen kleinen Vierzeiler geschrieben – diesen:

*Stimmen vom Nesselweg her: / Komm auf den Händen
zu uns. / Wer mit der Lampe allein ist, / hat nur die Hand, draus
zu lesen.*

Und vor einem Jahr, in Erinnerung an eine versäumte Begegnung in Engadin, brachte ich eine kleine Geschichte zu Papier, in der ich einen Menschen wie Lenz durchs Gebirg gehen ließ.

Ich hatte mich, das eine wie das andere Mal, von einem „20. Jänner“, von meinem „20. Jänner“ hergeschrieben.

Ich bin...mir selbst begegnet.¹²

Die Müllersche Titelmetaphorik des Romans *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* läßt sich in Rekurs auf diese letzterwähnte, in der *Meridian-Rede* Paul Celans entwickelte Metapher der Selbstbegegnung interpretieren: Die Begegnung mit dem anderen Ich (d.h. dem Ich der Holocausterfahrung bei Celan/ dem Ich der traumatischen Kommunismuserfahrung bei Müller) ist wie die Überschreitung einer Zeitgrenze aufzufassen: der Zeitgrenze, welche das Ich vor dem grausamen Datum des 20. Januars 1939 (bei Celan) bzw. der Zeitgrenze, welche das Ich vor dem traumatischen 22. Dezember 1989 (bei Müller), vom gegenwärtigen Ich trennt.

Als Mittel der Traumataüberwindung, der Überwindung der psychologischen Barriere zur traumatischen Vergangenheitserfahrung, gilt – bei Celan wie bei Müller – der Schreibakt: *Das Gedicht* ist bei Celan vielmehr als *Akt des Gedichtschreibens* zu verstehen: Der Celansche Ausdruck *Das Gedicht ist einsam* bezieht sich auf das altbekannte Motiv des einsamen Schöpfers, etwa nach dem Modell: „Im Schreiben ist man allein“. Das Schreiben (bei Celan: *das Gedicht*) fixiert die Erinnerung, es ermöglicht die Begegnung zwischen dem alten und dem neuen Ich, es „steht (...) in der Begegnung, im Geheimnis der Begegnung“ (Ebd.):

Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs.
Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben.

Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier, in der Begegnung – im Geheimnis der Begegnung?

¹² Paul Celan: Dankrede. Auf: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/paul-celan/dankrede> (letzte Abrufung am 19.07.2025)

Das Gedicht will zu einem Anderen, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu.

Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhört, eine Gestalt dieses Anderen. (Ebd.)

Herta Müllers Romantitel, *Heute wäre ich mir lieber nicht begegnet*, bezieht sich auf die Gegenwart des Schreibens („heute“) als Moment der Selbstbegegnung: Begegnung zwischen dem gegenwärtigen Ich und dem Ich der traumatischen Vergangenheitserfahrung im krisenhaften Rumäniens der 1980er Jahre. Die im Motiv der Selbstbegegnung reflektierte Gegenwart verleiht dem Schreibakt dieselbe autoreflexive Dimension wie bei Celan. In seiner *Meridian*-Rede bekundet er, dass der Schreibakt „Ich-Ferne (...) schafft. Kunst fordert hier in einer bestimmten Richtung eine bestimmte Distanz, einen bestimmten Weg.“ (Ebd.) Celan öffnet die Perspektive auf den selbstreflexiven Schreibakt (das Gedicht): „(...) 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“. (Ebd.)

Bei Müller wie bei Celan artikuliert sich das Motiv der Selbstbegegnung an der Grenze zwischen zwei Entwicklungsstadien des Ich und zugleich im Nullpunkt des Schreibens, im selbstreflexiven Schreibakt. Aus dieser Perspektive betrachtet, steht das Gedicht bei Celan, sowie der Prosatext Herta Müllers „in der Begegnung, im Geheimnis der Begegnung“ (ebd.): „Das Gedicht will zu einem Anderen, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu. Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhört, eine Gestalt dieses Anderen.“ (Ebd.)

In diesem Kontext des Distanz schaffenden Schreibaktes, des literarischen Textes, der „(...) ein Anderes (...) braucht, zu dem er spricht“ (ebd.) ist die im Schreibakt ermöglichte Begegnung zwischen dem schreibenden Ich und dem vergangenen

Ich¹³ ein Motiv der Kongruenz zwischen Paul Celans Dankrede zur Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises und Herta Müllers Romantitel *Heute wäre ich mir lieber nicht begebenet*.

3.2 *Atemschaudel* (Nobelpreis für Literatur, 2009)

Wie bereits erwähnt, konnotiert der selbstreflexive Schreibakt bei Paul Celan die Bedeutung des Übergangs, er ist mit dem Motiv der *Schwelle* zu assoziieren: Entweder läßt er sich durch die Metapher der *Selbstbegegnung* beschreiben, wobei er die Mittelposition zwischen dem aktuellen Ich und dem vergangenen Ich bezieht, oder ist er auf der Schnittstelle einer *Atemwende* zu definieren.

Die *Atemwende* als Metapher des Schreibaktes (Dichtung) ist in derselben *Meridian-Rede* Paul Celans zu finden:

„Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten. Wer weiß, vielleicht legt die Dichtung den Weg – auch den Weg der Kunst – um einer solchen Atemwende willen zurück? Vielleicht gelingt es ihr, da das Fremde, also der Abgrund und das Medusenhaupt, der Abgrund und die Automaten – für diesen einmaligen kurzen Augenblick? Vielleicht wird hier, mit dem Ich – mit dem hier und solcherart freigesetzten befremdeten Ich, - vielleicht wird hier noch ein anderes frei?“ (Ebd.)

¹³ „Geht man also, wenn man an Gedichte denkt, geht man mit Gedichten solche Wege? Sind diese Wege nur Umwege, Umwege von dir zu dir? Aber es sind ja zugleich auch, unter wie vielen anderen Wegen, Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird, es sind Begegnungen, Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du, kreatürliche Wege, Daseinsentwürfe vielleicht, ein Sich-voraus schicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst... Eine Art Heimkehr...“ (Ebd.)

Die Celansche Metapher der Atemwende hat Herta Müllers Entscheidung um den Romantitel *Atemschaukel* (Nobelpreis für Literatur, 2009) inspiriert.

Der 2009 mit dem Nobelpreis ausgezeichnete Roman *Atemschaukel* markiert eine neue Etappe der thematischen Progression von Herta Müllers Literatur. Roman der doppelten Autorschaft¹⁴, stellt *Atemschaukel* ein Andenken an die Deportationserfahrung der Rumäniendeutschen nach dem Zweiten Weltkrieg, zur Zwangsarbeit in die ehemalige Sowjetunion dar. Der Ich-Erzähler und Hauptperson der Romans, der achtzehnjährige Rumäniendeutsche Leo Auberg, kombiniert, als fiktionale Gestalt, Züge des verstorbenen rumäniendeutschen Dichters, Oskar Pastior, und der Mutter der Schriftstellerin, Katharina Müller, welche derselben Deportationserfahrung ausgeliefert worden waren. Der Roman liefert eine detaillierte Beschreibung des sowjetischen Arbeitslagers: Die Entmenschlichung, die Hungerkrisen, der Frost, die Todesangst, die Krankheiten, der Kampf ums Überleben, die Degenereszenz der menschlichen Beziehungen sind Aspekte dieses Lebens. Hauptthema des Romans stellen das Leiden, die unmenschliche Behandlung, die tiefgründige Todesangst im ukrainischen Arbeitslager dar.

Allerdings steht die Titelmetapher in tiefer symbolischer Beziehung zum Romaninhalt und zur von Paul Celan sowohl als

¹⁴ In der Einleitung des Romans präzisiert die Autorin die doppelte Autorschaft des Projekts, soweit Herta Müller mit dem bedauerten rumäniendeutschen Dichter, Oskar Pastior, bei der Verwirklichung des Projekts zusammengearbeitet hat. Die Erfahrungen des rumäniendeutschen Freundes und Mitarbeiters, damaligen achtzehnjährigen Deportierten im sowjetischen Arbeitslager am Donbass wurden zum Hauptmaterial des Romans. Ein zweites Modell war ihr die Erfahrung der eigenen Mutter, Katharina Müller, die ebenfalls als Fünfzehnjährige in den sowjetischen Arbeitslager zu Donbass deportiert worden war.

Gedichtbandtitel, als auch als Diskurselement der *Meridian*-Rede benutzten Metapher der *Atemwende*.

3.3 *Herztier* (1998, *Ida-Dehmel-Literaturpreis*)

Erschienen ein Jahr nach *Heute wäre ich mir lieber nicht begegnet* (1997), vertieft der Roman *Herztier* (1998) die Thematik der traumatischen Kommunismuserfahrung im Rumänien der 1980er Jahre, welche Herta Müllers Ankunftsliteratur charakterisiert¹⁵. Praktiziert wird derselbe subjektive Erzähldiskurs aus der Perspektive einer rumäniendeutschen Studentin der Universitätsstadt Temeswar der 1980er Jahre, die der vorausgesetzten politischen Ermordung ihrer Zimmerkollegin aus dem Studentenwohnheim auf die Spuren geht.

Sie beginnt mit der Lektüre ihres Tagebuchs. Nach einigen Tagen stellt sie fest, dass das Notizheft der gestorbenen Zimmerkollegin aus ihrem übrigens mit dem Schlüssel geschlossenen Koffer verschwunden ist. Eine Freundschaft verbindet sie mit anderen beiden rumäniendeutschen Studenten, die ihr Interesse an Lolas mysteriösen Tod teilen. Politische Verhöre werden ihnen zu einer Qual, einer der Freunde stirbt auch auf mysteriöse Art und Weise, in einem praktisch inszenierten Unfall. Der Roman öffnet und schließt sich mit der Perspektive

¹⁵ Siehe dazu Spiridon, Olivia: *Untersuchungen zur rumäniendeutschen Erzählliteratur der Nachkriegszeit*, Igel Verlag, Hamburg, 2002, aber auch *Spielarten der Ankunft im Westen. Die deutsche Literatur aus Rumänien nach 1945*, Serie Danubiana Carpatica, Band 9, München, De Gruyter Oldenburg Verlag, 2017, S. 83-99. Hierzu auch Raluca Hergheligi: *Poetisierung der Alterität du des Selbst in Herta Müllers Ankunftsliteratur: Metaliterarische Inszenierungen des Metaphorischen in den Essays der '90er Jahre*. In: *Spielarten der Ankunft im Westen. Die deutsche Literatur aus Rumänien nach 1945* (Ed. Olivia Spiridon), Serie Danubiana Carpatica, Band 9, München, De Gruyter Oldenburg Verlag, 2017, S. 83-99.

der Icherzählerin und ihrer beiden Freunde im Ausland. Lange nach der traumatisierenden Erfahrung des politischen Mordes und der erpressenden Verhöre des rumänischen Sicherheitsdienstes schauen sie sich in Deutschland die Fotos des in Rumänien gebliebenen Verhörers, der Kuchen für sein Enkelkind auf dem Markt kauft¹⁶. Der Roman zeigt die Geschichte eines politischen Mordes, aber auch einer illegalen Auswanderung der 1980er Jahre. Der Anfang und das Ende des Romans treffen sich.

Der Titel des Romans trifft auf die mit der Müllerschen Tiersymbolik eröffnete Welt der Gefühle und Emotionen¹⁷. Der surrealistisch zusammengesetzte Begriff *Herztier* bezieht sich auf die innere Welt der Emotionen, auf die Visionen der verkörperten Angst oder des Gestalt nehmenden Hungers. Roxana Nubert interpretiert in ihrer Studie *Realität und Surrealität bei Herta Müller*¹⁸ die Titelmetapher in Rekurs auf Lydia Rösslers

¹⁶ Die Szene des Kuchen kaufenden Verhörers aus Herta Müllers Roman *Herztier* ist eine literarische Inszenierung der Bannalität des Bösen, die mit Hannah Arendts gleichnamigem philosophischem Konzept (1963) in Verbindung zu setzen ist. Die Gestalt des kommunistischen Verhörers ist eine fiktionale Entsprechung des wohlbekannten, im Nachkriegsprozess verurteilten Nazzivertreters, Adolf Eichmann. Der Unterschied zwischen den Erwartungen nach einem monströsen Aussehen des Kriegskriminellen und dem eher harmlosen Anschein des Kleinfunktionären Eichmann im Jerusalemprozess, die Hannah Arendt auf die philosophische Konklusion bringt, dass das Böse nicht im Außerordentlichen, sondern in den kleinen Dingen besteht oder dass die größten Verbrechen in der Monotonie des Alltags wurzeln, haben Herta Müller auch inspiriert. Das referenzreiche philosophische Werk Arendts *Eichmann in Jerusalem: Bericht über die Bannalität des Bösen* (1963) stand Herta Müller als Modell in der literarischen Konstruktion dieser Szene.

¹⁷ Die Tiere tragen in Herta Müllers Prosa-, aber auch in ihrer Kollagenliteratur die symbolische Bedeutung der Emotionen, der Gemütszustände.

¹⁸ Roxana Nubert: *Realität und Surrealität bei Herta Müller*, in: Decuble, Gabriel/Grossegasse, Orlando/Irod, Maria/Sienerts, Stefan (Hg.): *Kultivierte Menschen haben Beruhigendes... Festschrift für George Gutu*, Band I.

Auffassung von Herta Müllers Paul-Celan-Rezeption¹⁹, zu deren Behauptung der Begriff des „Flimmeltiers, das durch das Auge rudert“ (...): „*Herztier* benennt eine innere Kraft, die den Menschen treibt, ihn am Leben hält und doch selbst gar nichts im eigentlichen Wortsinn an sich hat“ (Nubert, S. 340). Philipp Müller nach (Müller 1997, S. 110) schließt der Begriff zwei Bedeutungen in sich: „Erstens die Bezeichnung für das seit dem Mittelalter als zentral geltende Organ des Menschen; zweitens den allgemeinen Ausdruck vom Menschen als tiefer eingestuftes Lebewesen. „Während letztere Bezeichnung die Vorstellung von Instinkt, Triebhaftigkeit und das Auftreten in größeren Kollektivverbänden evozierte, eröffne die Kategorie des Herzens die Perspektive vom Menschen als einem von Seele und individueller Emotionalität gezeichneten Wesen.“ (Ebd.)

Konklusion

Ganz radikal stellt Iulia-Karin Pătruț im Paul-Celan-Kapitel des Herta-Müller-Handbuchs ihre lebenslange Schreibtätigkeit im Zeichen des Andenkens an den Bukowinadeutschen Dichter. Vielmehr nimmt die Entwicklungslinie ihrer Schreibtätigkeit den Anfangspunkt in der endgültigen, schicksalshaften Trennung von ihrem Vater als ehemaligem Soldat der Hitlerarmee; in der kontrapunktischen Folge des Vorgangs innerer Identifizierung, der lebenslangen Auseinandersetzung mit der sensiblen Persönlichkeit des jüdischen Autors und Holocaustopfer nimmt die Zeitspanne ihrer Ankunfts-literatur eine besondere Stelle ein. Die politisch und ästhetisch ausgerichtete Auseinandersetzung mit der präzisen Rezeptionsproblematik und die daraus resultierenden Thesen

București/Ludwigsburg: Editura Universității din București, Paideia/Pop, 2014, S. 336-354.

¹⁹ Lydia Rössler (1995), S. 98.

werden von der titelwissenschaftlichen Analyse der gegenseitigen intertextuellen Bezüge ihrer exponentiellen Titelmetaphorik bestätigt.

Bibliographie

I. Primärliteratur

CELAN, P. (1999): *Der Meridian. Endfassung Vorstufen Materialien*. Frankfurt am Main, S. 96-107.

CELAN, P. (1960): *Dankrede*. Auf: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/paul-celan/dankrede> (letzte Abrufung am 19.07.2025).

MÜLLER, H. (1999): *Heute wäre ich mir lieber nicht begegnet*, Hanser Verlag.

MÜLLER, H. (1999): *Herztier*, Rowohlt.

MÜLLER, H. (2009): *Atemschaukel*, Hanser.

MÜLLER, H. (2001): *Wenn sich der Wind legt, bleibt er stehen oder Wie fremd wird die eigene Sprache beim Lernen der Fremdsprache*, in Goethe-Institut (Hg.): *Murnau Manila Minsk. 50 Jahre Goethe-Institut*. München.

Vor Renegaten sollten wir uns verneigen. Interview mit Herta Müller, in *Die Welt*, 1.12.1997.

II. Sekundärliteratur

ADORNO, T. (1981): *Die Titel*, in *Noten zur Literatur*. Suhrkamp.

ARENDET, H. (2022): *Eichmann in Jerusalem : Ein Bericht von der Bannalität des Bösen*, aus dem amerikanischen Englisch von Brigitte Granzow, hsg. Von Thomas Meyer,

- mit einem Nachwort von Helmut König. Erweiterte Neuauflage, München.
- BOZZI, P. (2005): *Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers*. Würzburg, 2005.
- COMPAGNE, R. (2010): *Fleischfressendes Leben. Von Fremdheit und Aussichtslosigkeit in Herta Müllers Barfußiger Februar*, Hamburg.
- DRACE-FRANCIS, A. (2013): *Beyond the Land of Green Plums : Romanian Language and Culture in the work of Herta Müller*. In Brigid Haines/Lyn Marwen (Hg.): *Herta Müller*, Oxford.
- DUCHET, C. (2017): *L'intertexte des titres ou la réserve des titres*, in *Sociocritique*, No. 570/1979.
- EKE, N. O. (2017): *Herta-Müller-Handbuch*, Metzler.
- EDDY, B. D. (2013): *A mutilated Fox Fur. Examining the Contexts of Herta Müller's Imagery in Der Fuchs war damals schon der Jäger*, in Brigid Haines/Lyn Marwen (Hg.): *Herta Müller*, Oxford, S. 84-98.
- GLAJAR, V. (1997): *Banat-Swabian, Romanian and German: Conflicting Identities in Herta Müllers Herztier*, in *Monatshefte* 89/4.
- HAINES, B., LITTLER, M. (1998): *Gespräch mit Herta Müller*, in Brigid Haines (Hg.): *Herta Müller*, Cardiff.
- HAUPT-CUCUIU, H. (2011): *Eine Poesie der Sinne. Herta Müllers Diskurs des Alleinseins und seine Wurzeln*, Hamburg.
- HERGHELIU, R. (2017): *Poetisierung der Alterität du des Selbst in Herta Müllers Ankunfts-literatur: Metaliterarische Inszenierungen des Metaphorischen in den Essays der '90er Jahre*. In: *Spielarten der Ankunft im Westen. Die deutsche Literatur aus Rumänien nach 1945* (Ed. Olivia Spiridon), Serie Danubiana Carpatica, Band 9, München, De Gruyter Oldenburg Verlag, S. 83-99.

- JANSSEN-ZIMMERMANN, A. (1991): *Überall, wo man den Tod gesehen hat, ist man ein bißchen wie zuhaus. Schreiben nach Auschwitz-Zu einer Erzählung Herta Müllers*. In: *Literatur für Leser* 4, S. 237-249.
- MITTERAND, H. (1979): *Les titres des romans de Guy des Cars*, in DUCHET, C. (Ed.) : *Sociocritique*, Nr. 570/1979.
- MÜLLER, J. (2013) : *Sprachtakt. Herta Müllers literarischer Darstellungsstil*, Böhlau.
- NUBERT, R. (2014): *Realität und Surrealität bei Herta Müller*, in Decuble, Gabriel/Grossegeesse, Orlando/Irod, Maria/Sienerth, Stefan (Hg.): *Kultivierte Menschen haben Beruhigendes...Festschrift für George Gutu*, Band I, Bucureşti, Paideia, S. 336-354.
- PĂTRUȚ, I.-K. (2017): *Paul Celan*, in: Eke, Norbert Otto: *Herta-Müller-Handbuch*, Springer Verlag.
- PĂTRUȚ, I.-K. (2006): *Schwarze Schwester-Teufelsjunge. Ethnizität und Geschlecht bei Herta Müller*, Böhlau.
- SPIRIDON, O. (2002): *Untersuchungen zur rumäniendeutschen Erzählliteratur der Nachkriegszeit*, Igel Verlag, Hamburg.



*I. Herta Müller, Paul Celan und
die rumänische Kultur.
Surrealistische Stilmerkmale und
Bildkompositionen*

Paul Celan und rumänische Literatur

(Paul Celan and Romanian Literature)

Petro RYCHLO

National University of Chernivtsi, Ukraine

Abstract: Paul Celan's poetic *oeuvre* is strongly influenced by intercultural and intertextual inspirations, and it engages in a constant dialogue with many European literatures and cultures. The early phase of his poetic work demonstrates a close connection with the intellectual life of Romania. Important prerequisites for this were his attendance at the Romanian Lyceum in Chernivtsi, where he acquired an excellent command of the Romanian language, his stay of more than two years in the Romanian metropolis of Bucharest in the first post-war years, his work as a collaborator at the Romanian Publishing House for Russian literature "Cartea Rusă", in which he proofread not only foreign translations, but also some important works of Russian literature (M. Lermontov's novel "A Hero of Our Time", A. Chekhov's collection of short stories "The Peasants" and others). He translated into Romanian his writings on his relations with leading representatives of Romanian literature (A. Philippide, T. Arghezi, L. Blaga, M. Banuș, I. Caraion, Nina Cassian, Petre Solomon), especially with the circle of Romanian surrealists ("amis poètes"), which he later reminisced about nostalgically ("Cette belle saison des calembours"). For a while, the poet found himself at a "linguistic crossroads" after he wrote several poems and short fiction texts in Romanian and translated some fragments of F. Kafka into Romanian for his friends. In Bucharest he completed and published his "Death Fugue" for the first time under the pseudonym "Paul Celan", in the Romanian interpretation of his friend Petre Solomon (under the title "Tangoul morții"). In his German-language poems there are several borrowings of Romanian themes, motifs and poetic forms, reminiscences of and allusions to Romanian realities, rituals and customs. The intellectual world of Romania left its imprint on Celan's work and enriched it noticeably.

Keywords: *Paul Celan, Romanian Literature, Interculturality, Intertextuality, Bilingualism, Surrealism*

Zu den wichtigen interkulturellen Einflüssen, die wesentlich auf die Herausbildung der Weltanschauung und ästhetischer Orientierungen Paul Celans eingewirkt hatten, gehört unter anderen auch die rumänische Sprache und Kultur. Er hat sie bereits in seiner Kindheit in sich aufgenommen. Als zehnjähriger Junge begann er das staatliche rumänische Lyzeum, das sogenannte „Liceul ortodox de băieți No.2“ zu besuchen, das als eine elitäre rumänische Lehranstalt galt und in der er bis zur 5. Klasse blieb, nachdem er dann drei abschließende Jahre in einer anderen rumänischen Schule – dem „Liceul de băieți *Marele Voevod Mihai*“ – verbrachte. All diese Jahre war Rumänisch die einzige Unterrichtssprache an den damaligen rumänischen Schulen.

Im Lyzeum „*Marele Voevod Mihai*“ unterrichtete rumänische Sprache und Literatur der in der Stadt bekannte rumänische Dichter Aurel Vasiliu, der die außerordentliche Sprachbegabung des Schülers Paul Antschel bemerkte und ihn unter anderen Schülern seiner Klasse sofort hervorhob. Der erste Biograph Celans, Israel Chalfen, schreibt darüber wie folgt:

Vasiliu wusste nicht, dass der Schüler Antschel deutsche Gedichte schrieb, spürte aber dessen starkes Interesse für Sprachen im Allgemeinen und für das Rumänische im Besonderen, mit dem sich Paul in der Oberstufe viel durch Lektüre beschäftigte. Da der Lehrer bemerkte, dass Paul Sprache und Literatur nicht nur als Pflichtgegenstand auffasste, kam es manchmal dazu, dass die beiden literarischen Themen anschlügen, die den anderen Schülern unverständlich blieben.¹

¹ Chalfen, I. (1979): *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, S. 58.

Solch intensive Kontakte mit der rumänischen Sprache und Kultur legten die Grundlage für weitere Aneignung der geistigen Welt Rumäniens und bewogen bald den jungen Paul Anschel bereits auf der Schulbank zu seinen ersten Übersetzungen rumänischer Dichtung, welche er in einer Art poetischem Wettstreit mit seinem Schulkameraden Immanuel Weißglas unternahm.²

Noch tiefere Kontakte P. Anschels mit der rumänischen Literatur fallen in die ersten Nachkriegsjahre, die er in Bukarest verbrachte. Nachdem er im Frühjahr 1945 als Flüchtling aus dem wieder sowjetisch gewordenen Czernowitz in Bukarest angekommen war, lebte er sich dort relativ schnell ein, indem er bald dank seinen vorzüglichen Kenntnissen rumänischer und russischer Sprache eine Lektorenstelle im staatlichen Verlag *Cartea Rusă* fand, der sich mit der Propaganda der russischen Literatur befasste. Hier musste er nicht nur Manuskripte rumänischer Übersetzungen aus dem Russischen lektorieren, sondern hatte auch selbst wichtige Texte der russischen Literatur wie M. Lermontows Roman *Ein Held unserer Zeit* (*Un erou al timpului nostru*) oder einen Band mit Erzählungen A. Tschechows unter dem Titel *Die Bauern* (*Țăranii*) ins Rumänische übertragen, die mit seinem echten Namen „Paul Ancel“ in rumänischer Schreibweise unterzeichnet sind. Sie waren später mehrmals in Neuauflagen erschienen, die von einem hohen künstlerischen Niveau dieser Übersetzungen zeugen. Zugleich hatte er aber auch einige Gelegenheitstexte wie z. B. ein Propagandastück von K. Simonow, *Die russische Frage* (*Chestiunea rusă*) oder eine wissenschaftlich-populäre Broschüre von S. I. Galperin, *Leben*

² Kittner, A. (1982): Erinnerungen an den jungen Paul Celan. In: *Texte zum frühen Celan. Bukarester Celan-Kolloquium 1981*. Zeitschrift für Kulturaustausch (Stuttgart). 32. Jg., H. 3, S. 217 [Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart].

und Tod im Lichte der modernen Wissenschaft (Viața și moarte în lumina științei moderne) unter dem Namen „A. Pavel“ publizierte. Die Verwendung eines Pseudonyms zeigt in diesem Falle, dass ihm der Unterschied zwischen den bedeutenden Werken russischer Klassik und den zeitgebundenen propagandistischen Texten bewusst war und er den Übersetzungen der letzteren nicht viel Bedeutung beigemessen hatte.

In diese Zeit fällt die Aktivierung künstlerischer Experimente in der rumänischen Literatur, vor allem das kurze Aufblühen des rumänischen Surrealismus, in dessen Bann auch der junge Paul Antschel geriet. Dank seiner Verlagstätigkeit hatte er enge Kontakte mit vielen rumänischen Schriftstellern und Übersetzern, traf sich mit ihnen im Verlag sowie im Freundeskreis. Später, in seinen Briefen an P. Solomon aus Paris, wird er den Begriff „amis poètes“ verwenden. G. Guțu zählt in seiner Leipziger Dissertation *Rumänische Koordinate der Lyrik Paul Celans*³ die später unter dem Titel *Die Lyrik Paul Celans und der geistige Raum Rumäniens* (Bukarest 1990) auch in Buchform publiziert wurde, zu diesem Kreis vor allem solche Vertreter der rumänischen literarischen Moderne, wie Tudor Arghezi (1880-1967), Lucian Blaga (1895-1961) und Alexandru Philippide (1900-1979). B. Wiedemann-Wolf polemisiert mit ihm in diesem Punkt, indem sie meint, dass nur der letztere von ihnen – und dabei mit einigem Vorbehalt – dazu gezählt werden darf.⁴

In der Tat kam Alexandru Philippide (1900-1979) regelmäßig in den Verlag, und junge Mitarbeiter fühlten sich hingezogen zu ihm. Philippide verkörperte für sie einen Mann, der sich den neuen Vorschriften des von der kommunistischen Macht

³ Guțu G. (1977): *Rumänische Koordinate der Lyrik Paul Celans*. Diss. zur Promotion A. – Universität Leipzig (maschinenschriftlich).

⁴ Wiedemann-Wolf, B. (1985): *Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 94.

initiierten „sozialistischen Realismus“ latent sträubte. Die literarische Zusammenarbeit von beiden fand ihren Ausdruck darin, dass Philippide das Vorwort zu dem von Celan ins Rumänische übersetzten Roman M. Lermontows, *Ein Held unserer Zeit* schrieb. Seinerzeit studierte Philippide Philosophie in Berlin und Paris, er übersetzte deutsche und französische Dichter (Baudelaire, Hölderlin, Novalis, Mörike, Rilke) und in seinem eigenen Werk sich vor allem durch große Muster deutscher klassischer und romantischer Literatur inspirieren ließ.⁵ Es ist daher nicht verwunderlich, dass der junge P. Antschel in seiner Person seinen älteren Freund und Berater gesehen hat. Noch nach vielen Pariser Jahren ließ Celan in seinen Briefen an P. Solomon den „maestrului Philippide“ immer herzlich grüßen und behielt an ihn die besten Erinnerungen.⁶

Vielfältiger, obwohl etwas formaler scheinen die Beziehungen Celans zu dem bekanntesten rumänischen Dichter des 20. Jahrhunderts Tudor Arghezi (1880-1967) zu sein, dessen Lebensweg durch unzählige Purzelbäume des Schicksals gezeichnet war – von seinem freiwilligen Mönchtum bis zur politischen Haft in einem faschistischen Gefängnis. Seine Gedichte faszinierten damals auch den Gymnasiasten Antschel. Einprägsam und eindrucksvoll charakterisiert seinen einmaligen poetischen Stil der rumänische Literaturwissenschaftler Emil Manu:

⁵ Cioculescu B. (1983): Alexandru Philippide. In *Literatur Rumäniens 1944 bis 1980. Einzeldarstellungen*. Von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Zoe Dumitrescu-Buşulenga u. Marin Bucur. Red. Eva Behring u. Hannelore Prosche. – Berlin: Volk und Wissen Verlag, S. 166-173.

⁶ Solomon P. (1981): Briefwechsel mit Paul Celan 1957-1962. In *Neue Literatur* (Bukarest) – 32. Jg., H.11, S.60-80.

Seine Verarbeitung von Elementen des Argot, des Jargons niederster Schichten, gemeinster, trivialster, schrecklichster und zartester, menschlichster Ausdrücke zu einem in sich geschlossenen, poetisch verdichteten, pittoresk-suggestiven, unverwechselbaren Sprachstil galt fortan als neue Entwicklungsstufe und neuer Maßstab für die rumänische Dichtung.⁷

Von besonderem Interesse des jungen Celans für diesen Dichter zeugt jene Tatsache, dass er bereits in Czernowitz die ersten Versuche unternahm, seine Gedichte ins Deutsche zu übertragen.⁸ Es handelt sich um die Übersetzung von Arghezis Gedichten *Transfigurare (Verklärung)* und *Între două nopți (Zwischen zwei Nächten)*. Sie gehören vermutlich zu seinen ersten Übersetzungsversuchen, neben seinen poetischen Interpretationen einiger Sonette von Shakespeare und Gedichten von W. B. Yeats und S. Jessenin.⁹ Nach Celans Ankunft in Bukarest nahm das Interesse für Arghezis Werk noch mehr zu. Während des Besuchs Arghezis in Paris 1964 haben sich beide auch persönlich getroffen. Damals schenkte Arghezi Celan eine von A. Margul-Sperber ins Deutsche übertragene Auswahl seiner Gedichte mit der Widmung des Übersetzers und seinen französischen Gedichtband, der 1963 in der Reihe „Moderne Dichter“ des Verlags *Éditions Pierre Seghers* erschienen war, mit der eigenen handschriftlichen Widmung folgenden Wortlauts: „Ein klein bisschen Poesie, wenn welche drin ist, für Herrn Paul Celan mit einem Beben des Herzens. Tudor Arghezi Paris, 21. Februar

⁷ Manu E. (1983): Tudor Arghezi. In *Literatur Rumäniens 1944 bis 1980*, S. 60.

⁸ Kittner A. (1982): Erinnerungen an den jungen Paul Celan. In: *Texte zum frühen Celan*, S. 218.

⁹ Wiedemann, B. (2000): Paul Celan. *Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer "Infamie"*. Zusammengestellt, herausgegeben u. kommentiert von Barbara Wiedemann. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, S.423.

1964“¹⁰. Diese Widmung des achtundvierzigjährigen Dichters, die nicht ohne eine Prise Koketterie geschrieben wurde, bezeugt zugleich, dass Arghezi bewusst war, wem er sein Buch schenkte, womöglich schmeichelte er sogar seinem jüngeren Kollegen, der so furchtlos neue Wege in der europäischen Lyrik beging.

Der dritte der rumänischen Klassiker des 20. Jahrhunderts, dessen Werk für P. Antschel richtungsweisend war oder, nach George Guțu, als „Katalysator“ in seiner Bukarester Zeit wirkte, war Lucian Blaga (1895-1961). Neben Arghezi gehörte er zu jenen rumänischen Autoren, in deren Dichtung, nach Zeugnissen seines Jugendfreundes Petre Solomon, beide „verliebt“ waren.¹¹ Vielleicht spielte hier für P. Antschel eine Rolle seine Verwurzelung in der deutschen Kultur. Blaga, der Sohn eines orthodoxen Dorfpfarrers, wuchs im deutschsprachigen Milieu auf – er besuchte das deutsche Gymnasium in Kronstadt/Brașow, studierte Theologie und Philosophie in Wien, wo er mit einer auf Deutsch geschriebenen Dissertation zum Thema „Kultur und Erkenntnis“ promovierte. Die Neigung zum philosophischen Denken ist eine der wichtigen Eigenschaften seines dichterischen Schaffens (er ist Autor von zahlreichen philosophischen Arbeiten). Lange Zeit war Blaga im diplomatischen Dienst (Pressattaché in Warschau, Prag, Bern und Wien, Botschafter in

¹⁰ Gellhaus, A. u. a. (1997): *"Fremde Nähe". Celan als Übersetzer. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepartement der Stadt Zürich im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar u. im Stadthaus Zürich. Ausstellung und Katalog: Deutsche Schiller-Gesellschaft Marbach am Neckar*, S. 118. [Marbacher Kataloge 50. Hrsg. von Ulrich Ott u. Friedrich Pfäfflin].

¹¹ Solomon, P. (1980, 1981, 1982): Celans Bukarester Aufenthalt, In: *Neue Literatur* (Bukarest) – 31. Jg., 1980, H. 11, S. 50-64, hier S. 54.; ders. *Briefwechsel mit Paul Celan 1957-1962*. In: *Neue Literatur* (Bukarest) – 32. Jg., 1981, H. 11, S. 60-80; ders. *Zwanzig Jahre danach. Erinnerungen an Paul Celan*. In: *Neue Literatur* (Bukarest) – 33. Jg., 1982, H. 11, S. 23-24.

Lissabon), später leitete er den Lehrstuhl für Kulturphilosophie an der Universität Klausenburg/Cluj. Zu seinen Lieblingsphilosophen gehörten Schelling, Nietzsche, Spengler. Blaga war polyglott, er übersetzte aus mehreren Sprachen, insbesondere deutsche Autoren – Lessing, Goethe, Schiller, Hölderlin, Rilke, Hofmannsthal, George, Expressionisten. Persönliche Kontakte Celans mit Blaga sind nicht belegt, aber sein Studienfreund Horia Deleanu erinnert sich daran, dass Blagas Gedichte bereits in Czernowitz zu ihrer gemeinsamen Lektüre gehörten¹², und Virgil Ierunca berichtet über die ihm von Emil Cioran übermittelte Absicht Celans, „authentische rumänische Poesie, darunter auch Gedichte von Blaga, ins Deutsche zu übersetzen.“¹³

Eine der möglichen Perspektiven ihrer Annäherung sieht D. Schlesak darin, dass in der Lyrik Celans, wie auch in der Lyrik Blagas, „die Grenze zwischen Lebenden und Toten aufgehoben ist“ und dabei „ein fließender, ununterbrochener Dialog mit den Toten entsteht“, was auf den gemeinsamen Einfluss von Novalis und Rilke zurückzuführen ist.¹⁴ Charakteristisch sind in dieser Hinsicht Blagas lyrische Texte aus seinen Gedichtbänden der Zwischenkriegszeit *Lauda somnului (Lob des Traumes, 1929)*, *La cumpăna apelor (An der Wasserscheide, 1933)*, *La curțile dorului (In den Gehöften der Sehnsucht, 1938)*, die P. Antschel in Hinblick auf seine Integrität in den rumänischen Kulturprozess kennen musste. Zugleich darf man die Rolle Blagas bei der Herausbildung ästhetischer Präferenzen P. Antschels nicht

¹² Deleanu, H. (1982): Erinnerungen an Paul Celan. In: *Texte zum frühen Celan*, S. 215.

¹³ Corbea-Hoisie A. (2003) *Czernowitzer Geschichten. Über eine städtische Kultur in Mittel (Ost)-Europa*. – Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag, S. 219.

¹⁴ Schlesak D. (1998): Paul Celans Herkunft als Schlüssel zu seinem Gedicht (II), In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* (München). 47. Jg., Folge 3, S. 226-234, hier S. 229-230.

überschätzen, denn der von dem rumänischen Dichter geformte und in seiner Dichtung realisierte Begriff des „mioritischen Raums“ als eines ethnisch-natürlichen Urelements, aus dem die lebendige Kraft des rumänischen Volkes und seine einmalige Identität emporsteigen (der Ausgangspunkt war hier für Blaga die rumänische Volksballade *Miorița* (*Das Lämmchen*), die die Idee eines stoischen Todes verkörpert)¹⁵, konnte dem Überlebenden des Holocausts kaum imponieren.

Alle drei oben genannte Autoren gehörten zur Generation der dichterischen „Meister“. Aber P. Antschel hatte in Bukarest auch nahe Freunde gehabt, die bereits als begabte Dichter seiner Generation galten. Eben diese rechnete er zu seinen „amis poètes“, zu seinen „Dichterfreunden“. Die Beziehungen zu ihnen waren viel intensiver und zeichneten sich durch einen innigeren, vertrauteren Charakter aus. Unter ihnen wären vor allem der bereits erwähnte Petre Solomon, dann Nina Cassian, Ion Caraion und Maria Banuș zu nennen, die mit P. Antschel in Bukarest nicht nur in einem lebhaften literarischen, sondern auch in einem engen persönlichen Kontakt blieben.

Zwar gingen die Beziehungen zu Maria Banuș (1914-1999) nicht über den Rahmen einer gelegentlichen „literarischen“ Kommunikation hinaus. Ihre persönliche Bekanntschaft fand durch die Vermittlung von A. Margul-Sperber statt, der seinen jüngeren Freund der Autorin des noch mit erotischen Motiven im Geiste des „extremen Sensualismus“ durchdrungenen Gedichtbandes *Țara fetelor* (*Das Mädchenland*, 1936), zugleich aber auch Verfasserin eines antifaschistischen Gedichtzyklus *Cîntec sub tancuri* (*Das Lied unter den Panzern*, 1940-44), empfahl. Zur Zeit des Celanschen Bukarester Aufenthalts könnte sie ihn auch als Kennerin und Interpretatorin der deutschen

¹⁵ Bucur, M. (1983): Lucian Blaga. In: *Literatur Rumäniens 1944 bis 1980*, S. 118-121.

Dichtung faszinieren (so gab sie bereits 1939 einen Gedichtband Rilkes in ihren rumänischen Übersetzungen heraus). Wie sich die rumänische Dichterin auf dem Bukarester Celan-Kolloquium 1981 erinnerte, drehten sich ihre Gespräche bei der ersten Begegnung um Rilke, Jessenin, Surrealisten.¹⁶ Schon damals machte Celan auf sie einen starken Eindruck. „Mir offenbart sich ein wirklich ungewöhnlicher Dichter, mit einem besonderen, schwer bestimmbareren Timbre. Er beherrscht seine Kunst, ist authentisch und tiefgreifend; seine Verse sind ausgefeilt, fast manieristisch.“¹⁷ Die Bukarester Begegnungen hatten später ihre Fortsetzung in Paris gehabt (1966). Der Name der Dichterin kommt auch in Celans Briefwechsel mit P. Solomon öfters vor.¹⁸

Mit dem Dichter und Herausgeber Ion Caraion (1923-1986, literarischer Pseudonym von Stelian Diaconescu) ist vor allem die Publikation von Celans Gedichten im einzigen Heft der Zeitschrift „Agora“ für das Jahr 1947 verbunden, das den Untertitel *Internationale Anthologie der Kunst und Literatur* trug. Caraion war damals, zusammen mit Virgil Ierunca, der Herausgeber dieses fünfsprachigen Heftes, in dem unter dem Namen „Paul Celan“ zum ersten Mal drei deutsche Gedichte des jungen Autors erschienen sind: *Das Gastmal*, *Das Geheimnis der Farne* und *Die letzte Fahne* aus dem Zyklus *Der Sand aus den Urnen*¹⁹. Diese Gedichte fanden, nach P. Solomon, „starken Widerhall in der Bukarester literarischen Welt, auch weil die Seiten der Zeitschrift „Agora“ Namen von europäischem Rang

¹⁶ Banuș M. (1982): Zwei Momente: Am Anfang und am Ende. In *Texte zum frühen Celan*, S. 207.

¹⁷ Ebd., S. 207.

¹⁸ Solomon P. (1981): *Briefwechsel mit Paul Celan 1957-1962*, S. 66, 75.

¹⁹ Celan P. (1947): *Versuri*. In: *Agora. Colecție internațională de artă și literatură*. – București, S. 69-71.

vereinigten“²⁰. I. Caraion selbst behauptet, er habe damals diese Gedichte gleichzeitig in wunderbaren rumänischen Übersetzungen von Celans Freunden bekommen, zog jedoch die Originalfassungen vor, da er „der Zeitschrift einen vielsprachig-internationalen Charakter geben wollte“²¹, und nun wurden hier Gedichte und Essays in rumänischer, französischer, deutscher, italienischer und russischer Sprache veröffentlicht. Der Kontakt zu Caraion wurde durch A. Margul-Sperber hergestellt. Er bekam freilich keinen innigen Charakter und blieb im Rahmen literarisch-verlegerischer Beziehungen, da ihre schöpferischen Wege im Grunde sich kaum gekreuzt haben. Caraion brachte seine ersten Gedichtbände *Panoptikum* (1943, von der Zensur wegen antifaschistischer Ausrichtung konfisziert) und *Omul profilat pe cer* (*Der im Himmel widerspiegelte Mensch*, 1945) noch vor Celans Ankunft in Bukarest in winzigen Auflagen heraus. Dagegen hatte sein 1947 veröffentlichte Gedichtband *Cântece negre* (*Schwarze Lieder*) – trotz seines Titels – einen revolutionspathetischen und sozial-optimistischen Klang, der für die sowjetische Lyrik der 1920er Jahre charakteristisch war, der aber für Celan fremd war. Doch blieb ihre Beziehung im Laufe der Jahre freundschaftlich – sie kontaktierten miteinander sogar noch 1969, ein Jahr vor Celans Tod.²²

Vor dem Hintergrund dieser einigermaßen formalen Beziehungen scheint Celans Verbindung mit Nina Cassian (1924-2014), die aus einer intelligenten Galatzer Familie stammte und sehr früh ihre künstlerische Begabung entwickelte, viel überzeugender. Bereits auf der Schulbank begann sie Gedichte zu schreiben, später studierte sie Musik am Konservatorium und

²⁰ Solomon P. (1981): *Briefwechsel mit Paul Celan 1957-1962*, S. 56-57.

²¹ Caraion I. (1982): Über die Anfänge des Dichters. In: *Texte zum frühen Celan*, S. 209.

²² Ebd., S. 209.

befasste sich mit der bildenden Kunst. Ihr poetisches Debut – der Gedichtband „La scare 1/1“ („Im Maßstab 1/1“, 1947) – war durch den wesentlichen Einfluss modernistischer Ästhetik gezeichnet, im Besonderen des Surrealismus, dessen Vorliebe für das künstlerische Experiment „der sensorisch-sensitiven Veranlagung und Freude der Dichterin am spielerischen Umgang mit der Form entgegenkam“.²³ Dies entsprach auch den ästhetischen Vorstellungen des jungen Celan, die eine gute Grundlage für ihre Annäherung bildeten. Beide waren Teilnehmer derselben Boheme-Gesellschaften, wo man abends allerlei Art Wortwettbewerbe im Sinne surrealistischer Sprachspiele veranstaltete, die unerschöpfliche Möglichkeiten des literarischen Schaffens demonstrierten. Manchmal entstanden bei solchen intellektuellen Unterhaltungen auch Texte, deren Autorenschaft eindeutig kaum identifizierbar war, da sie ein gemeinsames schöpferisches Produkt darstellten. Auch Jahre danach schwärmte die Dichterin von dieser glücklichen Zeit:

Freundschaftliche Beziehungen zu Nina Cassian brachen auch dann nicht ab, als Celan Bukarest schon längst verlassen hatte, was ihr lebhafter Briefwechsel beweist.²⁴ Sie haben einander von kaum erkennbaren Andeutungen verstanden, die die Atmosphäre der Bukarester Boheme-Versammlungen oder des in Gesellschaft noch einiger Freunde in Mangalia, auf der Schwarzmeerküste, zusammen verbrachten Nachkriegssommers belebten. In den 1960er Jahren besuchte Nina Cassian ihn noch ein paar Mal in Paris – es waren Begegnungen von Menschen, die

²³ Manu E. (1983): Nina Cassian. In: *Literatur Rumäniens 1944 bis 1980. Einzeldarstellungen*, S. 303.

²⁴ Siehe Celan P. (2019): „*etwas ganz und gar Persönliches*“. *Briefe 1934-1970*. Ausgewählt, herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, S. 247, 582-588, 891-892.

viel Gemeinsames verband, obwohl ihre schöpferischen Wege mit der Zeit immer mehr auseinandergingen.

Als nächsten und treuesten von den rumänischen Freunden des Bukowiner Dichters muss man jedoch Petre Solomon (1923-1991) bezeichnen, den Celan liebevoll „Petrică“ nannte. Beide lernten sich im Herbst 1946 im Verlag *Cartea Rusă* kennen, wo sie eine Zeitlang zusammenarbeiteten. Seitdem trafen sie sich fast täglich – sowohl im Verlag, als auch außerhalb, indem sie in ein und demselben Kreis (vorwiegend junger Literaten und Künstler) verkehrten, gemeinsame Ausflüge ins Gebirge oder zum Meer unternahmen, kürzere oder längere Liebesaffären erlebten. Später, nach einem „Jahrzehnt der Obsessionen“, das durch die ideologische Schwüle im „Tunnel des ‚kalten Krieges‘“²⁵ verursacht wurde, standen sie miteinander weiter im brieflichen Kontakt. In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre unternahm Solomon einige Reisen nach Paris, wo sie sich wieder öfters trafen, obwohl bereits in längeren Intervallen.

Im privaten Archiv von P. Solomon sind mehrere Manuskripte Celans aus der frühen Phase seines Schaffens erhalten geblieben, „Protokolle“ gemeinsamer „Wortturniere“, Briefe und Bücher mit Widmungen. Beide verbanden Erinnerungen an die Zeit der Rassenverfolgungen (Solomon rettete sich davon nach Palästina), linksanarchistische politische Ideale und gemeinsame ästhetische Ansichten, insbesondere die Liebe zur russischen und französischen Literatur – zu den Gedichten von Jessenin, Rimbaud, Eluard, zu den Surrealisten. P. Solomon schrieb rumänische Gedichte, publizierte sie aber selten. Als originaler Dichter machte er sich erst in den 1970er Jahren geltend, als seine Gedichtbände *Umbra necesară* (*Der notwendige Schatten*, 1971), *Exerciții de candoare* (*Naivitätsübungen*, 1974) und *Culoarea anatimpurilor* (*Jahreszeitenfarben*, 1977)

²⁵ Solomon P. (1980): *Paul Celan Bukarester Aufenthalt*, S. 59.

erschieden. Bis dahin war er vor allem als Übersetzer französischer, englischer und amerikanischer Autoren (Rimbaud, Shelly, Melville, Poe, Joseph Conrad, Graham Greene) und Literaturwissenschaftler (Monographien über Mark Twain, John Milton, Arthur Rimbaud u. a.) tätig.

Zugleich kann man rein schöpferische Kontakte zwischen beiden im Hinblick auf die integrativen Momente – wie B. Wiedemann-Wolf feststellt – nicht für besonders produktiv halten.²⁶ Als einzige Ausnahme wäre hier eine Episode zu nennen, die mit der Erstveröffentlichung von Celans *Todesfuge* in der rumänischen Übersetzung P. Solomons zusammenhängt. Zum ersten Mal tauchte hier das literarische Pseudonym P. Antschels auf: „Paul Celan“ – als Anagramm des eigentlichen Namens in der rumänischen Schreibweise „Anceľ“, das durch die Umstellung der beiden Silben gebildet wurde. Dieses rumänischsprachige Debut fand am 2. Mai 1947 auf den Seiten der Bukarester Zeitschrift *Contimporanul* statt und wurde später von Solomon als „Weltpremiere von Celans Dichtung“²⁷ bezeichnet. Allerdings trug damals das Celansche Gedicht, das später weltbekannt werden sollte, noch den Titel *Tangoul morții (Todestango)* – der spätere Titel *Todesfuge* erschien erst im Jahre 1948 in dem vom Autor bald nach seinem Erscheinen eingestampften Wiener Gedichtband *Der Sand aus den Urnen*. Nach Solomons Behauptung, beteiligte sich an der Übersetzung der Autor selbst, und der Titel *Todestango* fand damals bei ihm keine Bedenken.²⁸ Der neue Titel sollte die Verwurzelung des Gedichts in der deutschen Kultur und Geschichte betonen. Von ideologischem Standpunkt aus war diese Publikation eine gewisse Provokation

²⁶ Wiedemann-Wolf B. (1985): *Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk*, S. 105.

²⁷ Solomon P. (1980): *Paul Celan Bukarester Aufenthalt*, S. 56.

²⁸ Ebd., S. 61.

und verlangte daher eine gewisse Tarnung. P. Solomon erinnert sich daran wie folgt:

Dass es gedruckt werden konnte, ist Ov(id) S. Crohmălniceanu (damals Chefredakteur der Zeitschrift) zu verdanken, und es dürfte ihm nicht leichtgefallen sein, denn in der gleichen Nummer erschien ein ellenlanges Gedicht *Der Traktor*, dessen Haltung sehr bald tonangebend werden sollte für die Zeit, die nachträglich „das Jahrzehnt der Obsessionen“ genannt werden wird. Um das Gedicht überhaupt drucken zu können, musste Ov. S. Crohmălniceanu es in einer kurzen, nicht signierten, Einleitung „erklären“: „Das Gedicht, dessen Übersetzung wir veröffentlichen, geht auf Tatsachen zurück. In Lublin und anderen „Todeslagern“ der Nazis wurde ein Teil der Verurteilten gezwungen aufzuspielen, während ein anderer Gräber schaufelte.“²⁹

Wahrscheinlich sollte solch eine „realistische“ Explikation, vor der ideologischen Zensur, die berufen war, gegen modernistische Manifestationen zu kämpfen, die Rolle einer gewissen Regimetreueindulgenz zu erfüllen.

Schließlich ist hier noch das äußerst wichtige Erinnerungsbuch Solomons an Celan zu erwähnen, in das auch mehrere in Bukarest geschriebene Gedichte des Freundes und ihr langjähriger Briefwechsel integriert waren³⁰, wie auch jene Tatsache, dass im Jahre 1973, dank den Bemühungen P. Solomons und N. Cassians, die erste zweisprachige Gedichtausgabe Celans erschien, die 128 Gedichte enthielt.³¹

²⁹ Ebd., S. 56.

³⁰ Solomon P. (1987): *Paul Celan. Dimensiunea Românească*. – București: Kriterion. – 279 S.

³¹ Celan P. (1973): *Versuri/Gedichte* / Trad. Nina Cassian și Petre Solomon. – București: Editura Universala. – 214 S.

Diese Bücher wurden nicht nur ein Tribut des Gedenkens an Paul Celan seitens seiner ergebenen „amis poètes“, sondern auch ein wichtiges Zeugnis der frühen Rezeption seines Werks in Rumänien.

Nicht weniger wichtig für Celans schöpferisches Wirken der Bukarester Zeit waren auch seine fruchtbaren Beziehungen zum rumänischen Surrealismus. Als „Urahn“ dieser avantgardistischen Richtung in der rumänischen Literatur gilt der Lyriker und Prosaist Urmuz (1883-1923, Pseudonym von Demetru Demetrescu-Buzău). Nach dem Zweiten Weltkrieg manifestierte sich der rumänische Surrealismus in der Tätigkeit von zwei Gruppen (die sog. „zweite Welle“ des rumänischen Surrealismus). Zu der ersten von ihnen gehörten Gerasim Luca und Dolfi (Dimitrie) Trost, die in ihrem 1945 auf Französisch veröffentlichten programmatischen Dokument *Dialectique de la Dialectique* gegen die mechanische Anlehnung technischer Verfahren und Methoden des Surrealismus ohne das dazugehörige revolutionäre Pathos und Streben zur richtigen Erneuerung der Literatur und Gesellschaft auftraten. Die zweite Gruppe, der Gellu Naum, Paul Păun und Virgil Teodorescu angehörten, bekannte sich zu noch extremeren Ansichten, und in ihrem Manifest *Critica mizeriei* (*Kritik an der Misere*, 1945) verurteilte scharf jene Literaten, die den Surrealismus nur als eine „verbale Revolution“ betrachteten, ohne den ganzen Komplex seiner geistigen Ideen aufzunehmen, die seinerzeit von A. Breton und P. Eluard formuliert wurden. Prinzipielle Unterschiede zwischen den beiden Gruppen gab es nicht, sie polemisierten aber oft gegeneinander über die Aufgaben der surrealistischen Bewegung.³²

³² Balaschowa T. W., Galzowa J. D. (2007): *Энциклопедический словарь сюрреализма* / Ответственный редакторы и составители Т. В. Балашова, Е. Д. Гальцова. Москва: ИМЛИ РАН, С. 426-429; BEHRING E. (1988): *Texte*

Rumänische Surrealisten unterhielten lebhaft Kontakte zu französischen Vertretern dieser künstlerischen Richtung, umso mehr als unter den letzteren viele aus Rumänien stammten – vor allem solche Literaten und Künstler wie Tristan Tzara, Marcel Janco, Konstantin Brancusi, Viktor Brauner und später Gerasim Luca.³³ Schließlich bedienten sich auch manche Bukarester surrealistische Dichter, neben dem Rumänischen, auch der französischen Sprache. Bukarest galt damals als eines der Zentren der surrealistischen Bewegung, hier wurden mehrere Aktionen der avantgardistischen Kunst veranstaltet. So organisierte man bereits 1945 in der rumänischen Hauptstadt die erste Ausstellung surrealistischer Künstler, die eine große Resonanz in den intellektuellen Kreisen hervorrief, im Herbst 1946 fand hier die zweite surrealistische Ausstellung in der Galerie Greulescu, die Celan mehrmals besichtigte.³⁴ Bald besuchten das Nachkriegsbukarest Tristan Tzara, Louis Aragon, Paul Eluard, die dort mit ihren Lesungen auftraten, und Celan konnte natürlich ihre Literaturabende nicht versäumen.³⁵ Zugleich beteiligte sich die Gruppe um Gerasim Luca und Gellu Naum an den Pariser Ausstellungen Ende der 1940er Jahre mit ihren Katalogen *Infranoir* (1946) und *La table nocturne* (1947)³⁶, so dass die

der rumänischen Avantgarde 1907-1947. Hrsg. von Eva Behring. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., S. 307-328.

³³ Ivanović Ch. (2001): Paul Celans Umweg über den Wiener Surrealismus. In: *Displaced. Paul Celan in Wien 1947/1948*. Hrsg. von Peter Goßens u. Marcus G.Patka im Auftrag des Jüdischen Museums Wien. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001. – S. 67.

³⁴ Ebd., S. 68.

³⁵ Emmerich W. (1999). *Paul Celan*. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 57.

³⁶ Ivanović Ch:(2001): *Paul Celans Umweg über den Wiener Surrealismus*, S. 68.

Integration zwischen den französischen und rumänischen Surrealisten recht eng war.

Im Bukarest der Jahre 1945-1947 stand Celan eine Zeitlang auf einem sprachlichen Scheideweg. „Für einige Zeit konnte es scheinen, dass aus dem deutschen Dichter aus der Bukowina ums Haar ein rumänischer Autor hätte werden können.“³⁷ Den Grund für diese Vermutung gaben 16 vom Dichter in Bukarest auf Rumänisch verfasste Texte, darunter 8 Gedichte und 8 Texte lyrischer Prosa. Später wurden sie alle in verschiedenen rumänischen Zeitschriften sowie im Band *Das Frühwerk* veröffentlicht, den Barbara Wiedemann-Wolf herausgegeben hatte.³⁸ Celans Biograph I. Chalfen meint, Celan habe sie aus dem Gefühl der Solidarität mit seinem Bukarester Freund P. Solomon geschrieben, der ihn zum Sprachwechsel ins Rumänische ermutigte.³⁹ Solch eine Ansicht primitivisiert und vereinfacht das Problem – wahrscheinlicher bewog ihn dazu die ganze Kulturatmosphäre der rumänischen Umgebung, vielschichtige Beziehungen zu rumänischen Literaten, zur geistigen Welt Rumäniens im Allgemeinen. P. Solomon betrachtete Rumänisch als Celans „zweite Muttersprache“, indem er versuchte, seinen Freund auf den „prominenten Platz“ einer imaginären „idealen Geschichte der rumänischen Lyrik“⁴⁰ zu projizieren. D. Schlesak zählt Celan zur rumänischen Avantgarde und meint, dass es ihm gelang, seinen eigenen metasprachlichen Stil im deutschsprachigen Werk dank dem Kontakt mit besonderen semantischen Strukturen rumänischer Sprache zu

³⁷ Emmerich W. (1999): *Paul Celan*, S. 63.

³⁸ Celan P. (1998): *Das Frühwerk*. Hg. von Barbara Wiedemann. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, – 286 S.

³⁹ Chalfen I. (1979): *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*, S. 148.

⁴⁰ Solomon P. (1987): *Paul Celan. Dimensiunea Românească*. București: Kriterion, S. 121-122.

entwickeln, die es ihm erlaubte, „die Sprachgrenzen dieser Mutter-Sprache anders zu sprengen, als das bisher geschehen war.“⁴¹

Es wäre daher durchaus zweckmäßig, Celans rumänische Texte in einer untrennbaren Beziehung mit seinen deutschsprachigen Gedichten der Bukarester Zeit zu betrachten. Dabei sticht vor allem ins Auge ihre poetologische und stilistische Einheit, die in der surrealistischen Manier liegt. Davon zeugt z. B. sein rumänisches Gedicht „Cântec de dragoste“ („Liebenslied“), das im Zuge einer magischen Poetik geschrieben, die die Bukarester Surrealisten praktizierten und mit dem etwa gleichzeitig geschriebenen deutschsprachigen Gedicht „Erinnerung an Frankreich“ viele Affinitäten aufzeigt, so dass es wie „eine poetische Brücke zwischen dem Bukarester und dem Pariser Surrealismus, zwischen der historischen Avantgarde und einem lebendigen Surrealismus nach dem Krieg“⁴² betrachtet werden kann. Existenzielle Situation beider Gedichte ist ähnlich: zwei Verliebte werden von verschiedenen Verlockungen verführt; ihr Versteck wird vom Wasserelement attackiert; es erscheint jemand der dritte, der eine Gefahr mit sich bringt; in beiden Gedichten entfaltet sich die Handlung in einem geschlossenen Raum, in beiden kommen Augen und das Frauenhaar vor, die eine ungewöhnliche Funktion haben. Beide Gedichte enden mit einem imaginären Tod der lyrischen Helden. Man könnte sagen, dass beide Gedichte Variationen des gleichen Themas sind, das der Autor mit den künstlerischen Mitteln verschiedener Sprachen realisiert.

⁴¹ Schlesak D. (1998): *Paul Celans Herkunft als Schlüssel zu seinem Gedicht (II)*, S. 231.

⁴² Bugs M. (2001): «An Eskimo in Darkest Afrika». Edgar Jené und der Wiener Surrealismus. In: *Displaced. Paul Celan in Wien 1947-1948*, S. 78.

Surrealistische Visionen tauchen auch in Celans auf Rumänisch geschriebener lyrischer Prosa auf, die mit assoziativen Phantasien geladen ist, in denen gewagteste Flüge durch Raum und Zeit möglich sind. Das ist die Realität des surrealistischen Traums („rêve“), die sich den Gesetzen der Logik und der irdischen Gravitation widersetzen, indem sich die unterdrückten Wünsche von der rationalen Kontrolle befreien und eine neue Wirklichkeit konstruieren. Als Illustration solch eines „automatischen Schreibens“ („écriture automatique“) könnte ein lyrisches Prosafragment *A sosit, în sfârșit* (*Endlich ist der Augenblick gekommen*) sein.

Zu den rumänischsprachigen Werken Celans gehören auch die von ihm übersetzten vier Prosafragmente F. Kafkas: *Excursia în munti* (*Der Ausflug ins Gebirge*), *Doi oameni trec* (*Die Vorüberlaufenden*), *O solie împărătească* (*Eine kaiserliche Botschaft*), *În fața legii* (*Vor dem Gesetz*), die im Kontext seiner Beziehungen zu den rumänischen Surrealisten entstanden sind. Vielmehr als Kafkas Romane stehen diese kleinen fragmentarischen Parabeln im Einklang mit der surrealistischen Poetik, was möglicherweise Celan zu ihrer Übersetzung inspirierte. Zugleich sah er auch eine prinzipielle Differenz zwischen dem durchaus sachlichen und streng logischen künstlerischen System Kafkas und den irrationalen und willkürlichen Verfahren der Surrealisten, die, im Unterschied zum Prager Schriftsteller, viel intensiver in die Sphäre des Unterbewusstseins eindringen.

Noch eine Seite des Celanschen fruchtbaren Zusammenwirkens mit der geistigen Welt Rumäniens besteht in der Entlehnung von Themen, Motiven, poetischen Formen rumänischer Literatur und Folklore. Auf solche Entlehnungen wies seinerzeit H. Stiehler hin, indem er Celans frühes Gedicht

Nähe der Gräber mit den Mustern rumänischer Volkslieder verglich.⁴³ Als Vergleichsgrundlage diente ihm der für die Volkspoese charakteristische Parallelismus von gewissen Naturerscheinungen und menschlichen Seelenzuständen. Zu diesem traditionellen Verfahren griffen bereits die Troubadouren und Minnesänger des Mittelalters, es ist auch den Volksliedern mehrerer europäischen Völker, darunter auch dakoromanischen Liedern eigen. Edith Silbermann präzisiert die Gattungsnatur dieser Volkslieder, an denen sich der Dichter orientieren könnte, indem sie diese Texte als *Doina* bestimmt – „ein lyrisches Volkslied elegischen Charakters, das stets mit den Worten „Grünes Blatt“ und darauf folgendem Namen einer Pflanze beginnt, bringt unter Anrufung der Natur als Zeugin Sehnsucht nach einem geliebten Menschen und wehmütige Klage um seinen Verlust zum Ausdruck.“⁴⁴ Die Celan-Forscherin führt auch ein ausdrucksvolles Beispiel von *Doina* in der deutschen Übersetzung an:

Grünes Blatt vom Wegerich,
Schweres Leid mein Herz beschlich.
Welkes Laub vom blauen Flieder,
Meine Mutter kehrt nicht wieder.⁴⁵

Dieses Beispiel ist ein überzeugender Beleg für innere Verwandtschaft der frühen Lyrik Celans mit dem rumänischen Volkslied, die sowohl auf dem inhaltlichen, als auch auf dem strukturellen Niveau spürbar ist. Ein Vergleich mit dem Gedicht „Espenbaum“, das dem Andenken der in einem transnistischen

⁴³ Stiehler H. (1972): Die Zeit der Todesfuge. Zu den Anfängen Paul Celans. In: *Akzente*. 19. Jg., H. 1, S. 18.

⁴⁴ Silbermann E. (1993): *Begegnung mit Paul Celan. Erinnerung und Interpretation*. Aachen: Rimbaud 1993, S. 28.

⁴⁵ Ebd., S. 28.

„Arbeitslager“ ermordeten Mutter gewidmet ist (in den früheren Fassungen trug es sogar den Titel *Mutter*) macht diese Verwandtschaft besonders anschaulich.

Neben der *Doina* stützt sich Celan auch auf andere Gattungsformen rumänischer Volksdichtung. Besonders verlockten ihn die während verschiedener altertümlicher Ritualen praktizierten magischen Zaubersprüche, die in ihrem Repertoire nicht selten noch heidnische Elemente beibehielten. In der Regel manifestierte sich in ihnen die Fähigkeit zur magischen Einwirkung auf die äußere Welt mithilfe von Wort, Geste oder Handlung. Solche Rituale könnte Celan bei rumänischen oder ukrainischen Bergleuten (Huzulen) während der mit seinen Jugendfreunden unternommenen gemeinsamen Ausflügen in den Karpaten beobachten. Eines seiner frühen, der Czernowitzer Zeit geschriebenen Gedichte, das ebenfalls im Rhythmus und Versmaß einer *Doina* geschrieben ist, hat den Titel *Zauberspruch*. Werner Söllner zählt es zu den Traditionen der sog. „Regenlieder“⁴⁶:

Blut der Regenmaid wie Wein,
 schläfere die Erlen ein.
Wind der Welt im Sternenkleid,
bring der Dunkelheit Bescheid...⁴⁷

Mit den Zaubersprüchen und Beschwörungsformeln der rumänischen Folklore ist auch das Gedicht „Selbdritt, selbviert“ verbunden, das zu einer späteren Phase seines Schaffens gehört („Die Niemandrose“, 1963). Celansche Verse «Krauseminze, Minze, krause, / vor dem Haus hier, vor dem Hause», mit denen

⁴⁶ Zit. nach: Söllner W. (1975): *Helles Ruhn und dunkles Schwärmen. Zum Frühwerk Paul Celans*. In: *Neue Literatur* (Bukarest), 26. Jg., H. 11, S. 92.

⁴⁷ Celan P. (2003): *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp-Verlag, S. 398.

dieses Gedicht beginnt und endet, klingen ebenfalls wie eine magische Beschwörung.

In dem letzten autorisierten Gedichtband *Celans Lichtzwang* (1970), der erst posthum erschien, findet sich ein Gedicht mit dem Titel *Bei Brancusi*, zu zweit, das nach dem Besuch der Werkstatt des seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts in Paris lebenden Bildhauers rumänischer Herkunft Constantin Brancusi (rum. Brâncuși, 1876-1957) entstand. Celan und seine Frau Gisèle schätzten Brancusi als einen der Begründer der abstrakten Skulptur. Seine Werke beeindruckten sie durch ihren Lakonismus und symbolische Verallgemeinerung der Bilder, in denen eine moderne Interpretation rumänischer Mythologie und der Traditionen rumänischer Volkskunst angeboten wurde (*Unendliche Säule, Der Tisch des Schweigens, Das Tor des Kusses* – Gedenkzentrum für Architektur und Skulptur in Tirgu Jiu, 1937). In den Plastiken von Brancusi sah Celan eine gewisse Parallele zu seinen eigenen Gedichten, die seit den 1950er Jahren immer abstrakter wurden. Nah war ihm auch das tragische Weltgefühl des Künstlers und seine Einsamkeit. Brancusi war, laut Mircea Eliade, „ein Mensch, für den Stein *existiert*“⁴⁸ Auch in der Dichtung Celans „existiert“ der Stein – er ist eines seiner Lieblingssymbole, das sich durch die breiteste Skala von Assoziationen auszeichnet.

Allmählich verblassen jedoch Celans rumänischen Eindrücke, die in der Bukarester Zeit so prägend waren. Zwar tauchen noch einzelne Reminiszenzen in seinen Gedichten und Briefen aus Paris auf („Brandige Mais-/ Kolben, daheim“⁴⁹, „Pontisches Einstmal“⁵⁰, „das Hörnerlicht deiner/ rumänischen

⁴⁸ Guțu G. (1977): *Die Lyrik Paul Celans und der geistige Raum Rumäniens*, S. 108.

⁴⁹ Ebd., S. 18.

⁵⁰ Ebd., S. 168.

Büffel”⁵¹) – sie sind jetzt aber eher nostalgische Bilder. Zugleich reduziert sich auch das rumänische Vokabular des Dichters, da er nur seltene Gelegenheiten hat, die Sprache zu praktizieren. Das Phänomen der deutsch-rumänischen Zwiesprachigkeit wiederholt sich nicht mehr – er dichtet in Paris ausschließlich auf Deutsch. A. Corbea-Hoisie erklärt diesen rigorosen Monolingualismus unter anderem auch durch den ethischen Faktor⁵² – nach der berüchtigten „Goll-Affäre“, deren wichtiger Aspekt die deutsch-französische Zwiesprachigkeit Iwan Golls war, bekommt für ihn die „Doppelzüngigkeit“⁵³, wie er diese Erscheinung einmal in der Antwort auf eine Umfrage bezeichnet, eine negative Konnotation.

Aus all dem oben gesagten kommt hervor, dass Bukarest für Celan, wo er rund zweieinhalb Jahre (vom Frühling 1945 bis Ende 1947) verbrachte, „mehr als nur ein Bahnhof für einen Durchreisenden“⁵⁴ bedeutete – es wurde zum Ort seiner literarischen Initiation, wo er zum ersten Mal – auf Rumänisch und Deutsch – seine Gedichte und Übersetzungen publizierte, wo sein dichterisches Pseudonym geprägt wurde, das bald berühmt werden sollte, wo Beziehungen zu mehreren Berufsliteraten geknüpft wurden, die in Einzelfällen in aufrichtige Freundschaften übergingen, deren Licht ein Leben lang nicht erlöschte.

Der geistige Raum Rumäniens hatte somit eine wesentliche und vor allem durchaus positive Rolle in Celans Schaffen gespielt. Ohne seine im Czernowitzer rumänischen Lyzeum erworbenen Kenntnisse der rumänischen Sprache und

⁵¹ Ebd., S. 203.

⁵² Corbea-Hoisie A. (2003): *Czernowitzer Geschichten*, S. 201.

⁵³ Celan P. (1990): Antwort auf eine Umfrage der Pariser Librairie Flinker, Paris (1961), in Ders. *Der Meridian und andere Prosa*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, S. 30.

⁵⁴ Iorgulescu M. (1988): «Cette belle saison des calembours», in *Neue Literatur* (Bukarest) – Jg. 39, H. 6, S. 74.

Literatur, fruchtbare Kontakte mit rumänischen Literaten, insbesondere mit dem Kreis der Bukarester Surrealisten, ohne sein Interesse für die rumänische Folklore, für Sitten und Bräuche des rumänischen Volkes, für rumänische Kultur im Allgemeinen wäre sein dichterisches Werk um wichtige interkulturelle Facetten ärmer gewesen.

Bibliographie

- BALASCHOWA, T.W. and Galzowa, J.D. (eds) (2007): *Энциклопедический словарь сюрреализма/ Ответственный редакторы и составители*. Moscow: IMLI RAS.
- BANUŞ, M. (1982): 'Zwei Momente: Am Anfang und am Ende', in *Texte zum frühen Celan*.
- BEHRING, E. (1988): *Texte der rumänischen Avantgarde 1907-1947*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.
- BUCUR, M. (1983): 'Lucian Blaga', in *Literatur Rumäniens 1944 bis 1980*, pp. 118–121.
- BUGS, M. (2001): *An Eskimo in Darkest Afrika. Edgar Jené und der Wiener Surrealismus*, in *Displaced. Paul Celan in Wien 1947-1948*.
- CARAION, I. (1982): *Über die Anfänge des Dichters*, in *Texte Zum Frühen Celan*.
- CASSIAN, N. and SOLOMON, P. (trans.) (1973): *Versuri/Gedichte*. Bucureşti: Editura Universală.
- CELAN, P. (1947): 'Versuri', in *Agora. Colecţie internaţională de artă şi literatură*. Bucureşti, pp. 69–71.
- CELAN, P. (1990): 'Antwort auf eine Umfrage der Pariser Librairie Flinker, Paris (1961)', in *Der Meridian und andere Prosa*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- CELAN, P. (1998): *Das Frühwerk*. Edited by B. Cioculescu. Frankfurt/M: Suhrkamp.

- CELAN, P. (2003): *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann.* Edited by B. Wiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- CELAN, P. (2019): "etwas ganz und gar Persönliches". *Briefe 1934-1970.* Edited by B. Wiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- CHALFEN, I. (1979): *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend.* Frankfurt a. M.: Insel Verlag.
- CIOCULESCU, B. (1983): 'Alexandru Philippide', in Z. Dumitrescu-Buşulenga and M. Bucur (eds) *Literatur Rumäniens 1944 bis 1980. Einzeldarstellungen.* Berlin: Volk und Wissen Verlag., pp. 166–173.
- CORBEA-HOISIE, A. (2003): *Czernowitzer Geschichten. Über eine städtische Kultur in Mittel (Ost)-Europa.* Wien, Köln: Weimar: Böhlau Verlag.
- DELEANU, H. (1982): 'Erinnerungen an Paul Celan', in *Texte zum frühen Celan.*
- EMMERICH, W. (1999): *Paul Celan.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.
- GELLHAUS, A. (1997): 'Fremde Nähe' - *Celan als Übersetzer. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepartement der Stadt Zürich im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar u. im Stadthaus Zürich. Ausstellung und Katalog.* Edited by U. Ott and F. Pfäfflin. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft.
- GUȚU, G. (1977a): *Die Lyrik Paul Celans und der geistige Raum Rumäniens.*
- GUȚU, G. (1977b): *Rumänische Koordinate der Lyrik Paul Celans.* Universität Leipzig (maschinenschriftlich).
- IORGULESCU, M. (1988): 'Cette belle saison des calembours', in *Neue Literatur.* Bukarest.

- IVANOVIĆ, Ch. (2001): 'Paul Celans Umweg über den Wiener Surrealismus', in P. Goßens and M.G. im A. des J.M.W. Patka (eds) *Displaced. Paul Celan in Wien 1947/1948*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- KITTNER, A. (1982): 'Erinnerungen an den jungen Paul Celan', in *Texte zum frühen Celan. Bukarester Celan-Kolloquium 1981*. [Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart].
- MANU, E. (1983a): 'Nina Cassian', in *Literatur Rumäniens 1944 bis 1980. Einzeldarstellungen*.
- MANU, E. (1983b): 'Tudor Arghezi', in *Literatur Rumäniens 1944 bis 1980*, p. 60.
- SCHLESAK, D. (no date): 'Paul Celans Herkunft als Schlüssel zu seinem Gedicht (II)', in *Südostdeutsche Vierteljahresblätter*. München, pp. 226–234.
- SILBERMANN, E. (1993): *Begegnung mit Paul Celan. Erinnerung und Interpretation*. Aachen: Rimbaud.
- SÖLLNER, W. (1975): 'Helles Ruhn und dunkles Schwärmen. Zum Frühwerk Paul Celans', in *Neue Literatur*. Bukarest
- SOLOMON, P. (1980): 'Celans Bukarester Aufenthalt', in *Neue Literatur*. Bukarest, pp. 50–64.
- SOLOMON, P. (1981): 'Briefwechsel mit Paul Celan 1957-1962', in *Neue Literatur*. Bukarest, pp. 60–80.
- SOLOMON, P. (1982): 'Zwanzig Jahre danach. Erinnerungen an Paul Celan', in *Neue Literatur*. Bukarest, pp. 23–24.
- SOLOMON, P. (1987): *Paul Celan. Dimensiunea Românească*. București: Kriterion.
- STIEHLER, H. (1972): 'Die Zeit der Todesfuge. Zu den Anfängen Paul Celans', in *Akzente*.
- WIEDEMANN, B. (2000): *Paul Celan. Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer 'Infamie'*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- WIEDEMANN-WOLF, B. (1985): *Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk*. Tübingen: Max Niemeyer.

Paul Celan und der Surrealismus¹

(Paul Celan and Surrealism)

Ovidiu MORAR

“Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania

Abstract: This essay tries to emphasize the strong connections between Paul Celan’s poetic writing and Surrealism. The poet suffered the major influence of Surrealist aesthetics in the years spent in Bucharest (1945-1947), when he participated in the meetings of the Romanian Surrealist group made up of the poets Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Paun and Virgil Teodorescu. Nevertheless, not only his Romanian writings but also his German poems were influenced by Surrealism, as they mixed his main obsessions (the Jewish tragic condition, the Holocaust, the impossible love, the hopeless suffering, etc.) in a continuous discourse that follows the same dream-like logic according to the Freudian mechanism of displacement, condensation and secondary elaboration. His last poems combined foreign words and phrases taken from other languages in a deliberately eccentric German, this kind of approach being in perfect agreement with the so-called *language deterritorialization* conducted at the time by Gherasim Luca, who invented an original poetic manner called by Gilles Deleuze *prodigious stuttering*.

Keywords: *poetry, Surrealism, oneirism, dream, psychoanalysis*

Präambel

In diesem Beitrag soll gezeigt werden, dass Paul Celans dichterisches Werk entscheidend vom Surrealismus beeinflusst wurde, was vor allem auf seine enge Zusammenarbeit mit der surrealistischen Gruppe in Bukarest zwischen 1945 und 1947 zurückzuführen ist, die aus den Dichtern Gellu Naum, Gherasim

¹ This is a revised version of the research published in Romanian in „Philologica Jassyensia”, an XX, nr. 2 (40), 2024, p. 243-251, <https://www.doi.org/10.60133/PJ.2024.2.19>.

Luca, Paul Păun, Virgil Teodorescu und dem Maler Dolfi Trost bestand. Sowohl die Lyrik als auch die Prosagedichte, die Celan in dieser Zeit in rumänischer Sprache verfasst hat, weisen bestimmte surrealistische Merkmale auf, wie z. B. die oneirische Logik, die Anwendung des dukassianischen Prinzips der zufälligen Begegnungen in einem völlig fremden Kontext, das „nächtliche Regime des Bildes“ (vgl. Gilbert Durand) mit der ihm innewohnenden Atmosphäre der Fremdheit, die durch die Mischung aus Märchen und Alptraum entsteht, und natürlich der Eros, der das Hauptthema dieser Werke ist. Doch nicht nur die in rumänischer Sprache verfasste Poesie, sondern auch die in deutscher Sprache verfasste wird trotz der offensichtlichen stilistischen Unterschiede den Mechanismus des surrealistischen Schreibens beibehalten, indem sie die wichtigsten Obsessionen des Dichters (die tragische Situation des Juden, der Holocaust, die unmögliche Liebe, das hoffnungslose Leiden usw.) in der amorphen Textur eines Diskurses, der der Logik des Traums folgt, verschmilzt. So kann sein berühmtestes Gedicht Todestango (Todesfuge) als eine traumartige Partitur gelesen werden, die von realen Ereignissen inspiriert ist: die Deportation seiner Eltern nach Transnistrien und ihre Ermordung durch die Nazis, die mit musikalischer Begleitung inszenierten Hinrichtungen, das rumänische Arbeitslager, in dem der Dichter zwei Jahre verbrachte, usw. Und die Poesie der letzten Phase seines Schaffens mischt Wörter und Ausdrücke aus anderen Sprachen in ein bewusst exzentrisches Deutsch, ein Ansatz, der in perfekter Harmonie mit der „Deteritorialisierung der Sprache“ steht, an der der surrealistische Dichter Gherasim Luca, Erfinder einer neuartigen Methode des poetischen Schreibens, die Gilles Deleuze „erstaunliches Stottern“ nannte, zur gleichen Zeit arbeitete. Nach demselben surrealistischen Modell versuchten beide Dichter, den Rahmen der Sprache zu sprengen, in einem zweifellos tragischen

Unterfangen, dessen unvermeidliches Ende das Verstummen, der Sprung ins Nichts war.

In diesem Beitrag versuche ich, zu zeigen, dass Paul Celans dichterisches Werk entscheidend vom Surrealismus beeinflusst wurde, vor allem durch seine enge Verbindung zwischen 1945 und 1947 mit der surrealistischen Gruppe in Bukarest, die aus den Dichtern Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Păun, Virgil Teodorescu und dem Maler Dolfi Trost bestand. Sowohl Celans Lyrik, als auch die prosaischen Gedichte, die Celan in dieser Zeit in rumänischer Sprache verfasste, weisen bestimmte surrealistische Merkmale auf, wie die oneirische Logik (der Diskurs folgt denselben Stufen *der Verdrängung, der Verdichtung* und *der sekundären Ausarbeitung*, die von Freud im Prozess der Traumausarbeitung identifiziert wurden), die Anwendung des Ducass'schen Prinzips der zufälligen Begegnungen in einem absolut fremden Kontext, das nächtliche Regime des Bildes (c. f. Gilbert Durand), mit der inhärenten Atmosphäre der Fremdheit, die durch die Mischung aus Märchen und Alptraum entsteht, und natürlich dem Eros, der das Hauptthema dieser Schöpfungen ist. Aber nicht nur die Gedichte in rumänischer Sprache, sondern auch seine deutschsprachigen Dichtungen behalten, trotz der offensichtlichen stilistischen Unterschiede, den Mechanismus des surrealistischen Schreibens bei, indem sie die wichtigsten Obsessionen des Dichters (die tragische Situation des Juden, der Holocaust, die unmögliche Liebe, das hoffnungslose Leiden usw.) in die amorphe Textur eines Diskurses einbauen, der der Logik des Traums folgt. Sein berühmtestes Gedicht *Todestango (Todesfuge)* zum Beispiel kann als traumhafte Partitur gelesen werden, die von realen Ereignissen inspiriert ist: die Deportation seiner Eltern nach Transnistrien und ihre Ermordung durch die Nazis, die mit musikalischer Begleitung inszenierten Hinrichtungen, das rumänische Arbeitslager, in dem der Dichter zwei Jahre verbrachte, usw. Und die Poesie der letzten

Phase seines Schaffens verschmilzt Wörter und Ausdrücke aus anderen Sprachen in einem bewusst exzentrischen Deutsch, wobei dieser Ansatz in perfekter Übereinstimmung mit der Deteriorialisierung der Sprache steht, die der surrealistische Dichter Gherasim Luca, Erfinder einer neuartigen Methode des poetischen Schreibens, von Gilles Deleuze „wunderbares Geschwätz“ genannt, zur gleichen Zeit durchführte. Ausgehend von demselben surrealistischen Modell versuchten beide Dichter, den Rahmen der Sprache zu sprengen, in einem zweifellos tragischen Unterfangen, dessen unmissverständliches Ende das Verstummen, der Sprung ins Nichts war.

Der rumänische Surrealismus

Der Surrealismus war bekanntlich eine avantgardistische literarisch-künstlerische Bewegung, die in den 1920er Jahren in Paris unter der Leitung von André Breton ihren Anfang nahm, aber schnell internationale Anerkennung fand und zur vielleicht einflussreichsten modernistischen Bewegung dieser Zeit wurde. In Rumänien wurde der Einfluss des Surrealismus bereits in den 1930er Jahren in den literarischen und künstlerischen Gruppen spürbar, die sich um die Avantgarde-Zeitschriften „unu“, „Alge“, „Liceu“ usw. bildeten und zu denen auch Mitglieder der 1940 von den Dichtern Gellu Naum und Gherasim Luca gegründeten surrealistischen Gruppe in Bukarest gehörten. Durch den politischen Kontext gezwungen, in den Untergrund zu gehen², konnte sich diese Gruppe erst nach dem Ende des Weltkriegs mit der Veröffentlichung zweier Manifeste (*Dialectique de la dialectique* und *Critica mizeriei*, erschienen 1945) sowie mehrerer kollektiver poetischer Texte und programmatischer Essays, meist

² Aufgrund der antisemitischen Gesetzgebung des politischen Regimes von General Antonescu, da die meisten seiner Mitglieder (Luca, Păun und Trost) Juden waren.

in französischer Sprache, öffentlich behaupten. Darin zeigt sich das Bestreben der Autoren, der surrealistischen Bewegung in Rumänien eine theoretische Grundlage zu geben, um eine „offizielle“ Anerkennung (vor allem durch A. Breton) und damit Legitimität zu erlangen, und zwar im Rahmen eines anderen politisch-ideologischen Klimas, das der freien Ausübung des Denkens und der kulturellen Isolation in jenen Jahren zunehmender Unterwürfigkeit gegenüber Moskau feindlich gegenüberstand.

Wie ihre französischen Kollegen sahen die rumänischen Surrealisten die Poesie, die Kunst im Allgemeinen, als *Mittel* zur Befreiung des Geistes und nicht als Selbstzweck. Indem sie, in der Nachfolge von A. Breton den Traum und den Wahnsinn als fundamentale Erkenntnisformen postulierten, verherrlichten sie fast programmatisch traumhafte und pathologische Zustände, wobei der poetische Diskurs entweder dem „reinen psychischen Automatismus“ (gemäß der Definition des Surrealismus im ersten Manifest) oder dem Delirium von Psychopathen extrem nahe kam (emblematisch waren z. B. das „wahnsinnige Geplapper“ von Gherasim Luca, nach dem Ausdruck von Gilles Deleuze, die „okulären Texte“ von D. Trost oder die kollektiven Texte, die von allen Mitgliedern der Gruppe in französischer Sprache verfasst wurden). Der poetische Diskurs ist gänzlich „vom Bild diktiert“, er besteht aus einer zufälligen Abfolge von visuellen Bildern, die oneirischen Bildern ähneln, ohne jeden Vorsatz, so dass jede symbolische oder allegorische Interpretation von vornherein ausgeschlossen ist. Wenn er den gesunden Menschenverstand nicht durch provokative Gesten verletzen will, versucht der surrealistische Dichter, sich so vollständig wie möglich mitzuteilen, indem er so tief wie möglich in die unerforschten Gebiete des Unbewussten eindringt und die Minenblüten seines reinen Denkens zum Vorschein bringt, unberührt von jeglicher Art von Konventionen („reaktionären“ Rückständen), die ihm von

seiner alltäglichen sozialen Existenz auferlegt wurden. Als solche sind diese poetischen Bilder von einem stark subversiven Inhalt geprägt und folgen dem Modell der „konvulsiven Schönheit“, das Breton in seinem Roman *Nadja* postuliert. Im Mittelpunkt steht fast immer *die Libido*, die oft ostentativ zur Schau gestellt wird, was Alain und Odette Virmaux dazu veranlasst, die rumänische Surrealistengruppe als „diejenige, die am meisten zur Erotik und zum Ausdruck des amourösen Begehrens neigt“ zu charakterisieren (Virmaux, 1994). Dialektisch gesehen wird der Eros jedoch ständig vom Thanatos-Trieb negiert, so dass das feerische Wunder immer mit dem durch die Todesangst hervorgerufenen Alptraum verwoben ist (gemäß der Dialektik von Eros und Thanatos, die nach Freuds Auffassung die gesamte psychische Aktivität bestimmt). Dies erklärt die Allgegenwart von Symbolen in der poetischen Vorstellungskraft, die zum „nächtlichen Regime des Bildes“ (nach dem Ausdruck von G. Durand) gehören (Durand, 2000), mit beängstigenden Konnotationen - Gespenster, Schaufensterpuppen, Statuen, böse Pflanzen und Tiere, "gefährliche Landschaften" -, die alle ein Gefühl *der Fremdheit* (vgl. Freud) hervorrufen sollen, oder die *Stimmung*, von der der Maler Giorgio de Chirico in seinem Tagebuch sprach und die Breton als bestimmend für die surrealistische Kunst ansah (Sass, 1996: 43-4).

Gleichzeitig produzierten die rumänischen Surrealisten gemäß dem Diktum von Lautréamont, dass „die Poesie von allen gemacht werden muss, nicht von einem“, eine Reihe von kollektiven Texten, in denen der Beitrag jedes einzelnen Autors, wie im Fall von Bretons und Soupaults berühmten *Les Champs magnétiques*, sehr schwer zu erkennen ist. Bemerkenswert sind beispielsweise die poetischen Aphorismen, die von Gellu Naum und Virgil Teodorescu unter dem Titel *122 de cadavre* zusammengefasst wurden, oder die von Virgil Teodorescu in Zusammenarbeit mit Paul Păun und D. Trost erstellten „textele

oculare". Drei dieser kollektiven Texte wurden unter Beteiligung aller Mitglieder der Gruppe verfasst. Die ersten beiden, *L'Infra-Noir* und *Eloge de Malombra*, wurden 1946 bzw. 1947 in der Sammlung *Surréalisme* veröffentlicht. *Cerne de l' amour absolu*, wurden 1946 bzw. 1947 in der Sammlung *Surréalisme* veröffentlicht, und der dritte, *Le sable nocturne*, wurde in den Katalog der von Breton und Duchamp organisierten Ausstellung in Paris unter dem Titel *Le surréalisme en 1947* aufgenommen. Diese kollektiven Schöpfungen sollten zeigen, dass die Poesie nicht mehr das Vorrecht einiger weniger ist, sondern von jedem produziert werden kann, der sich im Grunde mit der tiefsten Erfahrung des Selbst identifiziert.

Die rumänische Lyrik von Paul Celan

Nach den Aussagen von Petre Solomon hat Paul Celan an mehreren Abenden teilgenommen, die von den Surrealisten in Bukarest in ihrem Haus organisiert wurden und bei denen Spiele nach dem Modell der „charmanten Leiche“ (*le cadavre exquis*; fr.) veranstaltet wurden, bei denen jeder Teilnehmer unabhängig von den anderen ein Satzfragment schrieb und der Text, der sich aus der zufälligen Zusammenfügung der Beiträge aller ergab, als kollektive Poesie betrachtet und zur Belustigung der Mitwirkenden vorgelesen wurde. Ein weiteres Spiel, das ebenfalls auf dem französischen Modell basierte, bestand darin, Fragen zu formulieren, die jeder Teilnehmer nach dem Zufallsprinzip beantworten musste, ohne sie zu kennen. Paul Celan soll solchen Experimenten, die von ihren Autoren „Joachim“ genannt werden, vor allem in Gesellschaft von P. Solomon und dem Ehepaar Colin (Nina Cassian und Vladimir Colin) bei Partys in deren Wohnung gefrönt haben. Hier sind einige Beispiele, die P. Solomon in seinem Celan gewidmeten Buch aufgezeichnet hat:

- Was ist die Einsamkeit des Dichters?
- Ein unangekündigter Zirkusakt im Programm.
- Was ist eine Träne?
- Eine Waage in Erwartung von Gewichten.

(...)

- Was ist ein neues Jahr?
- Eine Liebesgeschichte, die endet.
- Was ist Traurigkeit?
- Ein Weg, der vor seinem Ende stecken bleibt (Solomon, 2008: 115).

Laut demselben P. Solomon interessierte sich Celan jedoch nicht für das Werk der surrealistischen Gruppe, sondern für Einzelfälle: Er übersetzte einige Gedichte von Gellu Naum und Virgil Teodorescu ins Deutsche und befreundete sich mit Gherasim Luca an, dem Dichter, zu dem er offenbar die meisten Affinitäten hatte. Er nahm vom Surrealismus das, was ihm entsprach, nämlich „den poetischen Teil - den träumerischen, nächtlichen, wundersamen Teil. Und den Teil des Spiels, des verbalen Humors, der Freiheit der Vorstellungskraft; kurzum, es war nicht die Bewegung selbst, sondern die surrealistische Stimmung, die Celan anzog, den einsamen Außenseiter der Avantgarde, der sich nicht festlegen lassen wollte“ (ebd. 116).

Paul Celan schrieb acht Gedichte in rumänischer Sprache, von denen das letzte unvollendet blieb, und acht Prosagedichte, die alle die Merkmale der surrealistischen Poesie tragen: Diskurse, die nach der Logik des Traums konstruiert sind und *ad libitum* von einem Bild zum anderen gleiten, nach dem Willen des „objektiven Zufalls“, durch denselben Mechanismus der *Verschiebung*, *Verdichtung* und *sekundären Ausarbeitung*³, den

³ Die Verdrängung ist ein Verdrängungsmechanismus, durch den sich ein Affekt von der unbewussten Repräsentation, auf die er sich ursprünglich bezog,

Freud als bestimmend für die Traumlogik ansah, die Anwendung des Ducassischen Prinzips der zufälligen Begegnungen (*concordia discors*) in einem absolut fremden Kontext, das „nächtliche Regime des Bildes“ mit der ihm innewohnenden Atmosphäre der Fremdheit, die durch die Mischung aus Märchen und Alptraum entsteht, ein Effekt, der sich aus der Anwendung des bretonischen Konzepts der „konvulsiven Schönheit“ ergibt, und nicht zuletzt der Eros, das Hauptthema, der rote Faden, der alle diese Kreationen verbindet. Die meisten Gedichte kreisen um das Motiv des erwarteten Zusammentreffens mit der geliebten Person in einer unbestimmten Zukunft oder des utopischen Glücks zu zweit - im Widerspruch dazu stehen jedoch der elegische Ton und der düstere Schauplatz des Szenarios, in dem es nicht an den seltsamen und beunruhigenden Elementen der surrealistischen Phantasie fehlt, wie *das Feuer, der Schiffbruch, die Blindheit, das Ertrinken, das Blut, die Urne, der Katafalk, die Schlangen* usw., und das vorherrschende Gefühl ist das einer unbändigen Traurigkeit, denn das Tal der Traurigkeit ist der Ort, an dem das Paar zu bleiben bestimmt scheint, wie wir aus diesen Zeilen des Gedichts *Azi noapte (Heute Abend)* erfahren:

Un glas va veni dinspre flăcări spre noi să-și păteze cu sânge
argintul,
s-anunțe, întors în incendiu: Nu eu, ci ei singuri știu ora!
Și-atunci vor porni din pustiu să-și deșerte nisipul în preajma-ți:

löst und sich mit einer anderen Repräsentation verbindet, die indirekt mit der ersten verbunden ist. Durch den Mechanismus der Verdichtung werden Repräsentationen und Gedanken unterschiedlichen Ursprungs zusammengeführt und zu einem einzigen Begriff kombiniert. Die sekundäre Ausarbeitung ist die zweite Phase der oneirischen Arbeit und besteht darin, den Traum kohärent und für den Schläfer verständlich zu machen; siehe Frédéric de Scitiaux, *Lexic de psihanaliză*, Übersetzung von Mihaela Osoianu Berneagă, European Institute Publishing House, Iași, 1998, S. 25-34.

să fie și munți împrejur, să rămânem în Valea Tristeții –
și tu vei desprinde încet porumbeii de sticlă, arar, câte unul,
iar când vor plesni în văzduh, vei vorbi în neștire cu mine
(Solomon, 1987:184).

Das Gefühl, das in all diesen Gedichten vorherrscht, ist die Trostlosigkeit (ein Gedicht trägt sogar den Titel *Traurigkeit*), die durch das Bewusstsein des unmöglichen Glücks, der Verdammnis erzeugt wird. Die Anwesenheit des geliebten Menschen ist nicht beruhigend, denn die Vorahnung des Unglücks, einer drohenden Katastrophe stört den häuslichen Frieden: Das Paar lebt in „odăi incendiate“ (verbrannten Stuben) oder scheint dazu bestimmt, zu Hause in einer apokalyptischen Sintflut zu ertrinken, wie wir in das Gedicht mit dem Titel *Liebeslied – Cântec de dragoste* erfahren. Vorherrschend sind die Wassersymbole - *die Welle, der See, die Seerose, die Seepflanze, die Flut, der Regen, die Tränen* -, die sich auf das Thema des Ertrinkens beziehen, manchmal explizit, wie in diesen Zeilen aus dem Gedicht *Poem pentru umbra Marianeii*: „un trup istovit în odihna scăldată de ape.// Să-l vezi cum plutește prin ierburi cu aripi întinse,/ cum urcă pe-o scară de vâsc spre o casă de sticlă,/ în care cu pași foarte mari rătăcește o plantă de mare” (ebd., 185). Ein wiederkehrendes Motiv, das auch in der berühmten *Todesfuge* aus derselben Zeit auftaucht, ist *das Haar der Geliebten*, gepaart mit G. Durand mit dem Haar der ertrunkenen Ophelia; es findet sich auch in den Prosagedichten, manchmal begleitet von bösen, sadomasochistischen Konnotationen, z. B.: „das Haar einer von mir getöteten Frau wartet darauf, mich zu erwürgen” (ebd. 194). Wie in der surrealistischen Dichtung prägt die Dialektik von Eros und Thanatos die poetische Bildsprache von Paul Celan.

Die Prosagedichte unterscheiden sich stilistisch kaum von den Gedichten Paul Celans, der einzige große Unterschied sind die explizit autobiografischen Bezüge zu Ereignissen, die die Existenz des Dichters entscheidend geprägt haben: der verfluchte

Zustand eines im ständigen Exil durch die Welt irrenden Juden, die Deportation seiner Eltern nach Transnistrien, der Holocaust und der Gedanke an Selbstmord, der den Dichter offenbar lange verfolgt hat. Das Gedicht ist nach demselben traumhaften Mechanismus der *Verschiebung, Verdichtung und sekundären Ausarbeitung* aufgebaut, wie schon der erste Text der Serie zeigt, der *ad hoc* den Titel *Der Tag nach Beginn der Deportationen* trägt. Der Protagonist wird mitten in der Nacht von Raphael herbeigerufen (vielleicht eine Anspielung auf den thaumaturgischen Erzengel, der die Engel führt), aber er ist „in eine riesige schwarze Seidenkapuze der Verzweiflung“ gekleidet und legt auf seine „zu hellen Schultern“, „eine Verzweiflung wie diejenige, die er trug.“ Nachdem er seine Mutter „inzestuös“ geküsst hat, verlässt der Held das Haus, wird aber von „einem riesigen Schwarm großer schwarzer Schmetterlinge aus den Tropen“ (*un roi imens de mari fluturi negri, veniți de la tropice*) am Weiterkommen gehindert, wird von Raphael hinter sich hergezogen, und gemeinsam steigen sie zur Eisenbahn hinab, spüren die Gleise unter ihren Füßen und hören das Pfeifen einer Lokomotive ganz in der Nähe, was sein Herz zum Klopfen bringt, aber der Zug fährt über ihre Köpfe hinweg. Als er die Augen öffnet, steht er vor einer riesigen Fläche, über der sich ein riesiger goldener Kronleuchter „mit tausend Armen“ („*cu mii de brațe*“) erhebt. Er klettert an einem der Arme des Kronleuchters hoch und fliegt in den Himmel, aber nach mehreren Stunden des Fliegens findet er nichts und fragt sich schließlich ängstlich: „Wo ist der Himmel? Wo?“ (*Unde e cerul? Unde?*) (ebd. 192) Die Hinweise auf die Ereignisse vor der Deportation seiner Eltern sind deutlich, und das Gedicht kann sogar als Traum gelesen werden, der von realen Erlebnissen inspiriert ist: Der Dichter wurde tatsächlich zusammen mit anderen Juden von einem rumänischen Industriellen aus Czernowitz vor der Deportation gerettet, der ihnen erlaubte, sich in seiner Fabrik zu verstecken, aber seine

Eltern hatten nicht so viel Glück und lehnten den Vorschlag ab; daraufhin wurden sie mit dem Zug ins Lager geschickt, wo sie schließlich ohne Gnade getötet wurden. Celan rettete sich selbst, aber er wurde offenbar sein ganzes Leben lang von Schuldgefühlen verfolgt: Hätte er seine Eltern retten können? Und wenn nicht, warum ist er nicht bei ihnen geblieben? Das Gedicht verschmilzt diese realen Tatsachen in seinem flüssigen Magma und projiziert sie in symbolische Bilder nach der Logik des Traums: der Ruf des Erzengels Raphael, die Trennung von der Mutter, die schwarzen Schmetterlinge, die Eisenbahn, der Kronleuchter und der Aufstieg in den Himmel, der nicht erreicht werden kann.

Paul Celan und Gherasim Luca

Paul Celans Prosagedichte weisen alle stilistischen Merkmale des surrealistischen Schreibens auf: den Kontrast zwischen perfekter logisch-syntaktischer Kohäsion und semantischer Inkohärenz, unmögliche Assoziationen, verbales Delirium nach dem Prinzip des „psychischen Automatismus“, die überwiegend neologistische Lexik, die distanzierte, manchmal spielerische Haltung des Autors gegenüber ernststen Fragen des Lebens und des Todes, die Teribilistik, die Histrionik usw. Der Dichter präsentiert sich vor dem Publikum als tragischer Clown, dessen schwarzer Humor und paranoider Wahn (oder „paranoikritischer“, um Dalis Ausdruck zu gebrauchen) an Gherasim Lucas Figur in den Prosagedichten *Der Erfinder der Liebe (Inventatorul iubirii)*, *Ein Wolf durch eine Lupe gesehen (Un lup văzut printr-o lupă)* und *Der passive Vampir (Vampirul pasiv)* erinnern, die in derselben Zeit entstanden. Zur Untermauerung dieses Ansatzes könnte man das Prosagedicht *Ohne Geländer (Fără balustradă)* gut mit einem der Prosagedichte von Gherasim Luca in dem 1945 erschienenen

Band *Ein Wolf durch eine Lupe gesehen (Un lup văzut printr-o lupă)* vergleichen, z.B:

In meinem langen Mantel, der mit Kämmen bedeckt ist, von denen das Haar der Frau, die ich suche, noch nicht entfernt worden ist, suche ich sie auf einer Straße, auf der nichts fehlt außer Menschen und Türen. Allein auf den Straßen dieser von Schlingpflanzen bedeckten Stadt, von meinem muffigen Auge ausgegraben wie das Lächeln einer Leiche, ist die Frau, die ich suche, an meiner Schulter und ein dünner Wind flattert durch meine Finger. Ich atme die Luft aus Metallschalen, deren Wände wie eine Orgel blubbern. Und auf meinem leicht gebeugten Rücken eine andere Orgel, deren Tasten von Adlern und Fledermäusen gedrückt werden, mit einer Partitur, geschrieben auf einem leicht verbrannten Pergament, auf dem die Wange eines Mädchens aus dem neunten Jahrhundert an einem zu heißen Nachmittag lag. Wie ein Schlafwandler schiebe ich mit ausgestreckten Händen die Dunkelheit vor mir her, durch die ich nur mit einer Taschenlampe gehe, diese Halb-Leopardenfrau, die ich neben mir fühle wie einen Baum. (...) (Luca, 2003: 171).

Der französische Philosoph Gilles Deleuze ist für seine Bewunderung für Gherasim Luca bekannt, den er in einem 1996 veröffentlichten Dialog mit Claire Parnet als „großen Dichter unter den Großen“ bezeichnete, da er „ein ungeheures Stottern (*bégaiement*), erfunden hat, das nur ihm gehört“, d.h. einen Stil, denn nach der ursprünglichen Definition von Deleuze bedeutet Stil nichts anderes als „in der eigenen Sprache zu stottern“, das heißt in der eigenen Sprache wie ein Fremder zu sprechen, der eigenen Sprache einen „geringen“ Gebrauch zu geben (Deleuze, 1996). Es ist jedoch anzumerken, dass Gherasim Luca sich nicht nur in seiner Wahlheimat, sondern auch in der rumänischen Sprache (und Kultur) „wie ein Ausländer“ verhielt, wie die vor seiner freiwilligen Ausbürgerung im Jahr 1952 veröffentlichten Texte zeigen. Eines der besten Beispiele ist das Gedicht *Nie genug*

(*Niciodată destul*), das fast zur gleichen Zeit (1947) wie das viel berühmtere *Passionnément* geschrieben wurde und dem gleichen Mechanismus des „ungeheuren Gestammels“ folgt, einem absichtlichen Versuch, die Mechanismen der sprachlichen Artikulation durch das zu sabotieren, was Jacques Derrida später „das ständige Abdriften des Signifikanten“ nennen wird. Ein Wort wird - *proportional - ad libitum* in Silben zerlegt, die dann durch mechanische Wiederholung und zufällige Rekombination mit anderen phonetisch verwandten Silben schließlich einen Text erzeugen, der den Anspruch erhebt, den gesamten inneren *Gedankenfluss* wiederzugeben, endlich befreit von der Tyrannei des Refulgenten:

ropopopopoporpor porporporporți
porporțiporți porțioporporporți porporpopor poporpopor
porporțisorți proposorți proposorți prea mulți morți
prea multe torțe propoforțe prea multe propoforțe
propropopormor promoprotozor mori în zori proton
porporproton care ton protonproprotoni care toni
protoni propropropriul meu plop ploproprod
aprodafrod proprafrodiziacprozaicpro porpor
porpor por în cor rog por pentru popor
porpor rog popor să mori
contrapropopor fără bor la popor
la cotor un singur por porporporpor
porporporporți porporțiporți
porporționporporționapro
porporționpion prospion porpor
proporspion spion la pion la pian
prosperi popor protosferă prompt la popor
porporporpor
porporporporporporc un porc de popor
porporționpopor porporționapropro apropro
asta propun propropopopun un porc
de popor proporțional (Luca, 1947).

Es scheint, dass der Autor aus der Furcht, in einer nationalen Sprache verwurzelt zu sein, um jeden Preis seine inneren Strukturen zerstören wollte. So scheint er, Wittgensteins Auffassung von der Sprache als „Sprachspiel“ zu teilen, das heißt der Gebrauch der Sprache in einer Weise, die den Interessen einer Gruppe, in diesem Fall einer nationalen Gemeinschaft, (nicht) dient. Wenn Wittgenstein sagte: „Die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meiner Welt“ (*Tractatus Logico-Philosophicus*), könnte man daraus schließen, dass solche poetischen Experimente dazu gedacht sind, über alle Grenzen der Sprache hinauszugehen, um ein möglichst vollständiges Bild des Selbst und der Welt zu erhalten. Eine genauere Analyse des Gedichts verdeutlicht in seinem Subtext auch einen möglichen Angriff auf den Begriff des *Volkes*, ein nationalistisches Ideologem, das möglicherweise mit dem unmenschlichen Verhalten von Landsleuten während des Krieges zusammenhängt (d.h. die nationalistische Hysterie, die in der Unterstützung des Holocausts gipfelte), in Sätzen wie „zu viele Tote“ (prea mulți morți), „zu viele Fackeln“ (prea multe torțe), „sterben im Morgengrauen“ (mori în zori), „beten für das Volk“ (rog pentru popor), „beten, dass das Volk stirbt“ (rog, popor, să mori), „ein Schwein von einem Volk“ (un porc de popor), usw. Die sprachliche Subversion scheint also einen eminent politischen Charakter anzunehmen, wobei sich der literarische Ansatz von Gherasim Luca in unauflösbarem Gegensatz zur offiziellen „ideologischen Verwurzelung“ befindet (Scarpetta, 1997).

In ähnlicher Weise spiegelt *Passionnément* durch denselben schizoiden Mechanismus der willkürlichen Disartikulation und Reartikulation, dem unbewussten Fluss des Begehrens folgend, durch den Prozess der *Verdrängung* und *Verdichtung* einen Versuch der Befreiung vom *Kastrationskomplex* („le pas“, „le faux pas“, „le mauvais pas“)

durch die Rebellion gegen die väterliche Autorität („le mauvais papa“, „pissez sur papa“), übertragen auf eine soziale Autorität - den Papst („pissez sur le pape“, „pissez sur la pipe du papa du pape pissiez en masse“), dann auf die Idee der *Nation* („minez vos nations“, „crachez sur vos nations“), gefolgt von der Kristallisation eines erotischen Diskurses, in dem die Idee der Befreiung von der *Leidenschaft* („ne dominez pas vos passions“) explizit auftaucht und mit der Erklärung endet: „Je t'aime passionnément.“

„Deterritorialisierung“ bedeutet im Fall von Gherasim Luca also sowohl die Verweigerung einer Heimat (egal, wo er sich niederließ, er blieb sein ganzes Leben staatenlos) als auch einer nationalen Sprache (sowohl die auf Rumänisch, als auch die auf Französisch verfasste Literatur offenbart eine beispiellose Verwendung etablierter sprachlicher und literarischer Codes), die bis zu ihrer völligen Unterminierung reicht (was im Prinzip eine kontinuierliche „Abwanderung des Signifikanten“ bedeutet). Doch lange bevor er diese neuartige Methode des poetischen Schreibens erfand, nahm Gherasim Luca freiwillig den Status des „Fremden“, des Exilanten in seiner eigenen Sprache an; man kann sogar sagen, dass er immer ein „étranjuif“ (nach seiner eigenen Charakterisierung) in jedem Raum und in jeder Sprache geblieben ist, wie Kafka und Celan, das heißt der exzentrische Schriftsteller par excellence.

Die deutschsprachige Lyrik von Paul Celan wird trotz der offensichtlichen stilistischen Unterschiede (der Verzicht auf verbale Inkontinenz und die Ausrichtung auf eine maximale Konzentration des Ausdrucks) den Mechanismus des surrealistischen Schreibens beibehalten, indem sie die wichtigsten Obsessionen des Dichters (die tragische Situation des Judentums, der Holocaust, die unmögliche Liebe, das Leiden ohne Heilung usw.) in den amorphen Brei eines Diskurses einbindet, der immer noch der Logik des Traums folgt. Sein berühmtestes Gedicht

Todestango (Todesfuge) beispielsweise, das er während seines Aufenthalts in Rumänien schrieb und das in der rumänischen Übersetzung von Petre Solomon 1947 in der Zeitschrift „Contemporanul“ veröffentlicht wurde, kann als traumhafte Partitur gelesen werden, die denselben Phasen der *Verschiebung*, *Verdichtung* und *sekundären Ausarbeitung* folgt: Die tragisch-groteske Situation der Juden im Vernichtungslager der Nazis, die gezwungen sind, ihr Grab mit musikalischer Begleitung zu schaufeln, wird in Traumsymbole übersetzt, wie schwarze Milch, das Graben des Grabes im Himmel, Schlangen, Asche, Gold, Margareta und Sulamitha, usw. Die Poesie von Celans letzter Schaffensphase verschmilzt Wörter und Ausdrücke aus anderen Sprachen zu einem Deutsch, das exzentrisch und fremd ist und eher wie eine Übersetzung wirkt, wie George Steiner bemerkte: „Alle Gedichte Celans sind ins Deutsche übersetzt. Dabei wird die Sprache, die sie aufnimmt, enträumlicht, zersplittert, idiosynkratisch, fast bis zur Unverständlichkeit. Sie wird zu einem vom historisch-politischen Schmutz gereinigten Metagermanischen, das nach dem Holocaust von einer zutiefst demütigen Stimme benutzt werden kann“ (Steiner, 1983: 469). Aber dieser Ansatz steht in perfekter Übereinstimmung mit der „Deterritorialisierung der Sprache“, die Gherasim Luca zur gleichen Zeit sowohl in seinen Gedichten auf Rumänisch als auch in denen auf Französisch erreicht hat. Nach der Definition von Deleuze und Guattari in ihrem Essay über Kafka bedeutet „Deterritorialisierung“ der Sprache im weitesten Sinne, die eigene Sprache wie ein Fremder, ein Marginaler zu gebrauchen, das heißt „der Nomade, der Immigrant und der Zigeuner der eigenen Sprache“ zu werden (Deleuze, 2007: 33). In diesem Sinne bemerkte Jacques Derrida in einer Reihe von Essays über Paul Celan, dass der Dichter innerhalb der deutschen Sprache „eine andere Art von Deutsch oder andere Sprachen oder andere Kulturen“ verwendet hätte, da er als Emigrant (ein „Fremder“, wie

Gherasim Luca es ausdrückte), er hätte in seiner Dichtung die „Bewegung der Grenzüberschreitung“ (wie im Gedicht *Schibboleth*) betont, d.h. den Prozess der „Migration der Sprachen innerhalb der Sprache selbst“, und sich damit gegen Versuche einer erzwungenen Aneignung der Sprache, wie z.B. des sprachlichen Nationalismus, gewandt.

Schlussbetrachtungen

Zusammenfassend lässt sich anführen, dass Paul Celans dichterisches Werk, sowohl in rumänischer als auch in deutscher Sprache, entscheidend vom Surrealismus geprägt war, wie die Ähnlichkeit zwischen seinem poetischen Ansatz und dem von Gherasim Luca beweist. Nach demselben Modell versuchten beide Dichter, die Sprache zu „deterritorialisieren“, indem sie ihre sinnstiftenden Mechanismen sabotierten, um sich der offiziellen „ideologischen Verwurzelung“ zu widersetzen. Auch wenn die Ziele unterschiedlich waren (Gherasim Luca wollte das „ödpale Erbe“ der Sprache zerstören, Celan den sprachlichen Nationalismus bekämpfen), war der Ansatz beider Dichter zweifellos tragisch, denn jeder von ihnen identifizierte die Poesie mit dem Leben selbst und beendete es schließlich auf genau dieselbe Weise: indem er sich in die Seine stürzte. Ein letzter Akt der Freiheit, könnte man sagen, ganz im Sinne des surrealistischen Slogans: *Poesie, Liebe, Freiheit*.

Bibliographie

- DELEUZE, G. (1996): *Dialogues*, Paris, Flammarion.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (2007): *Kafka. Pentru o literatură minoră*, Übersetzung und Nachwort von Bogdan Ghiu, București, Editura ART.
- DERRIDA, J. (2005): *Sovereignties in Question. The Poetics of Paul Celan*, herausgegeben von Thomas Dutoit und Outi Pasanen, New York, Fordham University Press.

- DURAND, G. (2000): *Structurile antropologice ale imaginarului*, Übersetzung von Marcel Aderca, Bukarest, Editura Univers Enciclopedic.
- LUCA, G. (1947): *Niciodată destul*, București, Editura Negeția.
- LUCA, G. (2003): *Inventatorul iubirii și alte scrieri*, Herausgegebene Ausgabe, Vorwort und Anmerkungen von Ion Pop, Cluj-Napoca, Dacia Publishing House.
- SASS, L. A. (1966): *Madness and Modernism. Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*, Harvard University Press.
- SCARPETTA, G. (1977): *Elogiu cosmopolitismului*, Übersetzung von Petruța Spânu, Iași, Editura Polirom.
- SCITIVAUX, F. (1998): *Lexic de psihanaliză*, Übersetzung von Mihaela Osoianu Berneagă, Iași, Editura Institutul European.
- SOLOMON, P. (1987): *Paul Celan. Dimensiunea românească*, București, Editura Kriterion.
- SOLOMON, P. (2008): *Paul Celan. Dimensiunea românească*, 2. überarbeitete und ergänzte Auflage, Bukarest, Editura Art.
- STEINER, G. (1983): *După Babel*, Übersetzung von Valentin Negoită și Ștefan Avădanei, București, Editura Univers.
- VIRMAUX, A. (1994): *Les grandes figures du surréalisme international*, Paris, Bordas.
- WITTGENSTEIN, L. (2012): *Tractatus Logico-Philosophicus*, 2. Auflage, Übersetzung Mircea Dumitru und Mircea Flonta, Bukarest, Humanitas Publishing House.

**Die Semantik der Fotografie in Herta Müllers
Romanen *Atemschaukel*, *Reisende auf einem Bein*,
*Heute wär ich mir lieber nicht begegnet***

**(The Semantics of Photography in Herta Müller's
Novels *Atemschaukel*, *Reisende auf einem Bein*, *Heute
wär ich mir lieber nicht begegnet*)**

Alina UJENIUC

“Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania

Abstract: This article explores the semantics of photography in Herta Müller's novels *Atemschaukel* (2009), *Reisende auf einem Bein* (1989), and *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* (2007). In her works, photography is not merely a visual medium, much rather a powerful symbol of control, surveillance, identity and memory.

Herta Müller's novels reveal how photography is not neutral; rather, it is deeply embedded in systems of power, dictating what can be seen and what must remain hidden. By metaphorically intertwining text and photography, she creates a narrative in which visibility and invisibility shape both personal and collective histories.

Keywords: *Herta Müller, control, identity, trauma, photography*

I. Einleitung

Die Fotografie wird oft als Medium der Wahrheit betrachtet, als ein Instrument, das Realität dokumentiert und festhält.¹ Doch in repressiven Systemen unterliegt die Fotografie einer strengen Kontrolle. Bilder sind nicht nur Ausdruck individueller Erinnerung, sondern auch Werkzeuge politischer

¹ Gottfried, J. (1999): „Abbildungstreue. Fotografie als Visualisierung: Zwischen Bilderfäherung und Bilderfindung“. *Visualisierung in Mathematik, Technik und Kunst*, S. 137–50.

Macht. In Herta Müllers Romanen, insbesondere *Atemschaukel*² (2009), *Reisende auf einem Bein*³ (1989) und *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*⁴ (2007), spielt die Fotografie eine ambivalente Rolle, sie fungiert als stiller Zeuge politischer Gewalt, als Instrument der Kontrolle und Zensur, aber auch als Medium der Erinnerung und Identitätskonstruktion. Herta Müllers Protagonisten leben oft in repressiven Systemen, in denen das, was gezeigt und gesehen werden darf, staatlicher Kontrolle unterliegt. Dadurch wird die Fotografie zum Sinnbild einer doppelten Realität, der dokumentierten Wahrheit und ihrer möglichen Manipulation. Dieser Artikel untersucht, wie Herta Müller die Fotografie als semantisches Feld nutzt, um Themen wie Überwachung, Kontrolle, Erinnerung und Identität zu reflektieren. „Fotografie ist Information – aber damals hatte die Information keine Chance zu reisen. Fotografie ist Information und die Information wurde von der Regierung kontrolliert.“⁵

Die Fotografie wird hier als eine doppelte Form von Information verstanden, sie ist sowohl ein Mittel, um Wissen und Wahrnehmungen festzuhalten, als auch ein Medium, dessen Verbreitung und Interpretation durch politische Machtstrukturen kontrolliert wird. In dem Satz „Fotografie ist Information – aber damals hatte die Information keine Chance zu reisen“ wird die Machtlosigkeit dieser visuellen Information betont, wenn sie in einem repressiven System gefangen ist. Die Regierung, die die Information kontrolliert, verhindert, dass die Wahrheit oder alternative Perspektiven verbreitet werden können.

² Müller, H. (2009): *Atemschaukel*. Carl Hanser.

³ Müller, H. (2009): *Reisende auf einem Bein*. Carl Hanser.

⁴ Müller, H. (2007): *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*. Carl Hanser.

⁵ <https://berlingazette.de/de/orientalisierung-rumaeni> .

II. Fotografie als Gedächtnis

Im Roman *Atemschaukel* (2009) wird die metaphorische Bedeutung der Atemschaukel als eine Art fotografisches Gedächtnis genutzt, was charakteristisch für das Genre des Lagerromans und die Darstellung der Gulags ist.⁶ Die Schaukel ist normalerweise als Kinderspielzeug betrachtet⁷ und erhält eine tiefere symbolische Bedeutung, die auf die Fähigkeit der Fotografie hinweist, Momente festzuhalten und Erinnerungen zu bewahren. Sie wird zum Werkzeug, um die Vergangenheit einzufangen und die Identität des Protagonisten zu beschützen, wo die Bewahrung der eigenen Identität oft eine Überlebensstrategie darstellt.

Die Atemschaukel symbolisiert ebenfalls die Dualität von Freiheit und Gefangenschaft. Obwohl Leo im Lager gefangen ist, ermöglicht ihm die Fotografie, sich von den physischen Beschränkungen zu befreien und Momente zu erleben, die ihm ein Gefühl der Freiheit geben. Dabei spiegelt die Atemschaukel die Ambivalenz der Fotografie wider, indem sie sowohl das Einfangen von Erinnerungen als auch die Suche nach Freiheit symbolisiert, während sie gleichzeitig mit der Realität der Gefangenschaft konfrontiert wird. Die Verwendung der Atemschaukel als metaphorisches Element unterstreicht somit die zentrale Rolle der Fotografie in der Darstellung der menschlichen Erfahrung im Lager und verweist auf die Bedeutung von Erinnerung und Identität in einer extremen Umgebung wie dem Gulag. Hier werden die Schreckensgemälde zu einem Ort, an dem

⁶ Fischer, S., Mareike G., and Bednarska-Kociolek, J. (2021): 'Lagerliteratur – Schreibweise, Zeugnisse, Didaktik'. In *Schuldverstrickung und Wiederholung Herta Müllers Poetik und ihr Lagerroman Atemschaukel*, Bd. 15. Berlin: Peter Lang.

⁷ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Schaukel>.

Erinnerungen an Gräueltaten verschmelzen.⁸ (vgl. Schulte, 2015: 200-2)

[Mein Vater] wurde Sonntagsjäger. Montags sah ich ihm zu, wie er den geschossenen Hasen das Fell abzog. So nackig gehäutet, bläulichsteif und langgestreckt glichen die Hasen den sächsischen Turnerinnen an der Stange. Die Hasen wurden gegessen. Die Felle an die Schuppenwand genagelt und nach dem Trocknen auf den Dachboden in eine Blechtruhe gelegt. Alle halbe Jahr kam der Herr Frankel sie abholen. Dann kam er nicht mehr. Mehr wollte man nicht wissen. Er war Jude, rotblond, groß, schlank fast wie ein Hase. (Müller, 2009: 55)

Der Absatz kann als eine fotografische Momentaufnahme interpretiert werden, die sowohl eine konkrete Szene einfängt, als auch tiefere Bedeutungen und Assoziationen vermittelt. Das Bild des Vaters, der die geschossenen Hasen häutet, erinnert an eine fotografische Darstellung, die eine grausame Realität in ihrer ganzen Klarheit festhält. Das Entfernen der Haut kann als eine Art Enthüllung betrachtet werden, ähnlich wie eine Fotografie, die die nackte Wahrheit zeigt. Die Hasen, die nach dem Häuten bläulichsteif und langgestreckt sind, werden mit sächsischen Turnerinnen verglichen, was eine ungewöhnliche, aber aufschlussreiche Metapher darstellt. Diese Verbindung zwischen Tier und Mensch erzeugt ein Bild, das die Betrachter herausfordert, die Grenze zwischen dem Menschlichen und dem Tierischen zu hinterfragen.

Der Text setzt visuelle und metaphorische Elemente ein, die auf intertextuelle und intervisuelle Bezüge hinweisen und eine

⁸ Schulte, S. (2015): *Bilder der Erinnerung. Über Trauma und Erinnerung in der literarischen Konzeption von Herta Müllers ‚Reisende auf einem Bein‘ und ‚Atemschaukel‘*. Königshausen u. Neumann.

dichte symbolische Ebene schaffen. Der Vergleich zwischen gehäuteten Kaninchen und sächsischen Turnerinnen an der Stange ist ein Beispiel für Intervisualität.⁹ Hier treffen das Bild des gehäuteten Tieres und die Vorstellung von menschlichen Figuren auf eine Weise aufeinander, die eine neue Bedeutungsebene eröffnet. Diese visuelle Überschneidung wirkt eher störend und fordert heraus, die Parallelen zwischen Tier und Mensch, zwischen Gewalt und Körperlichkeit zu erkennen. Die assoziative Bildsprache¹⁰ ist in der bläulichen Steifheit der Tiere deutlich, die Tod und Entfremdung evoziert und somit die Themen Gewalt und Identität thematisiert. Der Hase wird hier nicht nur als Tier, sondern als Träger tieferer Bedeutung und Symbol für Angst, Panik und sogar Terror dargestellt.

Die Technik der Fragmentierung und Rekonstruktion wird durch die Erzählung über Herrn Frankel, den jüdischen Händler, der die Felle abholt, sichtbar. Die Erzählung endet abrupt, als er nicht mehr kommt, was die Ungewissheit und die fragmentierte Erinnerung reflektiert, die in Herta Müllers Werk oft vorkommt. Diese Fragmentierung schafft ein Gefühl des Unvollständigen und Verborgenen, das die Leser dazu zwingt, die Lücken selbst zu füllen.

⁹ Mirzoeff, N. (2001): „Intervisuality“. *Exploding Aesthetics*, Brill, S.124. Nicholas M. schreibt: “I describe the resulting hybridity of visual forms with each other and non-visual media as intervisuality. Intervisuality comprises the intertextuality of visual media, the interdependence of visual and non-visual media, the interface of viewer, technology and the viewed and the new infrastructures being created to support these changes. Intervisuality takes the network as its guiding intellectual framework, rather than traditional hierarchical formats.”

¹⁰ vgl. zu Purgar, K. (2017): „Assoziation von Ideen“, *W.J.T. Mitchell's Image Theory. Living Pictures*. Routledge, und auch Van Nortwick, T. (1980): „„Apollonos Apate“: Associative Imagery in the Homeric ‚Hymn to Hermes‘“. *The Classical World*, Bd. 74, No.1, S. 1–5.

Textuelle Bildsprache ist in der detaillierten Beschreibung des Abhäutens und der Aufbewahrung der Felle zu erkennen. Diese bildhafte Sprache funktioniert wie eine mentale Fotografie, die den Moment einfängt und gleichzeitig die tiefere Bedeutungsebene, die Verbindung von Gewalt, Erinnerung und Identität aufdeckt. Die Textur der Felle und die steife Körperlichkeit der Hasen werden so lebendig, dass sie fast greifbar werden und das Leseerlebnis intensivieren. Die Beschreibung der Hasen und ihres Verbleibs könnte auch durch die Idee der Schärfentiefe erweitert werden. Die detaillierte Fokussierung auf das Abhäuten und die Aufbewahrung der Felle an der Schuppenwand verleiht dem Bild eine Tiefe, die über das Offensichtliche hinausgeht.

III. Fotografie als Identitätskonstruktion und Überwachungsinstrument

Im Roman *Reisende auf einem Bein* (1989) spielt die Fotografie eine wichtige Rolle bei der Darstellung der Hauptfigur. Die Fotografie wird zu einem Werkzeug der Selbsterkenntnis und hilft der Hauptfigur, ihre Erinnerungen Stück für Stück wiederzufinden.

Sie haben die Augen geschlossen, hatte der Photograph gesagt. Sie schauen so ernst, denken Sie an etwas Schönes. Ich kann nicht, hatte Irene gesagt, ich will auch nicht. Er hatte geknipst. [...] Das nützt nichts. Sie wollen Paßbilder. Und das Paßamt nimmt die Photos mit geschlossenen Augen nicht an. [...] Dann hatte Irene Lust gehabt, die Paßphotos in den Regen zu halten, und hatte es nicht getan. War unters Dach vor dem ersten Hauseingang gegangen. Hatte ein Photo aus dem Umschlag genommen und es angeschaut. Eine bekannte Person, doch nicht wie sie selbst. [...] Eine fremde Person hatte sich eingeschlichen in ihr Gesicht. Das Fremde an Irene war die andere Irene gewesen. (Müller, 2009: 18)

Die Passage beschreibt den Vorgang der Passfotografie, was auf den ersten Blick banal erscheint, doch durch die narrative Ausgestaltung und die semantische Tiefe der Fotografie wird die Bedeutungsebene deutlich erweitert. Die Fotografie wird hier nicht nur als Dokumentation verwendet, sondern auch als Symbol für Identität und Brüche in der Selbstwahrnehmung. Irenes geschlossenen Augen auf dem Passfoto deuten darauf hin, dass sie sich nicht mit der von der Kamera fotografierten Version ihrer selbst identifizieren kann. Diese visuelle Ablehnung spiegelt eine innere Haltung der Abwehr und des Widerstands gegen die äußere, staatliche Kontrolle über die eigene Identität wider. Das Passfoto wird so zu einer Metapher für den Verlust der Selbstbestimmung und die gezwungene Konformität mit gesellschaftlichen Normen. Die Tatsache, dass die Passbehörde keine Fotos mit geschlossenen Augen akzeptiert, unterstreicht die Forderung nach Anpassung und Konformität.

Der Text nutzt Intervisualität, indem er das Bild eines Passfotos als Schlüsselmetapher einführt. Es dient nicht nur als visuelles Element, sondern als intermedialer Knotenpunkt, der die narrative Erzählung mit der visuellen Welt der Fotografie verknüpft. Die Beschreibung der Fotos wird zu einem textuellen Bild, das die Leser sich vorstellen können, und dass die Spannung zwischen Selbstwahrnehmung und äußerer Darstellung thematisiert.

Der Text fragmentiert die Identität von Irene, indem er zeigt, wie das Foto eine andere Person darstellt, die Irene zwar kennt, die jedoch nicht mit ihrer inneren Selbstwahrnehmung übereinstimmt. Das Foto ist eine Rekonstruktion von Irenes Identität, die durch die Anforderungen der Passfotografie verfälscht wird. Diese Fragmentierung führt zu einer Entfremdung von sich selbst, was die Spannung zwischen der bekannten Person und der fremden Person in ihrem Gesicht deutlich macht. Die

genaue Beschreibung der Fotos und die Reaktion Irenes darauf schärfen den Fokus auf die emotionale Distanz, die sie zu dem Bild verspürt, was die innere Zerrissenheit und die Fremdheit unterstreicht, die sie empfindet.

Das Foto mit den geschlossenen Augen kann auch als assoziative Metapher für den Versuch verstanden werden, sich vor der Realität oder einer bestimmten Wahrheit zu verschließen. Diese Technik verstärkt das Thema der Selbstverleugnung und der Abgrenzung gegenüber einer von außen auferlegter Identität.

Während das Passbild als notwendiges Dokument dient, um die Bewegungsfreiheit zu ermöglichen, führt der Akt des Fotografierens auch zu einem Gefühl der Verletzlichkeit und Ausgeliefertheit. Dieser Konflikt zwischen dem persönlichen Selbst und der staatlichen Überwachung wird durch die Überlagerung von Identität und fremdem Blick in diesem Kontext verstärkt. So wird das Passfoto nicht nur als äußerliche Darstellung der Identität betrachtet, sondern es wirkt auf die innere psychologische Ebene des Individuums. Diese komplexe Dynamik wird durch die Verdoppelung des Selbst und den Verlust der Kontrolle verstärkt, was ein tiefes Gefühl der Entfremdung hervorruft. Somit wird deutlich, dass das Passfoto nicht nur ein einfaches Bild ist, sondern ein komplexes Symbol für die Spannung zwischen persönlicher Identität und staatlicher Kontrolle, das tief in die Psyche des Individuums eindringt.

IV. Fotografie als inneres Bild

In *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* (2007) wird die Fotografie auf eine subtilere Weise verwendet. Die Fotografie wird hier als Mittel zur Selbstreflexion und Selbstfindung eingesetzt. Hier wird die Fotografie sowohl als visuelles Motiv als auch als literarische Technik eingesetzt, um die psychologische Verfassung und die innere Zerrissenheit der Figur darzustellen. Herta Müllers Einsatz von Licht, Spiegelungen und fotografischen

Beschreibungen ermöglicht eine tiefere Erkundung der Themen Identität, Selbstwahrnehmung und Entfremdung.

Das Licht im Bad warf ein Gesicht in den Spiegel. Das ging so schnell, wie eine Hand voll Mehl an eine Scheibe fliegt. Dann wurde es ein Bild mit Froschfalten, da wo die Augen stehen, und glich mir. Das Wasser lief mir warm über die Hände, im Gesicht war es kalt. Es ist mir nicht neu beim Zähneputzen, die Zahnpasta schäumt aus den Augen. Es wird mir schlecht, ich spucke aus und hör auf. Seitdem ich bestellt bin, trenne ich das Leben vom Glück. (Müller, 2007: 22)

Im Gegensatz zu den anderen Werken, in denen die Fotografie als Werkzeug zur Rekonstruktion von Erinnerungen verwendet wird, wird sie in *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* (2007), eher als eine introspektive Kunstform betrachtet. In diesem Kontext symbolisiert die Fotografie die Momentaufnahme einer flüchtigen Realität und das schwierige Verhältnis der Figur zu ihrem eigenen Selbstbild. Das Bild des Lichts, das ein Gesicht in den Spiegel zeichnet, „wie eine Handvoll Mehl, die gegen eine Fensterscheibe fliegt“, vermittelt eine verblasste und instabile Selbstwahrnehmung. Die Fotografie symbolisiert hier die Unmöglichkeit, ein stabiles und authentisches Selbstbild zu bewahren, da die Spiegelungen verzerrt und fragmentiert erscheinen. Diese Verformung und die kalte und unheimliche Qualität der Spiegelungen unterstreichen die Entfremdung der Figur von ihrem eigenen Ich. Das Gesicht mit den Zornesfalten steht für das Fremde und die Entfremdung, die die Selbstwahrnehmung kennzeichnen.

Die Integration metaphorischer Fotografien und visueller Metaphern verändert die narrative Struktur, indem sie die innere Welt visuell und unmittelbar darstellt. Der Vergleich des Lichts im Bad, das ein Gesicht in den Spiegel wirft, mit einer Hand voll Mehl, die an eine Scheibe fliegt, vermittelt ein Gefühl der

Flüchtigkeit und Verzerrung. Diese bildhafte Sprache fragmentiert den Erzählfluss, da der Text zwischen den visuellen Eindrücken und der inneren Reflexion hin- und herwechselt. Dadurch entsteht eine dynamische Struktur, die die Leser in die mentale Verfassung der Figur eintauchen lässt und die Erzählweise intensiviert. Die visuelle Komponente beeinflusst die Erzählweise, indem sie die subjektive Wahrnehmung hervorhebt und das Tempo der Erzählung verlangsamt.

Die Bad-Szene, in der sich das Gesicht im Spiegel spiegelt, kann als intervisuelle Referenz auf die Praxis der Fotografie selbst gesehen werden. Das Bild im Spiegel erscheint wie ein negatives Fotopapier, das die Reflexion der Figur einfängt, allerdings in einer verformten, unvollständigen Form. Die Intervisualität manifestiert sich in der Art und Weise, wie Herta Müller die visuelle Erfahrung der Reflexion beschreibt, die dem Blick durch eine Kamera ähnlich ist, jedoch ohne die Kontrolle und Klarheit, die ein Fotograf erreichen würde.

Die Darstellung der Spiegelung als Froschfalten und die Verschmelzung der Textur mit den Gefühlen der Figur spiegeln die Technik der Fragmentierung wider. Die Selbstwahrnehmung wird in Fragmente aufgeteilt, was die Zerbrechlichkeit der Identität symbolisiert. Das rekonstruktive Element kommt zum Ausdruck, wenn die Hauptfigur versucht, durch Reflexion einen Sinn zu finden, auch wenn das Bild nicht vollständig oder klar ist. Diese fragmentierte Wahrnehmung fordert den Leser auf, die verschiedenen Facetten der Identität zu rekonstruieren, wie ein Fotograf, der aus einzelnen Fotos ein Ganzes schafft. Diese Beschreibung fungiert als mentale Fotografie, die einen eingefrorenen Moment von emotionaler und psychologischer Bedeutung einfängt. Die Details wie das kalte Gefühl im Gesicht, das warme Wasser an den Händen und die Schaumkronen der Zahnpasta, die „aus den Augen schäumen“ erzeugen eine bildhafte Erzählung. Diese Form der textuellen Bildsprache

verstärkt das Leseerlebnis und vermittelt eine intensivere Verbindung zum inneren Zustand der Hauptfigur.

Das Zusammenspiel zwischen dem literarischen Text und der metaphorischen Fotografie schafft ein kohärentes und wichtiges Medium für die künstlerische Arbeit. Die Fotografien sind nicht nur statische Bilder, sondern dynamische Spiegelungen. So entsteht eine intermediale Interaktion, in der Text und Bild nahtlos ineinander übergehen und eine kohärente Erzählung ergeben.

V. Schlussbetrachtungen

In Herta Müllers Werk entsteht eine enge Verbindung zwischen literarischem Text und metaphorischer Fotografie. Fotografien sind hier nicht Momentaufnahmen, sondern dynamische Reflexionen von Erinnerung, Kontrolle und Identität. Durch diese intermediale Wechselwirkung verschmelzen Text und Bild zu einer einheitlichen Erzählstruktur, in der Bilder nicht nur visuell, sondern auch symbolisch eine zentrale Rolle spielen.

Die Semantik der Fotografie in Müllers Romanen zeigt, dass Bilder nicht nur Abbilder der Realität sind, sondern auch politische, kulturelle und persönliche Bedeutungsebenen in sich tragen. Ihre Werke machen deutlich, dass Fotografie sowohl als Mittel der Dokumentation als auch als Werkzeug der Manipulation dienen kann.

In *Atemschaukel* (2009) bleibt das Bild in der Erinnerung gefangen, in *Reisende auf einem Bein* (1989) wird es zum Werkzeug der Überwachung, und in *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* (2007) schließlich zur Selbstreflexion und Selbstfindung. Die Fotografie ist in Müllers Werken nicht neutral, sie ist entweder unterdrückt, manipuliert oder bedrohlich. Dadurch entlarvt sie die Machtstrukturen, die über Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit bestimmen.

Bibliographie

- FISCHER, S., GRONICH, M., BEDNARSKA-KOCIOLEK, J. (eds) (2021): 'Lagerliteratur – Schreibweise, Zeugnisse, Didaktik', in *Schuldverstrickung und Wiederholung Herta Müllers Poetik und ihr Lagerroman Atemschaukel*. Berlin: Peter Lang.
- JÄGER, G. (1999): 'Abbildungstreue. Fotografie als Visualisierung: Zwischen Bilderfärgung und Bilderfindung', *Visualisierung in Mathematik, Technik und Kunst*, pp. 137–150.
- MIRZOEFF, N. (2001): 'Intervisuality', in *Exploding Aesthetics*. Leiden, The Netherlands: Brill.
- MÜLLER, H. (2007): *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*. München: Carl Hanser.
- MÜLLER, H. (2009a): *Atemschaukel*. München: Carl Hanser.
- MÜLLER, H. (2009b): *Reisende auf einem Bein*. München: Carl Hanser.
- PURGAR, K. (ed.) (2017): *W.J.T. Mitchell's Image Theory. Living Pictures*. New York: Routledge.
- Schulte, S. (2015) *Bilder der Erinnerung. Über Trauma und Erinnerung in der literarischen Konzeption von Herta Müllers ‚Reisende auf einem Bein‘ und ‚Atemschaukel‘*. Würzburg: Königshausen u. Neumann.

Internetquellen

- <https://berlinergazette.de/de/orientalisierungrumaeniens-fotografie/>
<https://www.duden.de/rechtschreibung/Schaukel>

***II. Machtwiderstand durch die
Sprache. Literarische
Inszenierungen der Resilienz***

„Stehen, im Schatten / des Wundenmals in der Luft.“ Zu einer Denkfigur des Widerstands in Paul Celans Lyrik¹

(Paul Celan's Thinking Stance of Resistance as Reflected in His Poetry)

Laura CHEIE

West-University, Timișoara, Romania

Abstract: The linguistic and conceptual image of standing pervades Celan's poetry from his early to his late works, developing a distinct gestural dimension that signifies steadfastness as well as an uncompromising moral verticality. As a testamentary gesture it is a fundamental part of Celan's legacy to his son and future generations, making resistance against falsification, leveling, and trivialization, against a perverted reality the core idea of a humanism that does not primarily seek to reshape society itself but rather aims at changing individual conscience.

The present study examines the development of this fundamental and oppositional word within several relevant historical and biographical contexts of Paul Celan's poetry.

Keywords: *Paul Celan, standing, resistance, testamentary gesture, humanism, oppositional word*

Am 25. April 1962 schreibt ein vielfach traumatisierter Paul Celan folgende Zeilen an seinen rumänischen Freund Petre Solomon:

¹ Diese Arbeit ist eine überarbeitete Fassung meines Beitrags „Ich steh. Ich bekenne. Ich ruf.“ Zu Celans poetischen Masken des Widerstands, veröffentlicht in: Sylvia Paulischin-Hovdar (Hg.): Grenzen: Flucht und Widerstand. Literarische Antworten auf ein politisches Thema, Wien: Praesens Verlag 2019, S. 24-40.

Ich möchte hier nur eines hervorheben: Ich habe dem Nazismus überall wo er seinen Kopf erhoben hat standgehalten. Immer. – Doch der Neonazismus ist ein ziemlich komplexes Phänomen: Er hat sich unter anderem die Maske eines gewissen neuen Nonkonformismus ausgesucht. In der Bundesrepublik erwacht wieder der Nationalismus mit seinen alten an die momentanen Bedürfnisse angepassten Mythen. Die Travestie regiert, in der Literatur wie überall. Es ist die Stunde der pervertierten Realität, die Stunde der pathologischen Lügner, die Stunde der Perversion. (Solomon 1987: 222, Übersetzung L.C.)

Zu diesem Zeitpunkt hatte Celan bereits eine lange und zum Teil tief unglückliche Flucht- und Exilerfahrung hinter sich. Auf dem Weg aus seiner Heimat, der Bukowina, die damals zum Königreich Rumänien gehörte und später von der rumänischen und der roten sowjetischen Armee hart umkämpft und abwechselnd brutal besetzt wurde – Celans Eltern sterben beide in einem von NS-Truppen geführten Arbeitslager in Transnistrien – flüchtet Celan zunächst nach Bukarest. Hier kann er aber nicht lange verweilen, trotz der für ihn poetisch entscheidenden Kontakte zum Surrealismus und zu einem ausgewählten Kreis von rumänischen und bukowinischen Schriftstellern, die ihm bis zu seinem Lebensende in eher positiver Erinnerung bleiben sollten, denn 1947, nach der forcierten Abdankung des Königs Michail I. und dem Übergang zu einer stalinistisch regierten Republik, die repressive und antisemitisch gefärbte kommunistische Politik eine Hexenjagd auf angenommene Staatsfeinde startet: Die ersten Schauprozesse gegen Anführer und bedeutende Mitglieder der bürgerlichen demokratischen Parteien fanden bereits statt. In diesem Kontext gelingt Celan die damals lebensgefährliche Flucht über die rumänische Grenze zunächst nach Ungarn und danach nach Wien. Er erreicht die österreichische Hauptstadt Mitte Dezember 1947, wo er als rumänischer Flüchtling aufgenommen wird. Doch die Hauptstadt jener deutschsprachigen Leitkultur, der

sich viele assimilierte Juden aus Czernowitz wie die Familie Celans zugehörig fühlten, lag zur Zeit von Celans Ankunft in den physischen und moralischen Trümmern der Nachkriegszeit. Trotz einer avantgardistisch geprägten Kulturszene, der sich Celan schnell anschloss und die ihm unter anderem zu seinen ersten Gedichtpublikationen außerhalb Rumäniens verhalf, lebte Wien auch von einer zunehmenden Verdrängung der nationalsozialistischen Vergangenheit, die dazu führte, dass ein Großteil der diesbezüglich belasteten Beamten wieder in Amt und Würden eingesetzt wurden (vgl. Goßens ²2012: 243-245). Celans nächster und diesmal bleibender Wohnort ab Mitte Juli 1948 sollte die damalige auch für rumänische Autoren unangefochtene Kulturhauptstadt Europas sein: Paris. Er betritt die französische Hauptstadt als ein mittel- und staatenloser osteuropäischer Exilant und sollte erst sieben Jahre später offiziell eingebürgert werden. Mit Paris, das zu einem Referenzpunkt in Celans Dichtung werden sollte², assoziiert Celan ein Gefühl der existentiellen Einsamkeit, das sich zu einer Konstante seines Lebens und Schreibens entwickelt, trotz der Heirat mit der französischen Graphikerin Gisèle de Lestrange, des gemeinsamen Kindes Eric, trotz der Festanstellung als Lecteur d'Allemand an der Ecole Normale Supérieure und der prägenden Beziehungen zu zeitgenössischen französischen Dichtern wie Henri Michaux, Yves Bonnefoy, René Char etc.. Celan klagt oft darüber in Briefen an Freunden, darunter an Petre Solomon in einem Schreiben vom 18. Juli 1957: „Ich bin weder europäischer noch okzidental geworden. Ich habe wenige Freunde.“³ Und an die ehemalige Geliebte Ingeborg Bachmann schreibt er am 12. März 1959 über

² 18 Gedichte beziehen sich explizit auf die Stadt oder auf Orte in Paris. Vgl. May ²2012: 246-247. Vgl. eingehend dazu Ivanović 1997: 65–96.

³ „N-am devenit nici mai european, nici mai occidental. Nu prea am prieteni.“ Solomon 1987: 212.

sich und Gisèle: „Wir sind allein und ratlos.“ (Bachmann/Celan⁵ 2016: 106) Darüber hinaus ist Paris der Entfaltungsort der für Celan verheerenden Goll-Affäre (vgl. Wiedemann 2000), einer langjährigen Diffamierungskampagne die 1953 von der Witwe Yvan Golls initiiert, 1960 ihren Höhepunkt erreichte und sich danach noch fortsetzte, mit für den Dichter psychisch fragilisierenden Folgen. Diese hatte das Ziel, Celan als Plagiator der Poesie Golls, als epigonenhaften, womöglich auch wahnsinnigen Dichter vor mehreren Verlagshäusern und Literaturkritikern zu diskreditieren. Darauf hat Celan öffentlich nur mit seinen dichterischen Gegenworten reagiert, deren widerständige Intensität sich ganz besonders am wiederholt verwendeten Matrixbild des Stehens beobachten lässt. Das Sprach- und Denkbild des Stehens durchzieht seine Dichtung von den frühen bis zu den späten Gedichten und entwickelt dadurch zugleich eine besondere gestische Dimension, die auf Stadthaftigkeit sowie auf eine kompromisslose moralische Vertikalität verweist. Als testamentarische Geste möchte sie, wie weiter unten gezeigt werden soll, als grundlegender Teil von Celans Vermächtnis nicht nur an seinen Sohn wahrgenommen werden.

1. Stehen als Aufstehen

Kurz nach seiner Ankunft in Paris erscheint Celans erster Gedichtband *Der Sand aus den Urnen* in einem Wiener Verlag, doch die Freude darüber verwandelt sich schnell in bittere Enttäuschung. Zahlreiche Druckfehler und unpassende Illustrationen veranlassen ihn dazu, das Einstampfen der gesamten Auflage zu fordern. In diesem Band, der einen beträchtlichen Teil seiner frühen Dichtung enthält, erscheint auch das Gedicht *Ein*

Krieger, das am 2. April 1943 entstanden ist⁴, also kurz nachdem Celan vom Tod seiner Eltern im Vernichtungslager in Transnistrien erfahren hatte (vgl. Emmerich² 1999: 45):

Hörst du: ich rede zu dir, wenn schwül sie das Sterben vermehren.

Schweigsam entwerf ich mir Tod, leise begegn ich den Speeren.

Wahr ist der endlose Ritt. Gerecht ist der Huf.

Fühlst du, daß nichts sich begibt als ein Wehn in den Rauten?
Blutend gehör ich getreu der Fremden und rätselhaft Trauten.

Ich steh. Ich bekenne. Ich ruf. (NKG: 15)

Das Gedicht mag schon, wie Barbara Wiedemann bemerkt, „als Ganzes durch die Lektüre von Rilkes *Cornet* geprägt sein“ (NKG: 659), in dessen lyrisch-emphatischer Erzählung ein junger Adeliger als Fahnenträger in die Schlacht gegen die Türken zieht und nach einer Liebesnacht mit einer fremden Gräfin einen rauschhaften Heldentod im Kampf gegen die unerwartet angreifenden Feinde stirbt. Celans frühes Gedicht mag auch, wie Marlies Janz behauptet, den individuell „entworfenen“ Tod feiern und dabei „die Chance einer akzeptablen politischen und moralischen Kritik“ (Janz 1984: 25) des Massenmords vergeben. In dieser romantischen Maske des kriegerischen Helden soll aber vor allem die letzte Zeile – „Ich steh. Ich bekenne. Ich ruf.“ – eine weitreichende Bedeutung für sein Werk entwickeln. Ihre lakonische Deutlichkeit und Stringenz, die quasi stichwortartig

⁴ Vgl. Wiedemann, Barbara: Paul Celan: Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Mit den zugehörigen Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange, hrsg. u. kommentiert v. Barbara Wiedemann, Berlin Suhrkamp 2018, S. 659. Im Folgenden NKG abgekürzt.

auf Grundworte Celanscher Auffassung von Widerstand – Standhaftigkeit, Bekenntnis, Appell – hinweist, skizziert bereits eine tragende Haltung dieses Werkes bis in die Spätlyrik hinein. Doch bei einem näheren Betrachten der frühen Dichtung, d.h. auch der von Celan nicht publizierten Gedichte, entdeckt man, anhand des wohl 1941 entstandenen Gedichts *Aus dem Dunkel* (vgl. NKG: 1031), dass die heldenhafte Gebärde des „Stehens“ keine spontane ist, sondern sich allmählich bildet:

Krieger
stießen den Speer in den Mond.

Blute. Auch Mohn
blutet.

Und die Brücke, Schwester, zu dir zerschlugen sie.

Nicht mehr
ist der Stunden Geflüster rings ...

Nicht mehr
ist es dein treibender Zweig ...

Spät
knie ich und ruf und zünd in die Spiegel das Traumbild.
(NKG: 327-328)

Gleich in den ersten Verszeilen lassen sich Bilder und Gesten erkennen, die später wiederaufgenommen werden. Die Krieger des Halbmondes sind bereits hier die feindlichen Angreifer, die nun die Brücke zwar nicht zur fremden Geliebten,

doch wieder zu einem trauten weiblichen „Du“, der „Schwester“⁵ blutig zerschlagen, wobei sich am Ende das Ich erneut rufend befindet. Allerdings wurde dieses Ich in die Knie gezwungen. Es ruft auf den Knien auch wenn es das „Traumbild“ der Hoffnung zündet. Somit entlarvt sich das spätere Stehen in *Ein Krieger*, als Variation von *Aus dem Dunkel* gelesen, zunächst als ein Aufstehen, eine grundlegende Geste auf der Standhaftigkeit, Bekenntnis und Appell basieren und als die eigentliche kriegerische Gebärde, die allmählich das „Stehen“ zu einem absoluten „Gegenwort“ in der Lyrik Celans werden lässt.

2. Stehen als Gegenwort des Widerstands

Gegenbegriffe sind für Celan, wie er in einem Brief aus dem Jahr 1957 Ingeborg Bachmann belehrt, Grundbegriffe (Bachmann/Celan ⁵2016: 64). So auch das Wort „Stehen“, dem Celan im späten Band *Atemwende* (1967) sogar ein eigenes Gedicht widmet:

Stehen, im Schatten
des Wundenmals in der Luft.

Für-niemand-und-nichts-Stehn.
Unerkannt,
für dich
allein.

Mit allem, was darin Raum hat,
auch ohne
Sprache. (NKG: 182)

⁵ In der frühen Lyrik ist der Einfluss der Dichtung Georg Trakls und damit auch seiner lyrischen Schwester-Bilder nicht auszuschließen.

Dieses „nackte“ Stehen (vgl. Hermann 2016: 335) als einsame doch grundsätzliche Geste des Widerstands verbindet allerdings schweigsam Momente der französischen und der individuellen Geschichte Celans. Das Gedicht ist am 11. November 1963 in Paris entstanden (vgl. NKG: 852), also an dem Tag an dem Frankreich den Waffenstillstand von Compiègne im Jahre 1918 und somit den glorreichen Sieg über Deutschland und das Ende des Ersten Weltkrieges, Millionen von Toten und Verletzten forderte, feierlich begeht. Ein anderer Waffenstillstand von Compiègne während des Zweiten Weltkrieges, genauer am 22. Juni 1940 sieht, umgekehrt, eine Kapitulation Frankreichs vor dem NS-Deutschland und die Besetzung von 60 Prozent des französischen Territoriums durch die deutsche Wehrmacht vor. Mit dem Waffenstillstand von Compiègne assoziieren demnach die Franzosen selbst, je nach Datum, einen stolzen Sieg oder eine schmerzliche Niederlage. In beiden Situationen hätte aber das Stehen als „aus-stehen, durch-stehen, über-stehen [...] aber auch wider-stehen“ (Firges 1998: 272) „im Schatten des Wundenmals in der Luft“, also im Schatten der Millionen Opfer dieser Kriege⁶ – wobei die Lokalbestimmung „in der Luft“ vor allem an die Häftlinge der KZ-Lagern des zweiten Weltkrieges denken lässt, deswegen das Gedicht auch als ein Zeugnis und das Stehen als ein „Zeugen für“ die Massenmorde an Juden interpretiert wurde (vgl. Fassbind 1995: 156-157; Willms 2011: 74-75) – eine entscheidende Bedeutung. Denn in diesem Sinne heißt „Für-niemand-und-nichts-Stehn“ eigentlich für keines der Krieg führenden Länder Partei zu ergreifen, sondern unbekannt,

⁶ Die Zahl der Kriegsoffer im Zweiten Weltkrieg in Europa und Asien schätzt man auf mindestens 55 Millionen Menschen. Vgl. Der Zweite Weltkrieg in Zahlen und Fakten. In: „Die Zeit“, 09.05.2015, <http://www.zeit.de/news/2015-05/08/geschichte-hintergrund-der-zweite-weltkrieg-in-zahlen-und-fakten-08065612> [02.10.2024]

schweigsam aber aufrecht als Individuum doch auch im Namen der Opfer grundsätzlich der Gewalt zu trotzen. Dies entspricht auch seiner Auffassung von revolutionärer Haltung. Auf eine Spiegel-Umfrage zum Thema: „Ist eine Revolution unvermeidlich?“ antwortete Celan:

Ich hoffe, nicht nur im Zusammenhang mit der Bundesrepublik und Deutschland, immer noch auf Änderung, Wandlung, Ersatz-Systeme werden sie nicht herbeiführen, und die Revolution – die soziale und zugleich antiautoritäre – ist nur von ihr her denkbar. Sie fängt, in Deutschland, hier und heute, beim Einzelnen an. Ein Viertes bleibe uns erspart. (Celan⁶ 2005: 179)

Drei Jahre früher, im Jahr 1960 erscheint ebenfalls an einem 11. November ein ausführlicher Artikel von Rainer Kabel in der „Welt“, der die Plagiatsvorwürfe der Witwe Yvan Golls, Claire Goll gegen Celan der deutschen Öffentlichkeit bekannt machte (vgl. NKG: 852). Celan, der sich nie öffentlich dagegen zur Wehr setzte, jedoch befreundete Schriftsteller und Kritiker in Briefen wiederholt aufgerufen hatte, gegen diese Infamie Stellung zu beziehen, fand angesehene Fürsprecher wie Ingeborg Bachmann, Marie Luise Kaschnitz, Peter Szondi, Walter Jens oder Hans Magnus Enzensberger. Auch ein auf Anregung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung erstelltes Gutachten kam zu dem Befund, dass die Vorwürfe Claire Golls haltlos waren, womit Celan endgültig „rehabilitiert“ wurde. Darüber hinaus sollte die Verleihung mehrerer Literaturpreise – des Literaturpreises des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie (1956), des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen (1958), des Georg-Büchner-Preises (1960), des Großen Kunstpreises des Landes Nordrhein-Westfalen (1964) – Celans Anerkennung als wertvoller deutschsprachiger Dichter bestätigen. Doch die jahrelang in verschiedenen Medien kolportierten Verleumdungen, zum Teil mit judenfeindlichen

Untertönen, setzten dem bereits durch die Erfahrung des Holocausts und der Flucht in die Einsamkeit der Fremde traumatisierten Dichter extrem zu, in einem noch dazu schwierigen politischen Kontext. Denn zu Beginn der 1950er Jahre gewährte der sogenannte Entnazifizierungsprozess Tausenden von ehemaligen NS-Anhängern und -Mitläufern, darunter auch Gestapo-Chefs und Einsatztruppenkommandanten, eine generelle Amnestie und erlaubte ihnen auch in führenden Stellen in den Staatsdienst zurückzukehren. Dem folgten Provokationen, die Celan von einer „Nazi-Renaissance“⁷ überzeugten: Hunderte von Fällen von Hakenkreuz- und Parolenschmierereien an Synagogen, antisemitische Hetzschriften, Vandalismus auf jüdischen Friedhöfen. Celan selbst musste es auf der Tagung der Gruppe 47 im Mai 1952 beim Lesen der *Todesfuge* erleben, mit Goebbels verglichen und ausgelacht zu werden. In einem zunehmend fragilen psychischen Zustand erlebt Celan die gegen ihn gerichtete Plagiatskampagne als ein mehrfaches Auslöschungsverfahren: als Jude, als Dichter und als rational denkender Mensch. Ein deutliches Zeugnis davon ist sein Brief vom 8. Februar 1962 an seinen Freund, Mentor und Förderer Alfred Margul-Sperber:

Die letzte Phase ist diese: ich werde als Person und Autor totgeschwiegen [...] das aus meiner Feder Gekommene findet man bei anderen Autoren wieder. [...] Nachdem ich als Person, also als Subjekt ‚aufgehoben‘ wurde, darf ich, zum Objekt pervertiert, als ‚Thema‘ weiterleben: als ‚herkunftsloser‘ Steppenwolf zumeist, mit weithin erkennbaren jüdischen Zügen. [...] Ich bin ebenfalls – wörtlich, lieber Alfred Margul-Sperber – der, den es nicht gibt. Außerdem wird mein ‚Zusammenbruch‘

⁷ Vgl. den Brief vom 8. Februar 1962 an Alfred Margul-Sperber in Solomon 1987: 262.

bekanntgegeben bzw. mein ‚Wahn-Sinn‘ [...] Und weit und breit kein Mensch. Aber allerlei ‚Philosemiten‘ und ‚Juden‘. Na ja. (Solomon 1987: 262-263)

Erst unter diesen Umständen wird die ehemalige kriegerische Geste des Stehens zu einer gewaltlos-heroischen, die auch jenseits der Sprache als Lebenshaltung moralischer Vertikalität besteht. Doch sie sucht nicht, wie Marlies Janz auf Grund des Gedichts *Stehen* schließt, lediglich eine Selbstbestimmung, ein Fürsichsein des Subjekts in seinem Widerstand gegen eine „inhumane Verfassung der Wirklichkeit“ (vgl. Janz 1984: 180-183) zu artikulieren, sondern das unermüdliche und unbeirrbar Standhalten als wahren, modellhaften Modus des Widerstands zu vermitteln. Dieser Modus Widerstand zu leisten verwandelt Celan schließlich in eine testamentarische Geste, die auf ein für Celan wichtiges moralisch-poetisches Vermächtnis verweist.

3. Stehen als testamentarische Geste

In einem am 2. Juni 1968 (vgl. NKG: 1151), also etwa zwei Jahre vor Celans Freitod entstandenen Gedicht an seinen Sohn, *Für Eric*, heißt es:

In der Flüstertüte
buddelt Geschichte,

in den Vororten raupen die Tanks,

unser Glas
füllt sich mit Seide,

wir stehn. (NKG: 500)

Dieses Gedicht ist im wahrsten Sinne des Wortes ein poetisches Vermächtnis, eine testamentarische Botschaft an den Nachfolger und somit an folgende Generationen. Wenn der Text *Stehen* sich nur unterschwellig auf geschichtliches Geschehen bezogen hatte, so ist dieses hier zentral festgehalten. Das brutale Wühlen der Geschichte, so wie es über Medien – das Wort „Flüstertüte“ entnimmt Celan einem Artikel mit dem Titel *Revolutionärer Frühling* von Robert Held über die Ausweisung und den Wiedereinreiseversuch des in Frankreich geborenen, deutsch-jüdischen Studenten Daniel Cohn-Bendit: „Kühl, hell und klar klingt seine Stimme aus der Flüstertüte.“ (zit. n. NKG: 1152) – erfahren oder durch die einsatzbereiten Tanks mit ihren Gleis- oder Raupenketten, bzw. durch Raupenhelme – das Wort „Raupenhelme“ erscheint in Celans Wortnotizen, entnommen aus dem Artikel *Revolutionärer Frühling*: „Und drüben hinter dem Rücken der Blauuniformierten mit den Raupenhelmen stehen keine Studenten, sondern einige alte lothringische Grubenarbeiter. Sie sagen, ‚das ist unsere SS‘“ (Zit. n. NKG: 1152) – in Erinnerung gerufen wird, lässt die kostbare Lebenszeit wie in einem Stundenglas dramatisch fließen. Mit dem alten Symbol für Vergänglichkeit und Tod wird allerdings auch der zyklische Zeitablauf assoziiert. Da man die Sanduhr immer wieder drehen muss, damit sie funktioniert, suggeriert sie auch die Idee der „ewigen Wiederkehr“, im Falle des vorliegenden Textes die Wiederkehr der Gewalt aber auch die Wiederkehr der Revolte. Dieser gefährlichen Entwicklung der Geschichte kann das „wir“, so das implizite Statement der letzten Zeile, lediglich die im doppelten Sinne aufrechte Haltung entgegensetzen. Die hier mitgemeinte Solidarität von Vater und Sohn im Akt des widerständigen Stehens wird noch deutlicher, in einem um nur einige Tage früheren Gedicht mit gleichem Titel *Für Eric*, entstanden am 31. Mai 1968 (vgl. NKG: 1149), ausgedrückt:

Erleuchtet
rammt ein Gewissen
die hüben und drüben
gepestete Gleichung,

später als früh: früher
hält die Zeit sich die jähe
rebellische Waage,

ganz wie du, Sohn,
meine mit dir pfeilende
Hand. (NKG: 498)

Das Gedicht beginnt mit einem kämpferischen Bild, in welchem ein erleuchtetes Gewissen „die hüben und drüben / gepestete Gleichung“ hart zur Seite stößt und damit beseitigen will. Hinter diesem sperrigen Ausdruck versteckt sich die Empörung auf die Nivellierung der Einzigartigkeit der jüdischen Katastrophe durch einen der Slogans im Pariser Mai, der die französische Sonderpolizei mit der SS gleichsetzte (vgl. NKG: 1150). Dabei möchte Celan nicht als einer jener engagierten Dichter wahrgenommen werden, die er ironisch in seinen Aufzeichnungen als Aufmerksamkeit heischende Autoren definiert: „Definition eines Engagierten: einer, der sich sein photogenes Gewissen vom Leibe (und Wanste) schreibt.“⁸ Mit diesen Worten reagiert Celan 1961 auf Hans Magnus Enzensbergers medialer Inszenierung als engagierter Dichter und verurteilt dabei ostentative Protesthaltungen, wie von professionellen und zugleich mondänen Moralisten und

⁸ Celan, Paul: „Mikrolithen sinds, Steinchen“. Die Prosa aus dem Nachlaß. Kritische Ausgabe, hrsg. u. kommentiert v. Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018, S. 28. Im Folgenden Mikrolithen abgekürzt.

Revolutionären bekannt (vgl. Kardamitsis 2023: 553-554). Abseits der offiziellen, medial vermarkteten politischen Dichtung, empfindet sich Celan aber auch als ein der – historischen, politischen und moralischen – „Wahrheit“ verpflichtetes Gewissen, denn „Wahrheit ist revolutionär“ (Mikrolithen: 58), so der Dichter aus der Bukowina. Dichterische Wahrheit vermag allerdings in seinem Verständnis nicht, wie im Glauben der üblichen engagierten Poeten, die Welt zu verändern, sondern das menschliche Sein in der Welt: „Gedichte ändern wohl nicht die Welt, aber sie verändern das In-der-Welt-Sein.“ (Mikrolithen: 126) Im Sinne der von Celan rezipierten Heideggerschen Auffassung des Humanismus (vgl. Heidegger ¹⁰2000 [1949]), in welcher der Mensch als „Hirt des Seins“⁹ durch das mitunter dichterische Denken und Sagen zur Wahrheit seiner Existenz kommt (vgl. Cheie 2022: 75-89), sind Gedichte für den Dichter aus der Bukowina Ausdruck und Zeugen der Wahrheit, die durch ihre Zeugenschaft die rebellische, revolutionäre Macht entwickeln, das „In-der-Welt-Sein“ des Menschen entscheidend zu prägen. Zu dieser rebellischen Macht der Dichtung gehören grundlegend die in Waffen verwandelten Worte, deren Bedeutung Celan unter anderen einer Tagebucheintragung Franz Kafkas entnimmt. So heißt die von Celan bei Kafka mehrfach angestrichene Stelle in den *Tagebüchern 1910-1923*: „Immer ängstlicher im Niederschreiben. Es ist begreiflich. Jedes Wort, gewendet in der Hand der Geister – dieser Schwung der Hand ist ihre charakteristische Bewegung –, wird zum Spieß gekehrt gegen den Sprecher. Eine Bemerkung wie diese ganz besonders. Und so

⁹ Heidegger ¹⁰2000: 34: „Der Mensch ist nicht der Herr des Seienden. Der Mensch ist der Hirt des Seins. In diesem ‚weniger‘ büßt der Mensch nichts ein, sondern er gewinnt, indem er in die Wahrheit des Seins gelangt. Er gewinnt die wesenhafte Armut des Hirten, dessen Würde darin beruht, vom Sein selbst in die Wahrnis seiner Wahrheit gerufen zu sein.“

ins Unendliche. Der Trost wäre nur: es geschieht, ob du willst oder nicht. Und was du willst, hilft nur unmerklich wenig. Mehr als Trost ist: Auch du hast Waffen.“ (Mikrolithen: 520). Waffenworte versteht Celan als Gegenworte, die jeden „Draht“ eines marionettenhaften Daseins zerreißen und Akte der Freiheit darstellen, wie es in seinem wichtigsten poetologischen Diskurs, der Meridian-Rede heißt: „Es ist das Gegenwort, es ist das Wort, das den ‚Draht‘ zerreißt, das sich nicht mehr vor den ‚Eckstehern und Paradegäulen der Geschichte‘ bückt, es ist ein Akt der Freiheit“ (Meridian 1999: 2). Derartige Waffen- und Gegenworte sind „stehen“ wie auch die gemeinsam mit seinem Sohn „pfeilende / Hand“. Mit dem letzten Sprachbild rekurriert Celan subtil sowohl auf sein Sternzeichen, dem Schützen, als auch auf jenes seines Sohnes, der Zwillinge¹⁰. Denn „meine mit dir pfeilende / Hand“ deutet auf zwei Konstellationen hin, getragen von den Symbolen des Pfeils wie der Zweisamkeit und Verbundenheit, die Celan zu einem Sprachbild der ultimativen Solidarität in einer Zeit eingeführt, in welcher die schnelle „rebellische Waage“ das Frühere und Spätere nicht mehr entsprechend gewichten kann. Doch wenn das unermüdliche, komprimisslose Stehen einen eher defensiven Widerstand zu meinen scheint, so verbildlicht die pfeilende Hand eine offensive Geste, die das Gegenwort erst zu einem Waffenwort entwickelt.

¹⁰ Levine liest dieses Gedicht sogar als „a cluster of zodiac signs“ und schreibt jede Strophe einem Sternzeichen zu, genauer die erste aufgrund des Verbs „rammt“ dem Sternzeichen Widder, die zweite aufgrund der rebellischen Waage dem Sternzeichen Waage und die dritte aufgrund der pfeilenden Hand dem Sternzeichen Schütze. Vgl. Levine 2014: 101. Doch ist vor allem die letzte Strophe von der Symbolik der Sternzeichen geprägt, in der Celan sein Sternbild mit jenes seines Sohnes zusammenführt.

Fazit

In diesem Sinne sind das Stehen und die pfeilende Hand poetische Leitbilder eines engagierten Vermächtnisses, das in seinem Bemühen um Wahrheit „das Menschliche und Menschheitliche aktualisiert und somit sichtbar macht“ (Mikrolithen: 144) und den Widerstand gegen Fälschung, Nivellierung und Verharmlosung, gegen die eingangs erwähnte pervertierte Realität zur tragenden Idee eines Humanismus werden lässt, der es nicht auf eine Umgestaltung der Gesellschaft an sich sondern vielmehr auf die Änderung deren individuellen Gewissens abgesehen hat.

Literatur

Primärliteratur

- CELAN, P. (2018): *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Mit den zugehörigen Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange*, hrsg. u. kommentiert v. Barbara Wiedemann, Berlin, Suhrkamp.
- CELAN, P. (2005): *Gesammelte Werke in sieben Bänden. Dritter Band (Gedichte III, Prosa, Reden)*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- CELAN, P. (1999): *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*, hrsg. v. Bernhard Böschstein und Heino Schull, Paul Celan: Werke. Tübinger Ausgabe. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- CELAN, P. (2018): „*Mikrolithen sinds, Steinchen*“. *Die Prosa aus dem Nachlaß*. Kritische Ausgabe, hrsg. u. kommentiert v. Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Sekundärliteratur

- BACHMANN, I., CELAN, P. (⁵2016): *Herzzeit. Briefwechsel*, herausgegeben und kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- CHEIE, L. (2022): „es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen“. Perspektiven vom Menschen bei Paul Celan und Erich Fried, in *Temeswarer Beiträge zur Germanistik*, Nr. 19, S. 75-89.
- EMMERICH, W. (²1999): *Paul Celan*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- FASSBIND, B. (1995): *Poetik des Dialogs. Voraussetzungen dialogischer Poesie bei Paul Celan und Konzepte der Intersubjektivität bei Martin Buber, Martin Heidegger und Emmanuel Levinas*. München, Fink.
- FIRGES, J. (1998): *Den Acheron durchquert ich. Einführung in die Lyrik Paul Celans. Vier Motivkreise der Lyrik Paul Celans: die Reise, der Tod, der Traum, die Melancholie*. Tübingen, Stauffenburg-Verl.
- GOßENS, P. (²2012): „Kontexte und Diskurse. Wien“, in: May, M., Goßens, P., Lehmann, J. (Hrsg.): *Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart / Weimar, Metzler, S. 243-245.
- HEIDEGGER, M. (¹⁰2000 [1949]): *Über den Humanismus*, Frankfurt/Main: Klostermann.
- HERRMANN, M. (2016): *Einspruch! Akutes Gegenwort. Studien zur späten Dichtung Paul Celans*. Eberhard-Karls-Universität Tübingen, Dissertation.
- IVANOVIĆ, C. (1997): „Auch du hättest ein Recht auf Paris“. Die Stadt und der Ort des Gedichts bei Paul Celan, in *Arcadia*, Nr. 32, S. 65–96.

- KARDAMITSIS, M. (2023): „Photogen – Celans Verhältnis zum Autorenporträt“, in Badiou, B.: *Paul Celan. Bildbiographie*, Berlin, Suhrkamp, S. 551-565.
- JANZ, M. (1984): *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*. Königstein/Ts., Athenäum.
- LEVINE, M. G. (2014): *A Weak Messianic Power. Figures of a Time to Come in Benjamin, Derrida, and Celan*, New York, Fordham University Press.
- MAY, M. (2012): „Kontexte und Diskurse. Paris“, in Markus, M., Goßens, P., Lehmann, J. (Hrsg.): *Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar, Metzler, S. 246-247.
- SOLOMON, P. (1987): *Paul Celan. Dimensiunea românească*, Bukarest, Kriterion.
- WIEDEMANN, B. (2000): *Paul Celan – Die Goll-Affäre: Dokumente zu einer „Infamie“*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- WILLMS, R. (2011): *Das Motiv der Wunde im lyrischen Werk von Paul Celan. Historisch-systematische Untersuchungen zur Poetik des Opfers*, FernUniversität in Hagen, Dissertation.

Internetquellen:

„Der Zweite Weltkrieg in Zahlen und Fakten“, in *Die Zeit*, 09.05.2015, <http://www.zeit.de/news/2015-05/08/geschichte-hintergrund-der-zweite-weltkrieg-in-zahlen-und-fakten-08065612> [02.10.2024]

„In der Angst zu Hause.“¹ Städtische Szenarien in Herta Müllers Romanen

(„In der Angst zu Hause.“ Urban Scenarios in Herta Müller's Novels)

Graziella PREDOIU

West-University, Timișoara, Romania

Abstract: Based on Herta Müller's three 'Ceaurescu' novels, "Urban Scenarios in Herta Müller's Novels" analyses the urban world that corresponds to her familiar university town of Timișoara. At the same time, the historical and political dimension of the Romanian dictatorship comes to the fore, whereby the urban world offers no alternative to the village sphere. Urban space is marked by state oppression, private misery and rare moments of happiness. Neither public nor private space can provide love, happiness, freedom, because the protagonists' life experience is defined by observation, control, fear and mistrust. There are few alternative spaces in the urban environment that are free of fear and terror; most of the time, images of a damaged paradise dominate. In image-intensive scenes, the general insecurity of the Ceaușescu dictatorship, the degradation of the people, the economy of scarcity, spying and oppression, the destruction of their personal identity, the absence of joy and optimism for the future are addressed.

Keywords: *Romanian dictatorship, oppression, power-affected spaces, damaged paradise*

Einleitung

Für die im Banat geborene und seit 1987 in Berlin lebende Nobelpreisträgerin Herta Müller stellt die Auseinandersetzung mit der Banater Heimat, sei es das abgelegene, überschaubare Dorf, sei es die unter ubiquitärer Kontrolle stehende Stadt, ein zentrales

¹ Müller, Herta (1994): *Herztier*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 39.

Anliegen ihres Schreibens dar. Wenn ihr Geburtsland Rumänien und die rumänische Vergangenheit als die „wichtigsten thematisch-existenziellen Quellen ihres Werkes“² fungieren, kann wie es Norbert Otto Eke zu Recht konstatiert hat, von einer „Verdopplung der Verhältnisse“ im Oeuvre der Schriftstellerin gesprochen werden, welche „die politische Austauschbarkeit der geschilderten Verhältnisse [...] innerhalb der Stadt und Land umfassenden Topographie des Terrors [kennzeichnet], in der die herrschenden Institutionen alle Ausdrucksformen des Lebens mit dem Zeichen der Macht überschrieben sind.“³ Befassen sich die Erzählungen Herta Müllers, die das Banater Dorf im Zentrum haben, mit den Verhaltensweisen einer durch die Diktatur geprägten ländlichen Gesellschaft, so beziehen die im Westen veröffentlichten Romane das gesamte rumänische Gebilde ein. Gibt es auf dem Dorf einen „deutschen Frosch“, der als Über-Ich wie ein Kontrollmechanismus wirkt und auf die Wahrung der Identität aufpasst, so wiederholt sich die Unterdrückung im rumänischen Staat. Der Mensch gerät nun in Konflikt mit den Fangarmen des Systems, das als „Frosch des Diktators“ inszeniert wird. Die Romane der Ceausescu Trilogie *Der Fuchs war damals schon der Jäger* (1992), *Herztier* (1994) und *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* (1997) spielen hauptsächlich im Banat, in Temeswar, an dem Ort, an welchem Herta Müller gelebt, studiert hat, im Konflikt mit dem Geheimdienst geraten ist, wobei anhand

² StrØmsnes, S. (2013): „Macht und Ohnmacht in Herta Müllers Roman Heute wär ich mir lieber nicht begegnet“, in Mahrtdt, H./ Laegreid, S. (Hrsg.): Dichtung und Diktatur. Die Schriftstellerin Herta Müller, Würzburg, Königshausen & Neumann, S. 119-133, hier S. 121.

³ Eke, N., O. (1997): „‘Sein Leben machen/ Ist nicht/ Sein Glück mache/mein Herr‘. Zum Verhältnis von Ästhetik und Politik in Herta Müllers Nachrichten aus Rumänien“, in Barner, W./Müller-Seidel, W. (Hrsg): *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Stuttgart, Alfred Kroner, S. 481-509, hier S. 490.

vom Täter-Opfer Szenarien der Konflikt von Dissidenten mit dem rumänischen Geheimdienst inszeniert wird.

Müllers Schreiben ist innerhalb eines totalitären, aber auch eines post-totalitären Diskurses zu verorten, wobei die Gegensätze Macht-Ohnmacht, Macht-Gegenmacht zentrale Themen sind. Herta Müllers breit gefächertes Oeuvre steht im Zeichen der Autofiktionalität, macht „die eigene Biografie zum Material eines fortgesetzten Nachdenkens über die alltäglichen Demütigungen, Bedrohungen und Zerstörungen des Individuums im Zeichen des menschenverachtenden Totalitären.“⁴ Dass ihr literarisches Werk auf selbst erlebten Erfahrungen basiert, betont die Autorin dezidiert: „Ich muss mich im Schreiben dort aufhalten, wo ich innerlich am meisten verletzt bin, sonst müsste ich doch gar nicht schreiben.“⁵

1. Banater Dorfgeschichten

In den *Niederungen* und im *Drückende[n] Tango* rekonstruiert die Autorin die dörfliche rumänische Erfahrungswelt der 1950er und der 1960er Jahre, wobei sie in einigen in der städtischen Welt angesiedelten Texten die düstere Gegenwart der 1970er und 1980er Jahre veranschaulicht. Damit hat die Schriftstellerin zwei wichtige Themen ihres Schreibens, das banatschwäbische Dorf und die Kindheit im überschaubaren Dorf und die städtische Welt der Ceaușescu-Diktatur bereits jenseits des Eisernen Vorhangs künstlerisch gestaltet. Ihre Protagonistinnen erleben den ländlichen oder den städtischen Raum, die Macht und die daraus resultierende Angst in der

⁴ Eke, O., N. (2002): „Schönheit der Verwund(er)ung. Herta Müllers Weg zum Gedicht“, in Arnold, H., L., *Text + Kritik. Herta Müller*, 155/2002, München 2002, S. 64-80, hier S. 65.

⁵ Müller, H. (2003): *Der König verneigt sich und tötet*, München, Carl Hanser, S. 185.

Familie, gegenüber dem Kollektiv des Dorfes oder angesichts des ubiquitären Überwachungsapparates. Sie manifestieren ein gebrochenes Verhältnis zur eigenen Herkunftswelt, denn wo Entfremdung herrscht, kann keine Heimat existieren.

Die Demaskierung des Mythos von der Heimat, welche als Ort der ersten Verletzungen dargestellt wird, als zurechtstutzendes Korsett, der böse Blick auf die Provinz, wie auch die Darstellung einer bedrückenden Kindheit werden zum Erkennungszeichen einer Autorin, die als Nestbeschmutzerin von konservativen Schichten der deutschen Minderheit gebrandmarkt wurde. Dominant ist bei Herta Müller auch die politische Komponente, die andeutungsweise in den *Niederungen* thematisiert wurde, denn das Leben in einer Diktatur jedwelcher Couleur wird zum literarischen Sujet der Autorin und wird aus zeitlicher Distanz nach der Auswanderung thematisiert.

Heimat als integrationsstiftender und von der banatschwäbischen Minderheit, wie auch vom rumänischen Staat missbrauchter Terminus wird für Herta Müller zu einem Topos, gegen den sie anschreibt. Dass sich der Heimatbegriff nicht mit der Welt des Banats deckt, das Unbehagen an der Heimat, hebt Herta Müller im Essay *Heimat oder der Betrug der Dinge* hervor:

Ich mag das Wort „Heimat“ nicht, es wurde in Rumänien von zweierlei Heimatbesitzern in Anspruch genommen. Die einen waren die schwäbischen Polkaherrn und Tugendexperten der Dörfer, die anderen die Funktionäre und Lakaien der Diktatur. Dorfheimat als Deutschtümelei und Staatsheimat als kritikloser Gehorsam und blinde Angst vor der Repression.⁶ [...] Die verlogene Heimat aus den Schulbüchern hatte so wenig mit mir zu tun wie die besoffene ‚Heimat‘ aus den Liedern der Männer.

⁶ Müller, H. (2003): *Der König verneigt sich und tötet*, S. 29.

„Heimat“ auf dem Lande und „Heimat“ in der Stadt. Dieselbe Bühne mit anderen Kulissen?⁷

Die „Heimat“ wird zum Inbegriff der Verlogenheit und wird mit einem Missbrauch in Verbindung gebracht: Während sie in der banatschwäbischen Gemeinschaft zum verklärenden Terminus wird und die Reflexion über die Verstrickungen während des Nationalsozialismus verhindert, dient er dem sozialistisch regierten Rumänien dazu, die Menschen trotz Missstände und ethnischer Differenzen in Einigkeit zu wiegen.

Utopische Gegenräume oder Ersatzwelten werden in Müllers Texten nicht entworfen, führt doch das bewusste Verlassen des Dorfes und die Flucht in die Stadt in die gleiche Ausweglosigkeit im Prosatext *Schwarzer Park*. Darin erweitert sich das überschaubare Banater Dorf in Richtung städtischer Welt, die politisch konnotiert ist und mit Armut, Angst und Verfolgung assoziiert wird. Diese Themen werden aber wegen der Zensur der rumänischen Diktatur nur verschleiert angeschnitten.

2. Die städtische Banater Welt - ein angstversetzter Raum

Nach der Auswanderung in die Bundesrepublik vollzieht Herta Müller in den 1990er Jahren eine Gratwanderung in Richtung Rom und wendet sich der Ceaușescu-Diktatur. Dieser thematische Paradigmenwechsel steht im Widerspruch zur Äußerung Müllers gleich nach ihrer Ankunft in den Westen, als sie unterstrichen hatte, sie müsse neue Themenfelder erschließen. Die Romane entstehen nicht nur aus geografisch-biografischem Abstand, sondern auch nach dem Ende der Diktatur, unter neuen

⁷ Müller, H. (1990): „Heimat oder der Betrug der Dinge“, in Solms, W. (Hrsg.): *Dichtung und Heimat. Sieben Autoren unterlaufen ein Thema*, Marburg, Hitzeroth, S. 69-83, hier S. 70.

historisch-politischen Gegebenheiten.⁸ Die rumänische Diktatur ist bereits „historisch“, als die ihr gewidmeten Romane veröffentlicht wurden und ähnliches ließe sich über den biografischen Erlebensmodus der Schreibenden sagen.

Die Ceaușescu-Trilogie ist in der Banater Hauptstadt Temeswar angesiedelt, analysiert anhand verdichteter autobiografischer Momente und Leitmotive das Täter-Opfer Szenario, wobei die ersten beiden Romane *Der Fuchs war damals schon der Jäger* und *Herztier* aus der Perspektive von weiblichen Dissidentinnen gestaltet sind, die in Konflikt mit dem rumänischen Geheimdienst geraten. Wenn *Herztier* auf die 1970er Jahre zurückkommt und das Leben von Mitstreitern der Aktionsgruppe Banat (eindeutig als Richard Wagner, Egon Kirsch, Rolf Bossert und Herta Müller erkennbar) darstellt, so wird im *Der Fuchs war damals schon der Jäger* die Zeitspanne 1989 bis zum Beginn der rumänischen Revolution anhand einer Frauenfreundschaft als Nahtstelle zwischen Freundschaft und Verrat präsentiert. *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* berichtet ebenfalls vom unerträglichen Leben in der rumänischen Diktatur, jedoch ist die weibliche Hauptfigur keine oppositionelle Intellektuelle, sondern eine Arbeiterin in einer Konfektionsfabrik, die dem totalitären Staatsregime zum Opfer fällt.

Schauplätze aller drei Romane ist die Hauptstadt des Banats, Temeswar, man erkennt die rumänische Großstadt anhand topografischer und geografischer Elemente. Der städtische Kontext steht im Zeichen jenes „Auges der Macht“ aus dem Roman *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, der metonymischen Verbildlichung des überwachenden Blickes, eines auf Gewalt, Terror, allumfassender Überwachung basierenden Sehens.

⁸ Vgl. Pontzen, A. (2017): „Der Fuchs war damals schon der Jäger“, in Eke, N., O. (Hrsg.): *Herta Müller*, Stuttgart, Metzler, S. 31-40, hier S. 31.

Die städtische Welt ist ein angstversetzter, mehrfach kontrollierter Raum, bevölkert von verstörten Individuen unterschiedlicher Ethnien, Opfern, Dissidenten, Arbeitern und Verrückten, die sich den Schrecken diktatorialer Erfahrung widersetzen, getrieben von der Suche nach Freiheit, Mitmenschlichkeit und Liebe. Ihnen werden die Wächter des Regimes opponiert, Täter und Widerlinge auf Menschenjagd, die aus Angst um den Verlust der Privilegien bangen.

Sie waren in der Angst zu Hause. Die Fabrik, die Bodega, Läden und Wohnviertel, die Bahnhofshallen und Zugfahrten mit Weizen-, Sonnenblumen- und Maisfeldern passten auf. Die Straßenbahnen, Krankenhäuser, Friedhöfe. Die Wände und Decken und der offene Himmel.⁹

Angst durchdringt alle Lebensbereiche der Gesellschaft. Die Diktatur und Überwachung, der „Zwang zum Konformismus [...] [verhindert] die Selbstentfaltung der Individuen“¹⁰ im „Angstimperium“ Rumänien.¹¹

Provinzialismus und Ausweglosigkeit kennzeichnen das städtische Bild Müllers. Obwohl die Protagonisten die Dörfer verlassen und in die Stadt ziehen, kann selbst der Umzug, wie es der Roman *Herztier* am Beispiel Lolas aufzeigt, die „mitgebrachte Gegend“¹² nicht auslöschen. Die zentralen Figuren, die Ich-Erzählerin und die drei Freunde Georg, Kurt und Edgar,

⁹ Müller, H. (1994): *Herztier*, S. 39

¹⁰ Moyrer, M. (2017): „Herztier“, in Eke, N., O. (Hrsg.): *Herta Müller*, Stuttgart, Metzler, S. 41-49, hier S. 43.

¹¹ Eke, O., N. (2016): „Zeit ist geblieben/Zeit ohne Zeit“. Chronotopische Konstruktionen im Werk Herta Müllers“, in Deeg, J., C. /Wernli, M. (Hrsg.): *Herta Müller und das Glitzern im Satz. Eine Annäherung an Gegenwartsliteratur*, Würzburg, Königshausen & Neumann, S. 53-71, hier S. 58.

¹² Müller, H. (1994): *Herztier*, S. 60.

kennen sowohl die Kontrolle durch die ländliche Gemeinschaft als auch die Überwachung durch den Geheimdienst, die ihr aktuelles Leben in der Stadt prägen. Als Kinder deutschsprachiger Dorfbewohner sind sie zum Studieren in die Stadt gezogen. In der Romanhandlung sind fragmentierte Kindheitserinnerungen als Rückblenden eingebaut, die an die *Niederungen* erinnern. Durch die Parallele zwischen Dorfkindheit und dem Leben der Regimekritiker in der Stadt wird die „strukturelle Verwandtschaft der Gewalterfahrung und die permanente Kontrolle in der dörflichen Gemeinschaft“ und in der städtischen Welt hervorgehoben.“¹³ Mit einer in ihrer pointierten Zugespitztheit für Müller charakteristischen Bemerkung erklärt Georg diese Verwandtschaft, indem er über die Banater Großstadt sagt:

Alle bleiben hier Dörfler. Wir sind mit dem Kopf von zu Hause weggegangen, aber mit den Füßen stehen wir in einem anderen Dorf. In einer Diktatur kann es keine Städte geben, weil alles klein ist, wenn es bewacht wird.¹⁴

Damit verbindet Georg die klaustrophobischen, machtbedingten Vorstellungen der dörflichen Sphäre mit der städtischen Erfahrung und verallgemeinert das kontrollierte Lebensgefühl, das in allen Müllerschen Romanen zum Tragen kommt.¹⁵

Schauplätze der Ceaușescu-Trilogie sind die jeweiligen machtaffizierten, institutionellen Berufswelten der urbanen Welt Temeswars: die West-Universität, der Sportsaal der Universität im *Herztier* eine Schule und das städtische Krankenhaus im Roman

¹³ Johannsen, A. (2008): *Kisten Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur*, Bielefeld, transcript, S. 169.

¹⁴ Müller, Herta (1994): *Herztier*, S. 52.

¹⁵ Vgl., Apel, F. (2000): „Landschaft als Totalitarismuskritik“, in: Apel, F.: *Deutscher Geist und deutsche Landschaft: Eine Topographie*, München, Goldmann, S. 220-233, hier S. 229.

Der Fuchs war damals schon der Jäger, die vielen, in allen Romanen auftauchenden sozialistischen Fabriken, sei es die Drahtfabrik, die Textilfabrik oder die Waschpulverfabrik, das Schlachthaus im *Herztier*, die nicht näher identifizierbaren Verhörplätze zu denen die Ich-Erzählerin mit der Straßenbahn fährt, der Temeswarer Stadtkern, als Korso bekannt, die rumänische Kathedrale, das Kaffeehaus und der Friedhof, transitorische Ort wie der Flohmarkt Ocico, der struppige Park, privat konnotierte Wohnungen und Studentenheime, das Sommerhäuschen, aber auch Naturräume wie die Uferpromenade des Bega Flusses. Damit bleibt auch die städtische Landschaft nicht unangetastet von den Machtstrukturen, sie gerinnt zur Totalitarismus Kritik, bietet sie keinen Rückzugsort und besteht aus lauter beschädigten Paradiesen.

Das Ambiente der multikulturell geprägten Stadt und das intellektuelle Umfeld der Hauptfiguren entgeht nicht der Beobachtung durch geheimdienstliche Vertreter, wie auch die Arbeiterwelt nicht von der Diktatur-Erfahrung gefeit ist. Des Weiteren werde ich auf einige gezielt ausgewählte Schauplätze des urbanen Raums eingehen. Als ersten Topos beleuchte ich die Temeswarer Universität, an welcher Müller Germanistik und Rumänistik studiert hat und der im *Herztier* anhand einiger Studenten beleuchtet wird, die in Konflikt mit den Wächtern des Regimes treten, in den Selbstmord getrieben oder zur Flucht gezwungen werden. Zu Beginn studieren sie an der Universität und wohnen im Studentenheim. Das als Viereck beschriebene Zimmer des Studentenheims zeichnet sich durch Enge und Kontrolle aus, dort hausen auf engstem Raum 6 Mädchen, was auf die schwierigen materiellen Bedingungen in der sozialistischen Gesellschaft zurückzuführen ist, wo den Mitbewohnerinnen „nur

wenig Raum zur individuellen Entfaltung und Intimität“¹⁶ geboten wurde. Die karge Einrichtung und „die permanente, den gesamten Raum anfüllende Beschallung intensivieren den klaustrophobischen Charakter des Vierecks.“¹⁷ Gegessen wird in der Kantine oder im gemeinsamen Essraum, auf dem Korridor gibt es einen gemeinsamen Dushraum, überall hausen Flöhe.

Ein kleines Viereck als Zimmer, ein Fenster, sechs Mädchen, sechs Betten, unter jedem einen Koffer. Neben der Tür ein Schrank in die Wand gebaut, an der Decke über der Tür ein Lautsprecher. Die Arbeiterchöre sangen von der Decke in der Wand, von der Wand auf die Betten, bis die Nacht kam [] Das kleine Viereck gab es vierzigmal in jedem Heim.“¹⁸

Lola, die eine Protagonistin, ist mit Aufstiegswillen aus dem Süden nach Temeswar gekommen, um den bedrückenden Verhältnissen und der Armut zu entkommen. Ihre Gesichtszüge werden im Spiegel ihrer Heimatregion beschrieben, die Figur bleibt gesichtslos.¹⁹ Für das sechste Kind einer armen Familie bietet Temeswar die Möglichkeit des sozialen Aufstiegs, „etwas Werden in der Stadt“²⁰, eine Ausbildung als Russischlehrerin aber auch die Gelegenheit, einen besser situierten Mann mit einem „weißen Hemd“²¹ kennenzulernen, mit dem sie später ins Dorf zurückkehren kann. Lola studiert Russisch, da sie als

¹⁶ Moyrer, M. (2017): „Herztier“, in Eke, N., O. (Hrsg.): *Herta Müller*, Stuttgart: Metzler, S. 41-49, hier S. 45.

¹⁷ Johannsen, A. (2008): *Kisten Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur*, S. 169

¹⁸ Müller, H. (1994): *Herztier*, S. 11.

¹⁹ Vgl. Predoiu, G. (2001): *Faszination und Provokation bei Herta Müller*, Frankfurt am Main, Peter Lang, S. 133.

²⁰ Müller, H. (1994): *Herztier*, S. 9.

²¹ Müller, H. (1994): *Herztier*, S. 29.

Russischlehrerin gute Chancen hatte, eine Lehrerinnenstelle im Land zu ergattern, die russische Sprache wurde in der Ceaușescu-Diktatur an allen Landesschulen als Pflichtfach angeboten. Lola nähert sich durch systemkonformes Denken dem Staat, wird Parteimitglied und es heißt, dass sie die Parteizeit im Glaskasten des Studentenheims austauschte. Sie prostituiert sich im Stadtpark, um ihrem Wunsch, einen Mann zu finden, näher zu kommen und erhält für ihre sexuellen Dienste „Kleinigkeiten geschlachteter Tiere“²², die auf dem Bügeleisen einer Kommilitonin gebraten werden. Der Einzige ein weißes Hemd tragende Mann - dabei fungiert die weiße Farbe als Metapher für die Lüge des Systems - ist der Turnlehrer, ein hohes Parteimitglied mit Auto und Chauffeur, der sie vergewaltigt, schwängert und sie im Nachhinein beim Lehrstuhl anzeigt. „Es wird unmöglich sein seine Hemden weiß zu halten. Er hat mich beim Lehrstuhl angezeigt. Ich werde die Dürre nie los. Was ich tun muß, wird Gott nicht verzeihen. Aber mein Kind wird niemals Schafe mit roten Füßen treiben.“²³ Damit klingt ein weiteres Trauma der städtischen Diktatur an, die Kontrolle des Körpers und der Sexualität von Frauen, die eine Staatsangelegenheit darstellte, zumal Ceaușescu die Sexualität und die Reproduktion für nationalistische Zwecke ausgenutzt hat. Im Gegensatz zu den Männern aus dem Park, die zum System des ausgenutzten „Proletariat[s] der Blechschafe und Holzmelonen“²⁴ gehören, ist dieser ein privilegiertes Parteimitglied, das für seine Tat nicht zur Verantwortung gezogen werden kann. Somit bewahrheitet sich Lolas Absicht nicht, in der Stadt jemand zu werden, sie erhängt sich im Studentenheim mit dem Gürtel der Ich-Erzählerin. Der

²² Ebd. Müller, H., *Herztier*, S. 19.

²³ Ebd. Müller, H., *Herztier*, S. 31.

²⁴ Ebd. Müller, H. *Herztier*, S. 51.

posthume Parteiausschluss der toten Lola wird in der Aula durchgeführt, die Szene ist widerlich:

Nachdem das Klatschen in der Großen Aula durch die Hand des Rektors abgebrochen worden war, ging der Turnlehrer ans Rednerpult. Er trug ein weißes Hemd. Es wurde abgestimmt, um Lola aus der Partei auszuschließen und aus der Hochschule zu exmatrikulieren. Der Turnlehrer hob als erster die Hand. Und alle Hände flogen ihm nach.²⁵

Nach Lolas Tod knüpft die Ich-Erzählerin Kontakte mit Angehörigen der deutschen Minderheit, es sind Vertreter der Aktionsgruppe Banat, die ins Visier des Geheimdienstes geraten. Damit verwandelt sie sich „von einer Mittäterin, die am posthumen Parteiausschluss Lolas teilnimmt, in eine vom Geheimdienst verfolgte.“²⁶ Die Freunde treffen sich an unterschiedlichen Orten, im struppigen Park, lesen verbotene, aus dem Ausland geschmuggelte Bücher im Sommerhäuschen. Es repräsentiert, vielleicht auch wegen dem verwilderten Zustand, einen alternativen Raum, dessen Nutzen im Verborgenen bleibt, der aber im Gegensatz zum trostlosen Park steht. Dort werden ausländische Bücher aufbewahrt, dort kann „eine andere Wahrnehmung ein geheimes Dasein führen“²⁷, denn Lesen bedeutet für die vier Widerständler Einübung in den Widerstand, die Entwicklung von abweichenden Deutungen, ist Ausdruck des freien Denkens, wodurch sie in Konflikt mit den Wächtern des Staates geraten. Aber auch in diesem Garten macht sich die Angst breit und gewinnt die Oberhand. Nach Studienabschluss werden

²⁵ Ebd. Müller, H., *Herztier*, S. 35.

²⁶ Beverly D., E. (2000): „Testimony and Trauma in Herta Müller’s *Herztier*“, in *German Life and Letters* 53/1(2000), S. 56-72, hier S. 59.

²⁷ Apel, F. (1994): „Kirschkern Wahrheit. Inmitten beschädigter Paradiese. Herta Müllers *Herztier*.“, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.10.1994, S. 5.

sie räumlich verstreut, es verschlägt sie in schmutzige Industriestädte, nur die Ich-Erzählerin fristet ihr Dasein als Übersetzerin in einer Temeswarer Fabrik.

Die in Müllers stätischer Topografie aufgrund der forcierten Industrialisierungspolitik Ceaușescus immer wieder eingesetzte Fabrik, sei es die Drahtfabrik im *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, die Waschmittel- und Pelzfabrik im *Herztier* und die Konfektionsfabrik aus dem letzten Roman wird mit Bildern des trostlosen Alltags, der ausgebeuteten und dem Direktor ausgelieferter Arbeiterinnen verknüpft. Das städtische Proletariat tritt als Herde in Erscheinung, klare Konturen gewährt Müller ihm nicht. Die Arbeiter zeichnen sich durch ein Denken im Rudel aus, sie gehen massenweise in die Bodega, wobei der getrunkene Einheitsschnaps die Mangelsituation im Land verdeutlicht. Die Flucht in den Suff ist nur ein gescheiterter Ausweg, denn der Kellner kann sie genauso gut verraten. Dieser standardisierten Masse wird Animalität zugeordnet, die sich in der Nahrungsaufnahme erübrigt.

Das Proletariat der Blechschafe und Holzmelonen ging nach der Schicht in die erste Kneipe. Immer im Rudel in den Sommergarten einer Bodega... Auf den Tischen dampfte der Fraß. Da lagen Hände und Löffel, nie Messer und Gabel. Zerren und Abreißen mit dem Mund, so aßen alle, wenn die Kleinigkeiten geschlachteter Tiere auf dem Teller lagen. Auch die Bodega war gelogen, die Tischtücher und Pflanzen, die Flaschen und weinroten Kellneruniformen.²⁸

Wegen der prekären Versorgungslage stehlen diese Arbeiter das ihnen Zugängliche am Arbeitsplatz und überziehen ihre Wohnung damit. Der Totalitarismus mit seiner Tendenz zur Uniformität

²⁸ Müller, H. (1994): *Herztier*, S. 37.

konkretisiert sich somit als Absurd-Szenerie, wenn beim Arbeiter aus der Pelzbranche Sofakissen, Bettdecken, Stuhlpolster, Teppiche und sogar Hausschuhe aus Pelz sind. Die Arbeiter aus der Holzverarbeitenden Industrie verlegen auch die Wände mit dem gestohlenen Parkett und die Angestellten des Schlachthauses entwenden „Kleinigkeiten geschlachteter Tiere.“ Sogar die eigenen Kleider werden entwendet, wie es in *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* mehrmals veranschaulicht wird: Beim Baden verschwinden Pauls Kleider, er kehrt mit geliehener Hose nach Hause, „Im vergangenen Sommer mußte Paul nach der Arbeit wieder barfuß mit nacktem Oberkörper und in einer geliehenen Hose aufs Motorrad steigen, Alles, was er anhatte, war beim Duschen verschwunden. [...] In der Fabrik ist Stehlen keine schlechte Tat. Die Fabrik gehört dem Volk, und man ist aus dem Volk und nimmt sich sein Volkseigentum, Eisen, Blech, Holz, Schrauben und Draht, was er zu holen gibt.“²⁹

Mit diesen Zufallsbekanntschaften schläft Lola im verwahten Stadtpark, weniger aus Lust, eher aus Sinnleere und Verzweiflung. Die Beziehungen mit diesen Männern tragen die Spuren der gleichen Verwüstungen, wie die ihrer Kindheit, ihre Beine sind genauso zerkratzt wie damals. Damit deutet der Text an, dass das Verlassen des Dorfes und der Aufenthalt in der Stadt nicht den erwünschten Glücksraum eröffnet, denn die Gefühle in einer Diktatur sind genauso geschrumpft wie das Leben des ungewollten, sechsten Kindes Lola.

Im *Fuchs war damals schon der Jäger* wird das trostlose Schicksal der Arbeiterfrauen, die in der Drahtfabrik arbeiten, beschrieben, wobei auf deren verkümmertes Dasein hingewiesen wird: „An den Fingern der Frauen fraß Maschinenöl und Rost den Nagellack. Schon beim Laufen zur Straßenbahn stand zwischen

²⁹ Müller, H. (2009): *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, München, Hanser, S. 97.

Kinn und den Augen die Müdigkeit der Fabrik.“³⁰ Auf die Darstellung der Fabrik Bezug nehmend kann behauptet werden, dass die Fabrik als Metapher für das trostlose Rumänien der Ceausescu-Epoche eingesetzt werden, aus der die Arbeiter stehen, in der Frauen vergewaltigt, uneheliche Kinder gezeugt werden und Arbeitsunfälle als Saugorgien getarnt werden.

Zum Temeswarer Stadtbild gehört die Einbeziehung des Flohmarkts, im Volksmund Ocico genannt, der auf den ungarischen Begriff „Ocska- Altwaren“ zurückzuführen ist. Die Geschichte des Ocico Marktes in Temeswar ist eng mit der Geschichte der Stadt und der Region Banat verbunden. In der kommunistischen Periode war der Ocico Markt ein Einkaufsparadies, bekannt für seine Vielfalt an Waren, die aus der Türkei und Italien über die Grenze gebracht wurden.³¹ Im Roman *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* wird der Flohmarkt mehrmals erwähnt, bietet er doch Freizeitvergnügen, befriedigt Schaulust und Verkaufsleidenschaften. Die Protagonistin geht mehrmals auf den Flohmarkt, verkauft ihren Ehering, um sich endgültig von ihrer Vergangenheit zu trennen. Inmitten der dort herrschenden trostlosen Atmosphäre macht sie die Bekanntschaft Pauls, der auf dem Trödelmarkt selbst gefertigte Antennen für den Empfang der Budapester und Belgrader Fernsehprogramme zum Verkauf anbietet. Diese gewähren durch ein liberal ausgeartetes Programm ein Entkommen aus der alltäglichen Tristesse. „Die Antennen waren nicht erlaubt, aber geduldet und auf vielen Dächern der Stadt“³², heißt es.

³⁰ Müller, H. (1992): *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, S. 14.

³¹ [Piața Ocico, raiul cumpărăturilor în perioada comunistă \(jurnalul.ro\)](https://www.jurnalul.ro/piata-ocico-raiul-cumparaturilor-in-perioada-comunist-a-jurnalul-ro) [Zugriff am 25.04. 2024].

³² Müller, H. (2009): *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, S. 149.

Auf dem Trödelmarkt, wo sich am Wochenende eine bunte Menschenmenge tummelt, fehlt eine öffentliche Toilette, es gibt ein ekliges Holzhäuschen mit abnehmbarer Tür, vor der ein Polizist lauert. Diesem stinkigen Gehäuse wird eine vierseitige Beschreibung gewidmet und sie bietet zugleich Einblick in das Menschenverachtende einer Diktatur, in welcher das entwürdigte Individuum nicht einmal unbehelligt seine Notdurft verrichten konnte. Auf gruselige Weise wird der Verlust jeder Privatsphäre anhand der Abortszene verdeutlicht.

An den Holzhäuschen des Flohmarkts standen zwei Warteschlangen, und ein junger Polizist passte auf, dass niemand sein Geschäft draußen am Zaun verrichtete. Das erste Klo war nicht besetzt, es hatte keine Tür, aber Warteschlangen gab es zwei. Und aus dem zweiten kam ein Mann mit einer Tür in der Hand heraus. Er reichte sie einem, der vor dem ersten Klo schon eine Weile trippelte und mit dem Rücken nach vorn hineinging und die Tür davorstellte. Die Tür war ein Blechstück, so groß wie eine Tischplatte. Fliegen brummt, die Wartenden stritten, zeigten goldene und schwarze Backenzähne, Zahnstümpfe und Lücken. Paul schob mich in das Holzhäuschen und stellte das Blechstück davor. Drinnen war kein Dach, der Himmel schickte seine grünen, zudringlichen Fliegen. Für die Füße lagen zwei vollgemachte Bretter über einem Erdloch. Man konnte leicht ausrutschen, ich suchte zwei trockene Stellen. An der Wand stand in roter Ölfarbe: Das ganze Leben ist beschissen/darauf kann ich nur noch pissen. [...] Hier drin war man gut aufgehoben. Weniger als das, was unter den Füßen stinkt, kann man nicht werden. Ich atmete tief ein und aus, ich beeilte mich nicht, trotz der Gefahr auszurutschen, schloss ich die Augen. Erst draußen war ich ein Stück Menschendreck.“³³

³³ Müller, H. (2009): *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, S. 165-167.

Die groteske Notdurft-Szene, bei der man regelrecht um die Toilettentür kämpfen musste und die Überwachung durch einen Polizisten, entspricht einer ähnlichen aus den Niederungen, in der dörflichen Welt. Verdeutlicht wird aber nicht die kindliche Einsamkeit im banatschwäbischen Milieu, sondern die Degradierung des Menschen, der Verlust der Privatsphäre, der fehlende Respekt gegenüber Menschen, die verstörende Beschreibung menschlicher Verwahrlosung und das verstümmelte Lebens in einer Diktatur. Die Szene kann als adäquater Ausdruck der psychischen Folgen von Überwachung und entwürdigender Entindividualisierung im rückständigen Rumänien gelesen werden, jeder Versuch, Privatheit zu erlangen, ist zum Scheitern verurteilt, die Menschen haben so ein geringes Selbstwertgefühl, dass sie an all diesen entwürdigenden Maßnahmen teilnahmslos partizipieren. Durch die ständige Konfrontation mit dem von der Polizei ausgeübten permanenten psychischen Druck wird der Mensch auch in seinen Privatmomenten belauert, gedemütigt. Gezeigt wird das Bild einer Stadt und eines Landes, das vom Kontrollapparat des Geheimdienstes erfasst ist, so dass kein Lebens- und Erfahrungsbereich möglich ist. Umgeben von Macht und Kontrollstrukturen bleibt es dem Einzelnen verwehrt, Intimmomente zu erleben.

3. Städtische Landschaft als Totalitarismuskritik³⁴

Zum städtischen Wahrzeichen Temeswars gehört das Flussmotiv, das in allen Romanen Müllers auftaucht und „Erfahrungen der Ortlosigkeit“³⁵ konzentriert, zumal der Bega-

³⁴ Der Begriff geht auf den von mir mehrfach zitierten Aufsatz von Friedmar Apel zurück. Vgl. Apel, F. (2000): „Landschaft als Totalitarismuskritik“, in Apel.: *Deutscher Geist und deutsche Landschaft: eine Topographie*, München, Goldmann, S. 220-233.

³⁵ Apel, Ebd. S. 223.

Fluss zur „negative Topografie“ im städtischen Raum gehört, denn er bündelt Spuren der Überwachung und Bedrohung zusammen. Auch die Landschaft/der Fluss ist nicht Gegenwelt zur Ubiquität der Überwachung in Stadt, Fabrik und Privatwohnung, sie bietet keinen Zufluchtsort, besteht aus lauter beschädigten Paradiesen und ist „ihrerseits Agent und Surrogat für die (in einem direkten Zugriff offenbar nicht zu leistende) Darstellung der das menschliche Zusammenleben unterminierenden Machtentfaltung des totalitären Regimes.“³⁶

Der Fluss wird mit der Gefahr des Dissidententums in Verbindung gebracht, dort möchte die Ich-Erzählerin im *Herztier* Hand an sich legen, erwähnt werden „Flussleichen, die sich hinter der Stadt im Wassergestrüpp verfangen hatten.“³⁷ Auch die Fortbewegungsart am Fluss ist von der Angst geprägt: „Ich hatte das Streuen verlernt.“³⁸, denn der Gang spiegelt die innere Haltlosigkeit wider. Damit zeichnet sich, wie es Antja Johannsen auf den Punkt gebracht hatte, die städtische Naturmotivik durch eine ästhetische Widerständigkeit aus, die immer auch eine politische ist.“³⁹

Dass die städtische Natur, der Fluss auch von der Macht okkupiert ist, beleuchtet der Roman *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, in welchem viele Fluss-Szenen vom Belauern und Observieren der Geheimdienstler zeugen:

³⁶ Hoffmann, M./Schulz, K. (1997): „Im Hauch der Angst.“ Naturmotivik in Herta Müllers *Der Fuchs war damals schon der Jäger*“, in Köhnen, R. (Hrsg.): *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*, Frankfurt am Main, Peter Lang, S. 79-94, hier S. 83.

³⁷ Müller, H. (1994): *Herztier*, S. 114.

³⁸ Ebd. S. 46.

³⁹ Johannsen, A. (2008): *Kisten Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur*, S. 176.

Am Fluss stehen zwei Angler nebeneinander. [...] Der andere Angler spuckt Schalen in den Fluss, sie schwimmen, sind innen weiß und außen schwarz. Er hält dem mit der barhäuptigen Mütze eine Handvoll Sonnenblumenkerne hin, iß, sagt er, damit die Zeit vergeht.⁴⁰

Die zwei auf der anderen Seite des Flusses lauenden Männer sind Pavel, der Leiter der geheimdienstlichen Überwachung und ein Mitarbeiter, sie lauern Dissidentinnen auf. Die Wahrnehmung der erzählenden Instanz richtet sich auf Details, die sich zu eindeutigen Zeichen der Macht entwickeln: Sonnenblumenkerne und die Schalen, aber auch andere Merkmale wie „flatternde Hosenbeine“, eine „Windjacke“ werden zu Erkennungszeichen der Geheimdienstler.

Die Natur kann in der Stadt auch keinen Rückzugsort bieten, wie im Bild der würgenden Bäume und der Pappeln mit Messern aus dem Fuchs deutlich wird oder aber „der Straßen der Macht“. „Das Laub steht senkrecht an den Pappeln wie die Äste, man sieht das Holz nicht. Und wo nichts mehr hinreicht, zerschneiden die Pappeln die heiße Luft. Die Pappeln sind grüne Messer.“⁴¹ Gelesen als „Sinnbild für das umfassende Ausgeliefert-Sein des Individuums an das System“⁴², durchzieht das Bild leitmotivisch den Roman. Damit wird die städtische Landschaft mit totalitärer Ideologie in Verbindung gebracht, „der widerständige Blick Herta Müllers nimmt [...] Spuren der Macht wie der Angst und den Konformismus der Unterdrückten wahr.“⁴³

⁴⁰ Müller, H., *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, S. 38.

⁴¹ Ebd. S. 9.

⁴² Hoffmann, M./ Schulz, K. „‘Im Hauch der Angst.‘ Naturmotivik in Herta Müllers *Der Fuchs war damals schon der Jäger*“, in Köhnen, R. (Hrsg.): *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung*, S.82.

⁴³ Apel, F. (1998): „Landschaft als Totalitarismuskritik“, in Apel, F. (Hrsg.): *Deutscher Geist und deutsche Landschaft*, S. 222.

Fazit

Schlussfolgernd lässt sich sagen, dass Müllers städtische Romane die historisch-politische Dimension der rumänischen Diktatur streifen, wobei die urbane Welt Temeswars keinen alternativen Lebensersatz zum Verlassen der dörflichen Sphäre bietet. Den urbanen Raum markieren staatliche Unterdrückung, privates Elend und seltene Glücksmomente. Weder der öffentliche Raum noch der private kann Liebe, Glück, Freiheit und Freiraum gewähren, denn die Lebenserfahrung der Protagonisten ist durch Beobachtung, Kontrolle, Angst, Misstrauen und Vorsicht „in einer als geistig und individualitätsfeindlich erlebten Umwelt [definiert].“⁴⁴ Es gibt wenige alternative Räume im städtischen Milieu, die frei von Angst und Schrecken sind, so Sommerhäuschen aus dem *Herztier*, meistens dominieren Bilder eines beschädigten Paradieses, wie der struppige Park oder der Sommergarten der Bodega. In bildintensiven Szenen wird die allgemeine Verunsicherung der Ceaușescu-Diktatur, die Entwürdigung der Menschen, die Mangelwirtschaft, Bspitzelung und Unterdrückung, die Zerstörung ihrer persönlichen Identität, die Abwesenheit von Freude und Zukunftsoptimismus thematisiert.

Bibliographie

- APEL, F. (1994): „Kirschkerne Wahrheit. Inmitten beschädigter Paradiese. Herta Müllers *Herztier*“, in Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.10.1994, S. 5.
- APEL, F. (2000): „Landschaft als Totalitarismuskritik“, in Apel., F.: *Deutscher Geist und deutsche Landschaft: eine Topographie*, München, Goldmann, S. 220-233.

⁴⁴ Pontzen, A.: „Der Fuchs war damals schon der Jäger“, in Eke, N., O. (Hrsg.): *Herta Müller*, S. 34.

- BEVERLY D., E. (2000): "Testimony and Trauma in Herta Müller's *Herztier*", in *German Life and Letters* 53/1(2000), S. 56-72.
- Eke, N., O. (1997): „'Sein Leben machen/ Ist nicht/Sein Glück mache/mein Herr.' Zum Verhältnis von Ästhetik und Politik in Herta Müllers Nachrichten aus Rumänien“, in Barner, W./ Müller-Seidel, W. (Hrsg.): *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*. Stuttgart, Alfred Kroner, S. 481-509.
- EKE, O., N. (2002): „Schönheit der Verwund(er)ung. Herta Müllers Weg zum Gedicht“, in Arnold, H., L. (Hrsg.): *Text + Kritik. Herta Müller*, Nr 155/2002, München 2002, S. 64-80.
- EKE, O., N. (2016): „'Zeit ist geblieben/Zeit ohne Zeit'. Chronotopische Konstruktionen im Werk Herta Müllers“, in Deeg, J., C./Wernli, M. (Hrsg.): *Herta Müller und das Glitzern im Satz. Eine Annäherung an Gegenwartsliteratur*, Würzburg, Königshausen & Neumann, S. 53-71.
- HOFFMANN, M./ SCHULZ, K. (1997): „'Im Hauch der Angst.' Naturmotivik in Herta Müllers *Der Fuchs war damals schon der Jäger*“, in Köhnen, R. (Hrsg.): *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*. Frankfurt am Main, Peter Lang, S. 79-94.
- JOHANNSEN, A. (2008): *Kisten Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur*. Bielefeld, transcript.
- MOYRER, M. (2017): „*Herztier*“, in Eke, O., N. (Hrsg.): *Herta Müller*, Stuttgart, Metzler, S. 41-49.
- MÜLLER, H. (1990): „Heimat oder der Betrug der Dinge“, in Solms, W. (Hrsg.): *Dichtung und Heimat. Sieben Autoren unterlaufen ein Thema*, Marburg, Hitzeroth, S. 69-83.

- MÜLLER, H. (1992): *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- MÜLLER, H. (1994): *Herztier*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- MÜLLER, H. (2003): *Der König verneigt sich und tötet*, München, Carl Hanser.
- MÜLLER, H. (2009): *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, München, Carl Hanser.
- PONTZEN, A. (2017): „Der Fuchs war damals schon der Jäger“, in Eke, O., N. (Hrsg.): *Herta Müller*, Stuttgart: Metzler, S. 31-40.
- PREDOIU, G. (2001): *Faszination und Provokation bei Herta Müller*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- STRØMSNES, S. (2013): „Macht und Ohnmacht in Herta Müllers Roman Heute wär ich mir lieber nicht begegnet“, in Mahrtdt, H./Laegreid, S. (Hrsg.): *Dichtung und Diktatur. Die Schriftstellerin Herta Müller*, Würzburg, Königshausen&Neumann, S. 119-133.

Internetquellen:

[Piața Ocico, raiul cumpărăturilor în perioada comunistă \(jurnalul.ro\)](#) [Zugriff am 25.04. 2024].

Zu Herta Müllers autoreflexivem Schreiben im Essay und im Roman

(Herta Müller's Self-Reflexive Writing in Essays and Novels)

Alina UJENIUC,

„Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania

Raluca-Mihaela DIMIAN,

„Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania/
University of Tunis El Manar/
Institute for Romanian Language

Abstract: The exploration of the writing process, the connection between an author's memory, creative thinking, and the text, became a central theme in Herta Müller's essayistic works following her emigration to Germany in the late 1980s. This theme also found its place in her debut fictional literature. Approaches to self-reflexive writing emerged in the essay collection *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet* (1991), as well as in later essay compilations like *Der König verneigt sich und tötet* and the text *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel* (2011). This article seeks to explore the relationship between the self-reflexive staging of the act of writing in Herta Müller's essays from the 1990s and its fictional representation in her novel. The answer to this inquiry is pursued within the framework of the present article.

Keywords: *Herta Müller, Germany, self-reflexive writing, perception*

Manchmal finde ich Wörter, die ich gar nicht haben wollte. Durch Zufall entsteht dann ein Text. Manchmal suche ich ein Wort, weil ich in einer gewissen Phase weiß, was ich will. Dann müssen die Wörter mir gehorchen, dann suche ich die Wörter, und nicht die Wörter mich. (Müller, 2019: 1)

Jeder Autor schreibt auch über sich selbst. (Fried, 2017)

I. Einleitung

Die Auseinandersetzung mit dem Schreibprozess, der Bezug auf die Verbindung zwischen der Erinnerung eines Autors, seinem kreativen Denken und seinem Text wurden kurz nach Herta Müllers Auswanderung nach Deutschland Ende der Achtziger Jahre zum Thema ihres essayistischen Werks, aber auch zum Element ihrer fiktionalen Ankunftsliteratur¹. Ansätze zum autoreflexiven Schreiben erschienen im Essayband *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet* (1991), sowie in der späteren Essaysammlung *Der König verneigt sich und tötet* (2003) und im Text *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel* (2011). Interessant war zugleich auch die literarische Inszenierung von Schreibaktsituationen in den Romanen der 1990er Jahre: Der 1994 publizierte Roman *Herztier* (1994) beschrieb die Erfahrung der Ich-Erzählerin als Studentin im Temeswar der kommunistischen 1980er Jahre, ihren Versuch, das Geheimnis um den Selbstmord einer Zimmerkollegin (Lola) zu lösen. Welches Verhältnis besteht zwischen der selbstreflexiven Inszenierung des Schreibaktes in Herta Müllers Essays der 1990er Jahre und dessen fiktionaler Inszenierung im Roman? Die Antwort auf diese Frage versuche ich, durch den vorliegenden Artikel anzubieten.

¹ Außer den drei wichtigen Romanen der Ankunftszeit (*Der Fuchs war damals schon der Jäger* (1992), *Herztier* (1994) und *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* (1997), welche die Lebenserfahrung im kommunistischen Rumänien der achtziger Jahre thematisierten, entwickelte die Autorin eine gewichtige Essayliteratur reflexiven Charakters, in welcher literarische Inszenierungen von Erinnerungen und metafiktionale Elemente in autofiktionaler Einkleidung auftraten.

II. Fiktionale Inszenierung des Schreibaktes in der Literatur

Der erste Teil des Romans *Herztier* (1994) zeigt Lola als Verfasserin eines persönlichen Tagebuchs. Für die bittere Lola, die sich an die arme Gegend ihrer Geburt ständig erinnert, die eine Zukunft ohne Armut erhofft, die - ausgegrenzt von ihren Kolleginnen – unter dem Alleinsein leidet, ist das Tagebuchschreiben ein inneres Bedürfnis, eine Art Zuflucht in die innere Welt. Lola nutzt Tagebucheinträge als Mittel, um ihre inneren Gedanken, Ängste und Träume auszudrücken. Durch diese Tagebucheinträge vollzieht Lola einen Akt der Selbstreflexion, sie dokumentiert ihre Erfahrungen und Gefühle als eine Form des Widerstands gegenüber dem unterdrückenden politischen Regime. Das Tagebuchschreiben dient ihr als kathartisches Mittel, das es ihr ermöglicht, ihre Individualität zu bewahren und einen Anschein von persönlicher Freiheit zu bewahren. Das Tagebuchmotiv unterstreicht die Bedeutung des Zeugnisses über das eigene Leben, da der Akt des Schreibens und der Reflexion über die eigenen Erfahrungen zu einem Akt der Handlungsfähigkeit und Selbstermächtigung wird. Das Tagebuch, das fiktionale Element, um das sich der erste Teil des Romans strukturiert, übt in Bezug auf die schreibende Lola dieselbe Funktion einer Strategie der emotionalen Selbstbeherrschung aus, die die Autorin in ihrem reflexiven Essay *Wie Erfundenes sich im Rückblick wahrnimmt* aus dem Jahre 1991 formuliert hatte:

Das Schreiben ist jedesmal das Letzte, das, was ich (immer noch) tun kann, ja muss, wenn ich nichts mehr Anderes tun kann. Es ist immer, wenn ich schreibe, der Punkt erreicht, wo ich mit mir selber (und das heißt auch mit dem, was mich umgibt) nicht mehr umgehen kann. Ich ertrage meine Sinne nicht mehr. Ich ertrage mein Nachdenken nicht mehr. Es ist alles so verstrickt geworden, dass ich nicht mehr weiß, wo die äußeren Dinge anfangen und aufhören. Ob sie in mir sind oder

ich in ihnen. Es brechen Stücke Welt heraus, als hätte ich alles geschluckt, was ich nicht tragen kann. (Müller 1991: 33)

Durch die Lektüre des Tagebuchs dringt die Ich-Erzählerin des Romans *Herztier* (1994) in Lolas sensible Welt ein, sie hat Zugang zu Lolas Lebensumfeld, taucht in ihre Lebensanschauung ein: Bildbeschreibungen von Lolas armer Herkunftsgegend, Bezüge auf ihr trauriges Familienleben, ihre Hoffnung auf eine bessere Zukunft, ihre Lebensanschauung insgesamt schleichen sich allmählich im Nachhinein der Tagebuchlektüre ins Bewusstsein der Icherzählerin hinein. Die Stimme der Icherzählerin und die Stimme des Tagebuches schreibenden Lola verschmelzen sich in der zweiten Eröffnungspassage des Romans:

Lola kam aus dem Süden des Landes, und man sah ihr eine armgebliebene Gegend an. Ich weiß nicht wo, vielleicht an den Knochen der Wangen, oder um den Mund, oder mitten in den Augen. Sowas ist schwer zu sagen, von einer Gegend so schwer wie von einem Gesicht. Jede Gegend im Land war arm geblieben, auch in jedem Gesicht. Doch Lolas Gegend, und wie man sie an den Knochen der Wangen, oder um den Mund, oder mitten in den Augen sah, war vielleicht ärmer. Mehr Gegend als Landschaft.

Die Dürre frisst alles, schreibt Lola, außer den Schafen, Melonen und Maulbeerbäumen. Aber nicht die Dürre trieb Lola in die Stadt. Was ich lerne, ist der Dürre egal, schreibt Lola in ihr Heft. Die Dürre merkt nicht, wieviel ich weiß. Nur was ich bin, also wer. Etwas werden in der Stadt, schreibt Lola, und nach vier Jahren zurückkehren ins Dorf. Aber nicht unten auf dem staubigen Weg, sondern oben, durch die Äste der Maulbeerbäume. (Müller 2009: 9)

In ihrer Aufeinanderfolge treten die Stimme der Icherzählerin und die Stimme des Tagebuches schreibenden Lola, durch die sich der Romananfang allmählich artikuliert, in ein

Verhältnis der Komplementarität, das der Aufeinanderfolge des Wachseins und des Traums, des Realen und des Surrealen, oder, in Herta Müllers Termini selbst, der Wahrnehmung und der erfundenen Wahrnehmung analog ist. Als *schreibendes Bewußtsein* kleidet Lola in fiktionaler Gestalt die reflektierenden Ausweisungen der Autorin aus dem Essay *Wie das Erfundene sich im Rückblick wahrnimmt* (1991). „Im Zustand des Schreibens ist die Person, weil sie schreibt, eine für sich selbst nicht erreichbare Person. Man könnte sagen: Die Person, die schreibt, ist eine erfundene Person. Auch für sich selbst.“ (Müller 1991: 44) Die beiden Stimmen treten in ein Dialogverhältnis, sie ergänzen sich gegenseitig. Wenn die Stimme der Icherzählerin eine metaphorische Perspektive auf das soziale Feld des kommunistischen Rumäniens der 1980er Jahre ausdrückt, hat die Stimme des Tagebuches schreibenden Lola die Rolle, diese schon abstrakte Perspektive zu vertiefen, sie in ein Areal der Symbolik zu überführen:

In den Höfen mit Maulbeerbäumen fiel der Schatten wie Ruhe auf ein altes Gesicht, das auf dem Stuhl saß. Wie Ruhe, weil ich für mich selber unerwartet in diese Höfe ging und nur selten wiederkam. In dieser Seltenheit zeigte ein Lichtfaden, der schnurgerade aus der Baumspitze in das alte Gesicht fiel, eine entfernte Gegend. Ich sah an diesem Faden hinunter und hinauf. [...] Ich sah die Maulbeerbäume lange an. Und dann, bevor ich wieder ging, noch einmal das Gesicht, das auf dem Stuhl saß. In dem Gesicht war eine Gegend. Ich sah einen jungen Mann oder eine junge Frau diese Gegend verlassen und einen Sack mit einem Maulbeerbaum hinaustragen. Ich sah die vielen mitgebrachten Maulbeerbäume in den Höfen der Stadt. In Lolas Heft las ich später: Was man aus der Gegend hinausträgt, trägt man hinein in sein Gesicht. (Müller 1991:10)

Sowohl im *Herztier* (1991) als auch in *Wie Wahrnehmung sich erfindet* (1991), inszeniert Herta Müller die Doppelstimme,

bei der die Stimme der Ich-Erzählerin und die Stimme der Autorin in ein und demselben Text nebeneinander bestehen. Diese Technik verleiht dem selbstreflexiven Charakter des Textes Tiefe und Komplexität. Müllers Präsenz als Schriftsteller ist jedoch auf subtile Weise in den Text eingeflochten, so dass die Grenze zwischen der Stimme der Erzählerin und der Stimme des Schriftstellers verschwimmt. Diese Vermischung der Stimmen ermöglicht es Müller, Lolas Erfahrungen zu kommentieren und eine breitere Perspektive auf die Themen Unterdrückung, Identität und Erinnerung zu bieten. Sie lädt den Leser auch dazu ein, die Rolle des Autors bei der Gestaltung der Erzählung und die Art und Weise, in der persönliche Erfahrungen in Fiktion umgesetzt werden können, zu berücksichtigen. In ähnlicher Weise steht in *Wie Wahrnehmung sich erfindet* (1991) Müllers erzählende Stimme im Mittelpunkt, wenn sie über ihre eigenen Erfahrungen und ihren Schreibprozess reflektiert. Hier ermöglicht die Technik der Doppelstimme Müller einen nahtlosen Übergang zwischen introspektiver Selbstreflexion und der analytischen Erkundung allgemeinerer Themen. Durch die Verflechtung von Erzähler- und Autorenstimme schafft Müller eine vielschichtige Erzählung, die die Grenzen zwischen Autobiografie und essayistischer Reflexion verwischt.

Die Tagebuchstimme, Lola an sich als fiktionale Gestalt, hat die dämonische Artikulierung der in Herta Müllers Literatur surrealistisch konstruierten leidebringenden Alptraumbeschreibungen²,

² Vor allem in Herta Müllers Literatur der 1990er Jahre, die die Kommunismuserfahrung thematisiert, stehen fiktionale Gestalten wie Kinder und Jugendliche in Verbindung mit literarischen Inszenierungen des Alptraums, wie aus manchen Beschreibungen des Romans *Der Fuchs war damals schon der Jäger* hervorgeht: "Am Morgen in der Schule hat ein Kind zu adina gesagt, der Himmel ist heute so anders. Ein Kind, das zwischen den anderen Kindern immer sehr still ist. Seine Augen weit voneinander entfernt, das macht seine Schläfen schmal. Heute morgen um vier hat meine Mutter mich geweckt, hat

ihre Psychologie stellt sich dar wie die Exemplifizierung einer dämonisch auftretenden erfundenen Wahrnehmung. Hinter dem Tagebuchdiskurs versteckt sich ein ununterbrochenes, dem ganzen Leben Lolas zugrundeliegendes Leiden. Dieses Leiden, das sich aus der Weltwahrnehmung an sich herleitet, macht das Tagebuchschreiben zu einer inneren Notwendigkeit. Lolas innere Ratlosigkeit, die Perspektivenlosigkeit ihres Daseins, ihre emotionale Instabilität machen ihr das Schreiben zum unerläßlichen Imperativ, zur Strategie der emotionalen Selbstbeherrschung. Die in ihrem Tagebuch enthaltene Realitätsbeschreibung, ihre Aufnahme des kollektiven Gesellschaftsbildes ist bitter und sarkastisch, wie aus ihrer Beschreibung der Studenten resultiert, die in der Kantine essen:

Alle sind hungrig in der Kantine, schreibt Lola in ihr Heft, ein drückender, schmatzender Haufen. Und jeder für sich genommen ein störrisches Schaf. Alle zusammen ein Rudel gefräßiger Hunde. (Müller 2009: 24)

das Kind gesagt, sie gab mir den Schlüssel, weil sie zum Bahnhof musste. Als sie ging, bin ich mit ihr zum Tor gegangen. Als ich mit ihr durch den Hof ging, spürte ich an der Schulter, dass der Himmel ganz nahe stand. Ich hätte mich anlehnen können, doch ich wollte nicht, dass meine Mutter erschrickt. Als ich allein durch den Hof ging, spürte ich an der Schulter, dass der Himmel ganz nahe stand. Ich hätte mich anlehnen können, doch ich wollte nicht, dass meine Mutter erschrickt. Als ich allein durch den Hof zurückging, waren die Steine durchsichtig. Ich ging schnell. Am Eingang war die Tür anders, das Holz war leer. Ich hätte noch drei Stunden schlafen können, sagte das Kind, aber ich schlief nicht mehr ein. Dann schreckte ich auf, obwohl ich nicht geschlafen hatte. Vielleicht hatte ich doch geschlafen, denn meine Augen spannten. Ich hatte geträumt, ich liege in der Sonne am Wasser und habe eine Blasé auf dem Bauch. Ich zog die Haut von der Blasé, und es tat nicht weh. Denn unter der Haut war Stein. Der Wind blies und hob das Wasser in der Luft, es war nur ein Tuch mit Falten, kein Wasser. Darunter lagen keine Steine, unter dem Tuch lag Fleisch.” (Müller, 2009: 11)

Das Tagebuchschreiben ist für Lola eine Strategie des Ausgleichs, es ertappt die Komplementarität zwischen Lebenserfahrung und fiktionaler Selbstinszenierung. Es gibt Anlass dazu, das Verhältnis der gegenseitigen Bedingtheit zwischen dem Schreiben und dem Leben zu ertappen. Die aus Herta Müllers Essay *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel* (2011) zitierte Metapher der Lebenserfahrung als Nährstoff, der sich mit der Materie des Textes mischt, um aufgezehrt zu werden, entspricht Lolas simultaner literarischer Inszenierung als arme, einsame Studentin und zugleich auch als Tagebuchverfasserin. Die aus dem Essay *Wie Erfundenes sich im Rückblick wahrnimmt* (1991) zitierte Metapher findet sich am Ende des späteren Essays *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel* (2011) in fiktionaler Einkleidung wieder:

Das Spielen und Essen. Jeden Winter kam zu uns nach Hause die Weissnäherin. Sie blieb dann zwei Wochen, ass und schlief bei uns. Sie hiess so, weil sie nur weisse Sachen nähte: Hemden und Unterhemden und Unterhosen und Nachthemden und Brusthalter und Strumpfhalter und Bettzeug. Ich hielt mich viel in der Nähe der Nähmaschine auf, ich schaute, wie die Stiche fliessen und eine Naht wird. Als sie den letzten Abend bei uns war, sagte ich nach dem Nachtessen: Näh mir was zum Spielen. Sie sagte: Was soll ich dir nähen? Ich sagte: Näh mir ein Stück Brot. Sie sagte: Dann must du später alles, was du gespielt hast, essen. Alles, was man gespielt hat, essen. So könnte man auch das Schreiben definieren. Wer weiss: Was ich schreib, muss ich essen, was ich nicht schreib – frisst mich. Davon, dass ich es esse, verschwindet es nicht. So ist das, wenn sich Gegenstände selbständig machen und Sprachbilder sich diebisch nehmen, was ihnen nicht gehört. Gerade beim Schreiben, wenn Worte etwas anderes werden, um genau zu sein, stelle ich kopfschüttelnd fest:

Es ist immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel.
(Müller 2011)

Als postmoderne Autorin gewährt Herta Müller ihren Lesern Zugang zu ihrem kreativen Prozess und erlaubt ihnen einen Blick hinter die Kulissen ihrer literarischen Werke. Bei den Reflexionen über den Schreibprozess wählt die Banaterin einen poetischen Stil, der aus kraftvollen, expressionistischen und bildreichen Metaphern besteht. In ihren Texten integriert Müller häufig persönliche Erlebnisse und Gedanken, um eine Verbindung zwischen ihren eigenen Erfahrungen und Ereignissen und ihren literarischen Texten herzustellen.

Im *Herztier* (1994) zieht sich das Symbol des Baumes als starkes Motiv durch den gesamten Roman. Der Baum steht für Widerstandsfähigkeit, Verwurzelung und die Ausdauer des Lebens im Angesicht von Widrigkeiten. Er dient als Metapher für Lolas eigene Kämpfe und ihr Überleben in einem repressiven Regime. In Tagebuchpassagen drückt sich Lola über die Symbolik des Baumes aus und zieht Parallelen zwischen seinem Wachstum und ihrem eigenen Streben nach Freiheit und Selbstverwirklichung. Der Baum symbolisiert Hoffnung inmitten von Verzweiflung und wird zu einer greifbaren Darstellung der Sehnsucht der Figuren nach einer besseren Zukunft.

Als ginge es weggelaufenen Bäumen wie weggelaufenen Menschen: sie verlassen den gefährlichen Ort zum gerade noch richtigen Zeitpunkt, finden ein halbwegs richtiges Land, aber in diesem den falschen Ort zum Bleiben und keinen Entschluß zum Gehen. [...] Der Baum ist weder Belastung noch Erleichterung. Er steht nur da als Nachgeschmack der Zeit. Die Linde war sehr beim Gedankensammeln behilflich: Sie blühte immer, wenn der Mensch nachdachte. (Müller 2009: 143)

Die Uferbäume hingen ins Wasser. Es waren Kopfweiden und Bruchweiden. Als ich ein Kind war, wußten die Namen der

Pflanzen für das, was ich tat, einen Grund. Diese Bäume wußten nicht, warum Edgar, Kurt, Georg und ich den Fluß entlanggingen. Alles um uns herum roch nach Abschied, Keiner von uns sagte das Wort. (Müller 2009: 90)

Lola sagte, Flöhe sogar auf den Rinden der Bäume. Jemand sagte, es sind keine Flöhe, Läuse sind das, Blattläuse. Lola schreibt in ihr Heft: Blattflöhe sind noch schlimmer. Jemand sagte, die gehen nicht an Menschen, weil Menschen keine Blätter haben. Lola schreibt, die gehen an alles, wenn die Sonne brennt, sogar an den Wind. Und Blätter haben wir alle. Blätter fallen ab, wenn man nicht mehr wächst, weil die Kindheit vorbei ist. Und Blätter kommen wieder, wenn man schrumpelt, weil Liebe vorbei ist. (Müller 2009: 13-14)

Die Symbolik spielt in Herta Müllers Texten eine entscheidende Rolle, da sie einen tieferen Sinn vermittelt und zusätzliche Bedeutungsebenen eröffnet. Müllers Verwendung von Symbolen ermöglicht eine verstärkte selbstreflexive Erfahrung. Im *Herztier* (1994) dienen Symbole wie das *Herztier* (1994) selbst, die grünen Bäume, das grüne Gras und die grünen Hemden als aussagekräftige Metaphern. Sie stehen für Hoffnung, Freiheit und Widerstandskraft angesichts der Unterdrückung. Das häufig erwähnte Gras ist ein wichtiges Motiv im Roman und wird mit Sprichwörtern und umgangssprachlichen Redewendungen in Verbindung gebracht. Im Sinne der umgangssprachlichen Wendung "Über eine Sache Gras wachsen lassen" kann das Gras-Motiv im *Herztier* (1994) auch als das Vergessen einer unangenehmen Sache im Laufe der Zeit verstanden werden. Nachdem die Protagonistin von ihrer Freundin Tereza verraten wird und Tereza an Krebs stirbt, benötigt die Ich Erzählerin lange Zeit, um ihrer verstorbenen Freundin zu verzeihen.

Ich wollte, daß Liebe nachwächst, wie das gemähte Gras. Soll sie anders wachsen, wie Zähne bei den Kindern, wie Haare, wie Fingernägel. Soll sie wachsen, wie sie will. (Müller 2009: 161)

“Heute horcht das Gras, wenn ich von Liebe rede. Mir ist, als wäre dieses Wort zu sich selber nicht ehrlich”. (Müller 2009: 163) Im konkreten Vergleich steht Gras gleichbedeutend für Liebe, Vergebung und gleichzeitig für die Unmöglichkeit desselben in einer ablehnenden Gesellschaft.

III. Das theoretische Rahmenwerk

Die introspektive Schreibweise zeichnet sich durch Themen wie Identität, Selbstdarstellung und kreative Inspiration aus. (Haacke-Werron, 2022) Selbstreflexives Schreiben ist in einer Vielzahl von Genres zu finden, von Gedichten und Memoiren bis hin zu Belletristik und Kritik. Mit literarischer Selbstreflexion ist also die intertextuelle Bezugnahme auf eigene Texte und die in den Prosatexten in unterschiedlicher Intensität immer wieder auftauchende Thematisierung des eigenen Schreibaktes gemeint.

Nach Michael Scheffel sind es drei Elemente, die den Begriff des selbstreflexiven Erzählens näher erläutern und eingrenzen. Erstens bezieht sich Selbstreflexion nicht unbedingt auf die Rückbezüglichkeit einer Erzählung als Ganzes (was ausschließt, dass bereits eine Serie selbstreflexive Züge aufweist). Zweitens ist narrative Selbstreflexion in der Bedeutung von Sich-Selbst-Spiegeln oder Sich-Betrachten nicht per se an die Fiktionalität einer Erzählung gebunden. Drittens kann Selbstreflexion markierte intertextuelle Anspielungen enthalten, ist aber in erster Linie intratextuell. Auf der Grundlage der oben genannten Kriterien unterteilt Scheffel die Formen selbstreflexiven Erzählens in zwei Kategorien: Selbstbetrachtung und Selbstspiegelung. Beide Formen, Selbstbetrachtung und Selbstspiegelung, sind auf den Ebenen des Erzählens (*discours*) (Scheffel 1997: 56) und des Erzählten (*histoire*) (*ibid.*) anzutreffen und können sich auf die

Erzählung, das Erzählen (d.h. den Erzählakt), das Erzählte beziehen. (Scheffel 1997: 46-90)

IV. Die motivische und thematische Selbstreflexivität bei Herta Müller

IV.1 Formen der Metaisierung

In ihren Texten untersucht Müller häufig die komplexen Beziehungen zwischen persönlichen Erfahrungen und historischen Traumata, sowie die Art und Weise, in der sich individuelle Erzählungen mit umfassenderen politischen und sozialen Realitäten überschneiden. Bei Herta Müller lassen sich verschiedene Formen der *Metaisierung*³ identifizieren. Aufgrund der gemeinsamen Themen und Motive können viele ihrer Überlegungen auch direkt auf ihr eigenes schriftstellerisches Schaffen angewandt werden. Schon 1991 in ihrer Paderborner Poetik-Vorlesung mit dem Titel *Der Teufel sitzt im Spiegel* äußerte Herta Müller vergleichbare Gedanken über die Unkontrollierbarkeit und Konstruiertheit von Erinnerungen im Kontext ihrer eigenen Schreibebeit.

Das, was man später von früher her erinnert, sucht man sich nicht aus. Es gibt keine Wahl für eine Auswahl, die sich zwischen den Schläfen hinter der Stirn selber trifft. Ich merke mir an, daß nicht das am stärksten im Gedächtnis bleibt, was außen war, was man Fakten nennt. Stärker, weil wieder erlebbar im Gedächtnis, ist das, was auch damals im Kopf stand, das, was von innen kam, angesichts des Äußeren, der Fakten. Denn das, was von innen kam, hat unter den Rippen gedrückt, hat die Kehle geschnürt, hat den Puls gehetzt. Es ist seine Wege

³ der Begriff wird hier als Oberbegriff für alle Formen der Selbstreflexivität verstanden

gegangen. Es hat seine Spuren gelassen. Manche Leute reden, wenn sie von diesen Spuren reden, von ‚Wunden‘ oder ‚Narben‘. Es sind keine. Ich kann heute ‚Angst‘ sagen. Und ich kann ‚Freude‘ sagen. Es trifft nicht mehr zu. Ich rede darüber. Ich lebe nicht mehr darin. Ich rekonstruiere, auch wenn ich innerlich nachvollziehe. (Müller 1991: 10)

Ein anschauliches Beispiel dafür findet sich in ihrem wiederkehrenden Motiv des Zeigefingers im Kopf, das die Unvorhersehbarkeit von Erinnerungen und die individuelle und schwer kontrollierende Natur der Wahrnehmung verdeutlicht. Dieses Motiv beeinflusst maßgeblich Müllers Schreibprozess und wurde bereits im ersten Kapitel *Wie Wahrnehmung sich erfindet* eingeführt, um dies zu erläutern.

Manchmal glaube ich jeder trägt im Kopf einen Zeigefinger. Der zeigt auf das, was gewesen ist. Das meiste, was wir uns sagen, erzählen, woran wir denken, wenn wir mit uns allein sind, ist gewesen. Was wir gerade tun, müssen wir nicht sagen. Wir tun es ja. Würden wir bei allem, was wir tun, sagen, was wir gerade tun, könnten wir es nicht mehr tun. Oft schließt das Tun das Sagen aus. Wir reden meist danach. Wir reden erst, wenn es geschehen ist. Dann war es, und wir sagen: es war. Es war kurz davor. Oder, es ist lange her. Es war, das klingt wie abgetan, denn damit beginnt es. Nicht nur das Erzählen. Auch das, was wir selber sind. (Müller 1991: 9)

Herta Müller sieht Wahrnehmung als einen aktiven Prozess, der stark von inneren Faktoren beeinflusst wird. Dieser Prozess entzieht sich jedoch ebenso der bewussten Kontrolle wie die Erinnerung und bleibt daher individuell. In diesem Zusammenhang betrachtet sie, wie individuelle Erfahrungen und persönliche Erzählungen mit Traumata verknüpft sind, was diese Individualität der Wahrnehmung noch deutlicher hervorhebt.

Die Wahrnehmung, die sich erfindet, steht nicht still. Sie überschreitet ihre Grenzen, da, wo sie sich festhält. Sie ist unabsichtlich, sie meint nichts Bestimmtes. Sie wird vom Zufall geschaukelt. Ihre Unberechenbarkeit trifft jedoch die einzige mögliche Auswahl, wenn sie sich wählt. Der Zeigefinger im Kopf bricht ständig ein. (Müller 1991: 19)

Die Bewusstwerdung über den eigenen Status als Autorin, über das schöpferische Potenzial und der reflexive Blick auf die Entwicklungsphasen des Schreibprozesses sind Elemente, die ihre Texte strukturieren, die ihre Eigentümlichkeit präservieren. Tatsächlich werden sämtliche literarische Werke der Autorin mit substantiellen Bezügen auf den eigenen Schreibakt versehen, die wiederum zum festen sprachlichen Repertoire zahlreicher Rezensionen gehören. Man spricht von der erfundenen Wahrnehmung, vom fremden Blick und von der Unwirklichkeit⁴ - Begriffe, die jeder Rezensent und Leser sehr schnell bemerkt und assoziiert, wenn es um die Beschreibung von Müllers Werk in der Literatur geht. Diese expressiven Begriffe sollen hier nur Beispiele für diese Form der Selbstbezeichnung und Selbstinszenierung sein und verweisen bereits auf die Relevanz der Formen der Metaisierung in Müllers Werk. Sie können eine implizite Ebene einer grundlegenden fiktionalen Poetik aufzeigen, die es erlaubt, Erkenntnisse über die Bedeutung des Erzählens und des Schreibens für das erzählende Selbst zu erfassen.

⁴ mehr dazu in Dimian-Hergheligi, R. (2022): ‘ „Vielleicht hat jeder Autor einen eigenen, einzigen Satz“. Selbstreflexives Schreiben in Herta Müllers Essays der 1990er-Jahre: Wie Erfundenes sich im Rückblick wahrnimmt“ ’. In *Jahrbuch für Internationale Germanistik Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik*, Beihefte 7:692, Bern, Peter Lang.

In Herta Müllers Prosatexten lässt sich die Metaisierung auf einige Ebenen und in verschiedenen Formen erkennen. Eine davon kann das Element der literarischen Selbstbeobachtung oder Selbstanalyse sein. Der Ausgangspunkt mancher Erzählpassagen ist oft die Reflexion und es gibt viele Passagen aus der Kindheit, reflexive Erinnerungen an das Dorf, Reflexionen, Themen und Motive wie das Dorf, die Sprache, das Schreiben, das Trauma. Sie schreibt:

Man kann es glauben, aber nicht sagen. Aber was man nicht sagen kann, kann man schreiben. Weil das Schreiben ein stummes Tun ist, eine Arbeit vom Kopf in die Hand. Der Mund wird übergangen. Ich habe in der Diktatur viel geredet, meistens weil ich mich entschlossen hatte, die Trompete nicht zu blasen. Meistens hat das Reden unerträgliche Folgen gehabt. Aber das Schreiben hat im Schweigen begonnen, dort auf der Fabrikterrasse, wo ich mit mir selbst mehr ausmachen musste, als man sagen konnte. Das Geschehen war im Reden nicht mehr zu artikulieren. (Müller 2011: 18)

Ein weiterer Punkt ist die Thematisierung ihres eigenen poetologischen Programms als ein Charakteristikum des Metanarrativen. Die Beziehung zwischen dem Autor und dem geschriebenen Text, das Verhältnis zwischen dem Erzählen und dem Schreiben wird an mehreren Stellen aufgegriffen und explizit gemacht, und auch die Frage nach der Funktion und vor allem den Möglichkeiten des Erzählens stellt sich in diesem Zusammenhang. Die beiden Texte *Wie Erfundenes sich im Rückblick wahrnimmt* (1991) und *Wie Wahrnehmung sich erfindet* (1991) behandeln den fiktionalen Prozess und stehen in einem komplementären Verhältnis zueinander.

Lolas Sätze ließen sich sagen im Mund. Aufschreiben ließen sie sich nicht. Nicht von mir. Es war wie mit Träumen, die in den

Mund passen, aber nicht aufs Papier. Beim Aufschreiben löschten sich Lolas Sätze in meiner Hand. (Müller 2009: 44)

Durch das selbstreflexive Schreiben ist Müller in der Lage, die Art und Weise zu erforschen, in der Sprache eingesetzt werden kann, um unterdrückerische Systeme herauszufordern und zu untergraben, während sie gleichzeitig die Komplexität und die Grenzen solcher Bemühungen anerkennt. Sie zeigt also, dass Sprache und Geschichtenerzählen mächtige Werkzeuge des politischen Widerstands sind, die in der Lage sind, die herrschenden Narrative der Machthaber zu untergraben.

Die Autorin versucht in ihrem Essay *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet* (1991), unter ständigem Bezug auf die subjektive Schreiberfahrung, das Spannungsverhältnis zwischen dem Schreiben, dem Denken und dem Leben, zwischen der Innen- und der Außenwelt, zwischen der realen Welt und der Fantasie nachzuspüren, um die Fiktionalität, die Vorläufigkeit und die Offenheit der Literatur selbstreflexiv zu verdeutlichen.

Ihr Essay, der zu einer Vielzahl von Erinnerungen und Rückblicken und in der Folge zu Erzählversuchen führt, ist nicht nur im Hinblick auf das Element der Selbstreflexion relevant, sondern weckt auch Assoziationen an die Technik der *mémoire involontaire* (Pethes, 2001: 367-368) oder der *écriture automatique*. In ihrem Werk lassen sich Ähnlichkeiten mit surrealistischen Praktiken erkennen.

Die Angst vor dem Satz, der Unwille zum Schreiben - es ist fast ein Widerwill-, ist der einzige Grund, weshalb ich es tu. Das Schreiben ist jedesmal das Letzte, das, was ich (immer noch) tun kann, ja muß, wenn ich nichts mehr anderes tun kann. Es ist immer, wenn ich schreibe, der Punkt erreicht, wo ich mit mir selber (und das heißt auch mit dem, was mich umgibt) nicht mehr umgehen kann. (Müller, 1991: 33)

Einige der bisher genannten Elemente und Aspekte werden oft und gerne in Zusammenhang mit der Postmoderne gebracht. Die gesteigerte Selbstreflexivität, die Beziehung zwischen dem Autor und dem geschriebenen Text, die metanarrative Tiefenstruktur, die surrealistische Intertextualität sind Merkmale, die die postmoderne Philosophie gerne den postmodernen Autoren zuordnen kann. Das selbstreflexive Schreiben, die Doppelstimme, das Baumsymbol und das Motiv des Tagebuchschreibens zu einer reichhaltigen und tiefgründigen Erkundung der persönlichen Identität, der Erinnerung, des Traumas, der Wirklichkeitskonstruktion und der Macht des Erzählens bei. Diese literarischen Mittel und Themen greifen ineinander und schaffen parallele Fäden, die unser Verständnis der menschlichen Erfahrung vertiefen und die Leser dazu einladen, über ihre eigenen Wahrnehmungen, Erinnerungen und die Art und Weise, wie sie ihre eigene Realität konstruieren, nachzudenken.

V. Schlussbetrachtungen

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Herta Müllers Schreiben aussagekräftige Beispiele, ein vielfältiges Spektrum an Schreib- und Erzählszenarien sind. Wichtig sind Formen der Metaisierung, die sowohl auf der Ebene der literarischen Selbstbeobachtung und Selbstreflexion als auch über das Element der Metanarration, des Schreibens über das Schreiben stattfinden. Ihr Schreiben ermöglicht es ihr, über die Art und Weise zu berichten, in der sich individuelle Erzählungen mit umfassenderen politischen und sozialen Realitäten überschneiden, um Fragen der Identität, Zugehörigkeit und literarischer Darstellung zu untersuchen. Müllers selbstreferentielles Schreiben war Gegenstand wissenschaftlicher Analysen und Diskussionen, die die Bedeutung ihres Werks für das Verständnis des komplexen Zusammenspiels zwischen persönlicher Erfahrung und breiteren historischen und kulturellen Kontexten hervorheben.

Bibliographie

- BRANDT, B., GLAJAR, V. (Hrsg.) (2013): *Herta Müller Politics and Aesthetics*. UNP.
- BRÜNDL, P. (1998): 'Trauma und Überlebenskunst', *Psychologie und Gesellschaftskritik*, 22, pp. 29–45.
- DIMIAN-HERGHELIGIU, R. (2022): '„Vielleicht hat jeder Autor einen eigenen, einzigen Satz“: Selbstreflexives Schreiben in Herta Müllers Essays der 1990er-Jahre: Wie Erfundenes sich im Rückblick wahrnimmt', in *Jahrbuch für Internationale Germanistik Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik*. Bern: Peter Lang, pp. 435–444.
- EKE, N.O. (ed.) (2017): *Herta Müller-Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- FEDERHEN, K. (2012): *Traumatheorie, Trauma-Analyse und die Frage nach der Darstellbarkeit des Traumas. Marguerite Duras 'Hiroshima mon Amour'*, München.
- GÜNTER, S. (2013): 'Einleitung: Geschichte der Psychotraumatologie.', in A. Maercker (ed.) *Posttraumatische Belastungsstörungen*. Heidelberg: Springer Medizin.
- HAACKE-WERRON, S., KARSTEN, A., SCHARLAU, I. (eds) (2022): *Reflexive Schreibwissenschaft. Disziplinäre und praktische Perspektiven*, WBW.
- HAHNE, P., BIESHOLD, H.-H., LANCIK, K.H. (2005): 'Psychogene Störungen bei deutschen Soldaten des Ersten und Zweiten Weltkrieges. Eine vergleichende Betrachtung unter psychotraumatologischen Gesichtspunkten.', *Fortschritte der Neurologie – Psychiatrie*, 73, pp. 91–101.
- MAR CASTRO VARELA, M. DO, DHAWAN, N. (2015): *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Transcript.

- MÜLLER, H. (1991): *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*. Berlin: Rotbuch.
- MÜLLER, H. (1994): *Herztier*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- MÜLLER, H. (1996): *The Land of Green Plums*. Translated by M. Hofmann. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- MÜLLER, H. (2007): *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*. München: Carl Hanser.
- MÜLLER, H. (2009a): *Atemschaukel*. München: Carl Hanser.
- MÜLLER, H. (2009b): *Der König verneigt sich und tötet*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- MÜLLER, H. (2009c): *Herztier*. 2nd edn. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- MÜLLER, H. (2011b): *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*. München: Carl Hanser.
- MÜLLER, H. (2014): *Mein Vaterland war ein Apfelkern*. München: Carl Hanser.
- PETER VON, M. (2001): *Literaturwissenschaft und Psychoanalyse*. Stuttgart: Reclam.
- SCHEFFEL, M. (1997): *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen: Max Niemeyer.
- SEYFARTH, A. (2020): *Selbstreflexive Avantgarde. Bazon Brock über Innovation und Tradition*. Paderborn: Brill Fink.

Internetquellen

- FRIED, A. (2017): 'Main Post'. Available at: <https://www.mainpost.de/regional/hassberge/jeder-autor-schreibt-auch-ueber-sich-selbst-art-9850079>.
- MÜLLER, H. (2011a): 'Herta Müller: Die Autorin und ihre Bücher'. Translated by S. Drude-Koeth. Available at: <https://www.goethe.de/ins/lt/de/kul/mag/20771058.html>.

MÜLLER, H. (2019): ‘ „Jedes Wort wird ein Individuum.“ Ein Interview mit Herta Müller über ihre Collagen’. Available at:https://www.academia.edu/40239478/_Jedes_Wort_wird_ein_Individuum_Ein_Interview_mit_Herta_M%C3%BCller_%C3%BCber_ihre_Collagen, retrieved on 10.04.2023; <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2009/summary/>, retrieved on 18.09.2023.



Rezensionen
(Reviews)

Cătălina Băliușteanu-Furdu: *Das problematische Weib in Heinrich Manns Frühwerk*, Hartung-Gorre Verlag, Konstanz, 2021, 222 p.

Maria-Loredana SIMIONOVICI
„Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania

Cătălina-Dumitrița Băliușteanu-Furdu ist Dozentin an der Fakultät für Philologie der „Vasile Alecsandri“-Universität in Bacău und promovierte an der „Alexandru Ioan Cuza“-Universität Jassy mit einer Dissertation zur Geschlechterdarstellung in der deutschen Literatur (*Femei, corpuri și pasiuni în literatura lui Heinrich Mann*, Ed. Univ. „Al. I. Cuza”, Iași, 2012). Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen Gender Studien, viktorianische Literatur, die englische Renaissance und Kinderliteratur. Sie hat über 40 wissenschaftliche Artikel und drei Bücher veröffentlicht sowie an mehr als vierzig nationalen und internationalen Konferenzen teilgenommen.

Besonders hervorzuheben sind ihre Publikationen auf Deutsch, darunter das Buch *Das problematische Weib in Heinrich Manns Frühwerk* (Jassy: Erste Auflage. Verlag der Universität „Al. I. Cuza” 2012 und Konstanz: Hartung-Gorre Verlag 2021, ISBN 978-3-86628-733-4 und 3-86628-733-X, 220 Seiten), sowie der wissenschaftliche Artikel *Frauengestalten als Zeitkritik in Heinrich Manns 'Im Schlaraffenland'*, der im Sammelband *Jassyer Beiträge zur Germanistik XIII* (Konstanz: Hartung-Gorre Verlag 2010, ISBN 978-3-86628-283-4, S.265-275) erschien. Die anderen beiden veröffentlichten Studien sind: *A Topography Plagued by Marginality in Victorian Novels* (Konstanz/Germania: Hartung-Gorre Verlag, ISBN 978-3-86628-760-0, 2022) und *Instances of Femininity in Victorian Novels* (Konstanz/

Germania: Hartung-Gorre Verlag, ISBN –10: 3-86628-760-7, 2023). Zu den aktuellen Veröffentlichungen der Autorin gehören: *Space in William Shakespeare's The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* (2024) und *To use 'he/she' or 'they': That is the question* (2022). Zudem ist sie Mitglied des Forschungszentrums INTERSTUD und Mitherausgeberin der Zeitschrift *INTERSTUDIA*.

Die literaturwissenschaftliche Studie *Das problematische Weib in Heinrich Manns Frühwerk* (Bălinișteanu-Furdu, Cătălina: *Das problematische Weib in Heinrich Manns Frühwerk*. Zweite Auflage. Konstanz: Hartung-Gorre Verlag 2021, 220 Seiten)¹ erforscht die weiblichen Figuren im frühen Werk von Heinrich Mann und vermittelt eine tiefgreifende Analyse ihrer gesellschaftlichen, politischen und literarischen Dimensionen. Die Studie ist klar und kohärent aufgebaut und beginnt mit einem Vorwort, das eine allgemeine Einführung in das Thema bietet.

Anschließend ist die Studie in vier Hauptkapitel gegliedert: *Das erste Kapitel* beleuchtet Heinrich Mann als Schriftsteller an einem Wendepunkt der Geschichte und analysiert seine literarischen Einflüsse sowie den historischen Kontext. Im *zweiten Kapitel* stehen Erzählstrukturen und die Darstellung weiblicher Figuren im Mittelpunkt, insbesondere im Hinblick auf Raum und Identität. *Das dritte Kapitel* untersucht die Frauenbilder in Heinrich Manns Werk durch die Semiologie des Körpers, während das *vierte Kapitel* sich mit weiblicher Identität und Identitätskrisen um die Jahrhundertwende auseinandersetzt. Die Schlussfolgerungen bilden den Abschluss der Arbeit, in denen die

¹ Das Buch erschien erstmals 2012 in Jassy/Rumänien im Verlag der Universität „Al. I. Cuza”.

zentralen Erkenntnisse zusammengefasst werden, sowie ein Literaturverzeichnis, das die verwendeten Quellen dokumentiert.

In einer fundierten Analyse, die literaturwissenschaftliche Methodik mit historischem Kontext verknüpft, vermittelt die Studie einen informativen Einblick in die Darstellung des Frauenbildes in Heinrich Manns Werk und analysiert dessen Bedeutung für die Literatur des 20. Jahrhunderts. Die Autorin verdeutlicht diesen Aspekt in ihrem Vorwort: „Das Ziel dieser Arbeit besteht in der Darstellung der Frau um die Jahrhundertwende unter dem Einfluss der kulturellen und sozialen Veränderungen“.²

Ein zentraler Aspekt der Arbeit ist die detaillierte Untersuchung der Hauptfiguren, insbesondere der Protagonistinnen der Romane *Die Göttinnen*, *Im Schlaraffenland* und *Professor Unrat*. Besonders bemerkenswert sind Figuren wie die Herzogin Violante von Assy aus dem Roman *Die Göttinnen*, die sich nicht bloß passiv in einem patriarchalen System bewegt, sondern als eigenständige Akteurin Normen und Konventionen ihrer Zeit hinterfragt – ebenso wie Rosa Fröhlich aus *Professor Unrat*. Die Autorin argumentiert, dass diese Frauenfiguren nicht bloß passive Repräsentationen eines patriarchalen Systems sind, sondern eigenständig handeln und gegen gesellschaftliche Vorgaben verstoßen. Die Frauenfiguren Heinrich Manns sind nicht nur Spiegelbilder der Gesellschaft, sondern auch Wegbereiterinnen eines neuen weiblichen Selbstverständnisses: „Heinrich Manns Heldinnen stehen nicht mehr im Schatten ihrer Männer, sie beginnen ihre eigene Initiative zu haben und eine aktive Sexualität zu entwickeln“.³

² Bălinișteanu-Furdu, Cătălina: *Das problematische Weib in Heinrich Manns Frühwerk*. Zweite Auflage. Konstanz: Hartung-Gorre Verlag 2021, S.5.

³ Ebenda, S.49.

Besonders beeindruckend ist die Analyse der Motive der *femme fatale* und *femme fragile*, die als zentrale Topoi der Dekadenz in Heinrich Manns Frühwerk herausgearbeitet werden: „Die Frau, die nicht dem traditionellen Frauenbild entspricht, sondern `Moden` ist, und eine Änderung des männlichen Verhaltens fordert, wird bekämpft, verachtet, indem man sie dämonisiert, zu einer animalischen, triebhaften Natur degradiert, wird als Prostituierte (*femme fatale*) oder als eine kalte, distanzierte Frau (*femme fragile*) geschildert.“⁴ Außerdem hebt die Autorin die mythologische und religiöse Symbolik hervor, die den weiblichen Figuren zugeschrieben wird: Diana, Minerva und Venus vs. Eva, Maria, Maria Magdalena, Salomé, Judith – die Frau zwischen Heidentum und Christentum ist eine der Kernproblematiken in Manns Figurenkonzeption, die die Autorin der Studie hervorragend darstellt. Cătălina Bălinișteanu-Furdu beschäftigt sich beispielsweise mit dem Aspekt der Repräsentation der Frauen aus dem Neuen Testament in Heinrich Manns Romanen und stellt fest, dass Manns einige Heldinnen Repräsentationen Salomé sind, die als „archetypische *femme fatale* zu betrachten“⁵ ist.

Die Autorin bearbeitet auch Heinrich Manns kritische Haltung gegenüber der Wilhelminischen Gesellschaft und erklärt Heinrich Manns Absicht: „Die Forschungsliteratur zu Heinrich Manns Werk (...) bezieht sich vornehmlich auf die sozial-kritische Einstellung des Autors hinsichtlich der wilhelminischen Gesellschaft“⁶. Die Analyse seiner weiblichen Figuren zeigt, dass sie nicht nur gesellschaftliche Strukturen spiegeln, sondern auch die Ambivalenz und den Fortschritt seines literarischen Schaffens

⁴ Ebenda, S.89.

⁵ Ebenda, S.84.

⁶ Ebenda, S.7.

reflektieren. Besonders erwähnenswert ist die Analyse der Frau als Symbol des gesellschaftlichen Wandels. Heinrich Manns Frauenfiguren sind nicht nur Opfer, sondern auch Gestalterinnen ihres eigenen Schicksals.

Die sprachliche und stilistische Gestaltung der Arbeit ist wissenschaftlich fundiert und zugleich gut verständlich. Hervorzuheben ist die klare Argumentationsstruktur, die es dem Leser ermöglicht, den Gedankengängen der Autorin mühelos zu folgen. Durch die detaillierte Figurenanalyse gelingt es der Arbeit, ein neues Licht auf Manns weibliche Protagonisten zu werfen und demonstriert eindrucksvoll die präzise und analytische Herangehensweise der Autorin.

Ein besonders lesenswertes Kapitel befasst sich mit der Darstellung der weiblichen Körperlichkeit und ihrer semiotischen Bedeutung. Hier verbindet die Autorin psychoanalytische Theorien – insbesondere Freuds Konzept des *Es* und *Über-Ichs* – mit Manns Frauenfiguren. So wird Rosa Fröhlichs Rolle als Verführerin in *Professor Unrat* aus einer neuen Perspektive betrachtet. Die Autorin zeigt, wie die erotische Macht der Frau zugleich ein Mittel der Emanzipation und des gesellschaftlichen Stigmas ist: „Heinrich Manns Heldinnen besitzen diese Macht, sich durch ihre Sexualität zu definieren. Sie bedrohen die moralischen und sozialen Konventionen (...), sie verwenden das Geschlecht/den Geschlechtsverkehr zu ihrem eigenen Vergnügen, wie eine Waffe oder ein Instrument, um die Männer zu manipulieren“⁷. Diese Erkenntnis zeigt die differenzierte Herangehensweise der Autorin an Manns Charakterkonzeption: „Weiterhin muss ich eindeutig erklären, dass es große

⁷ Bălinișteanu-Furdu, Cătălina: *Das problematische Weib in Heinrich Manns Frühwerk*. Zweite Auflage. Konstanz: Hartung-Gorre Verlag 2021, S.206.

Unterschiede zwischen den Geschlechtern zur Zeit Heinrich Manns gab, deswegen herrschte auch bei der Konstruktion der literarischen Figuren eine differenzierte Darstellung gemäß dem Geschlecht vor.“⁸

Die Autorin zeigt deutlich, dass die Protagonistinnen von Heinrich Manns Romanen an der Identitätskrise der damaligen dekadenten Zeit leiden und analysiert Heinrich Manns Romanen aus der Perspektive der Freudschen Psychoanalyse: „ (...) Heinrich Mann beweist ein Interesse für das (psychoanalytische) Bewusste und Unbewusste, für die verdrängten Wünsche und Träume seiner Heldinnen, für den Konflikt zwischen Phantasie und Wirklichkeit“.⁹

Insgesamt liefert die Arbeit von Catalina Băliușteanu-Furdu eine beeindruckende und wertvolle Analyse der Frauenfiguren in Heinrich Manns Werk. Frau Cătălina Băliușteanu-Furdu ist nicht nur Literaturwissenschaft, sondern auch Geschichte und Kultur von großem Interesse. Es bleibt zu hoffen, dass diese Forschungsergebnisse in weiteren Studien vertieft und in den breiteren literaturwissenschaftlichen Diskurs aufgenommen werden.

⁸ Ebenda, S.8.

⁹ Ebenda, S.140.

Lavinia Ienceanu, *Metamorfoze și anamorfoze arhetipale în Asuntos de un hidalgo disoluto*, Editura Universității „Ștefan cel Mare”, Suceava, 2023, 524 p.

Cristiana-Mădălina CHIRICA
„Alexandru Ioan Cuza” University of Iași, Romania

Introducere

Volumul *Metamorfoze și anamorfoze arhetipale în Asuntos de un hidalgo disoluto* al Laviniei Ienceanu, publicat la Editura Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava, în 2023, și premiat în cadrul Galei Premiilor Societății Scriitorilor Bucovineni (2024), reprezintă un studiu monografic amplu (524 p.) dedicat primului roman al scriitorului columbian Héctor Abad Faciolince, *Asuntos de un hidalgo disoluto*.

Tema propusă de tânăra cercetătoare, anticipată încă din titlul volumului, este complexă și ambițioasă: autoarea examinează modalitatea în care acest text postmodern reconfigurează și transformă arhetipurile clasice utilizând conceptele de **metamorfoză** și **anamorfoză** arhetipală. Lucrarea se situează la confluența mai multor domenii: literatură comparată, teorie literară, semiotică, naratologie, mitocritică, oferind o interpretare holistică a romanului luat în analiză prin filtrul multi- și pluridisciplinar.

Abordarea Laviniei Ienceanu este motivată de necesitatea revalorizării critice a romanului *Asuntos de un hidalgo disoluto* și de rehabilitarea figurii personajului central, demonstrând astfel că textul literar iese de sub incidența pastișei sau a parodiei. Cercetătoarea susține și demonstrează credibil și bine argumentat că romanul *Asuntos de un hidalgo disoluto* constituie o abilită

re-mitologizare a tiparelor arhetipale fundamentale reunite sub umbrela palimpsestului literar universal.

Abordare critică și cadru metodologic

Cercetarea științifică semnată de Lavinia Ienceanu se sprijină pe un aparat critic și teoretic solid și divers, care pune în evidență caracterul transdisciplinar al lucrării. Încă din prima parte a volumului, intitulată sugestiv *Preliminarii teoretice* (pp. 33-125), autoarea delimitează clar cadrul metodologic, definește conceptele fundamentale și își întărește poziția critică față de cercetările existente. Ienceanu oferă un spațiu considerabil acestei prime părți în care fixează noțiunile, conturează conceptele și le precizează sensul operativ în contextul studiului. Prin această incursiune teoretică, autoarea de față se asigură că demersul inițiat are la bază un set coerent de principii și instrumente metodologice, evitând confuziile terminologice ulterioare în domenii atât de expuse interpretărilor precum mitocritica și arhetipologia literară.

Arhetipologia și contextul pe care îl creează Ienceanu joacă un rol fundamental în înțelegerea acestui studiu. Cercetătoarea aderă la tradiționala interpretare a arhetipurilor jungiene ca elemente de bază ale inconștientului colectiv. Astfel, concepte psihanalitice precum *Anima*, *Umbra*, și nu numai, sunt menite să susțină motivațiile și evoluțiile personajului central al lui Abad Faciolince. Acestor perspective jungiene, autoarea le alătură și instrumente ale mitanalizei comparative: de la miturile antice până la cel al lui Don Quijote. Prin crearea acestor conexiuni, autoarea se înscrie în linia cercetărilor de literatură comparată și antropologie literară, abordând textul ca pe un nod important într-o rețea interculturală și intertextuală de semnificații. Prin conceptul de palimpsest literar (în sensul promovat de Gérard Genette), tânăra cercetătoare evidențiază modalitatea în care romanul *Asuntos de un hidalgo disoluto* se plasează pe urmele

unor „hipotexte” canonice (Don Quijote, romanul picaresc etc.) pentru a le supune transformării și investirii cu sensuri noi.

Totodată, studiul de față utilizează în mod constant instrumente ale naratologiei și semioticii. Lavinia Ienceanu ia în analiză și vocea narativă a romanului. Caracterul fragmentar și deliberat dezordonat al memoriilor lui Gaspar Medina Urdaneta este supus interpretării în cheia dublului registru al aparenței și esenței, făcând ca studiul să se ramifice în direcția receptării textului și a semioticii. Semiotica devine relevantă și indispensabilă mai ales în abordarea de către autoare a simbolurilor recurente și a semnelor ambivalente prezente în roman (ochiul, calul, câinele, vanilia etc.), pe care cercetătoarea le analizează ca extensii arhetipale ale *Animei* și ale inconștientului protagonistului. Această analiză a semnelor se îmbină în mod firesc cu recursul la conceptul de anamorfoză.

Inițial provenit din zona artelor vizuale, termenul de *anamorfoză* denumește o imagine distorsionată ce devine accesibilă, clară, numai accesată dintr-un unghi particular, diferit, sau cu ajutorul unei oglinzi, descoperind o nouă formă ascunsă în mod normal privitorului. Ienceanu preia acest concept și îl extinde prin aplicare la nivel hermeneutic: romanul lui Abad Faciolince este „privit” ca o construcție anamorfică, în care sensurile adânci sunt vizibile doar privite prin oglinda culturii și a literaturii clasice. Prin schimbarea deliberată a perspectivei critice – de la lectura literală la una intertextual-simbolică – se dezvăluie o „imagine” puternică a operei, altminteri invizibilă unui ochi neformat din punct de vedere critic.

Pe parcursul întregului demers, Lavinia Ienceanu îmbină aceste perspective multiple într-o manieră coerentă. Prefațatorul volumului, Prof. univ. dr. Enrique Noguera, notează că multitudinea de unghiuri de abordare este instrumentată de autoare cu precizia unei examinări tomografice, volumul critic

fiind rezultatul unei „scanări” în profunzime a straturilor romanului analizat (pp. 11-16). Acest eclecticism metodologic atent controlat îi permite autoarei să evite capcana reducionismului și să surprindă, în schimb, complexitatea semnificațiilor ascunse în textul romanului columbian *Asuntos de un hidalgo disoluto*. Rezultatul cercetării rezidă în demersul critic puternic, care poate să se înscrie cu naturalețe în normele de cercetare internațională (reperele bibliografice cuprinzătoare și numeroasele surse de investigare stau martore ale celor afirmate anterior), și, totodată, deschide ușa inovației conceptuale.

Analiza arhetipală și metamorfozele personajului

Examinarea amănunțită pe care Lavinia Ienceanu o face romanului debutează cu cercetarea eroului principal - Don Gaspar Medina – ca nucleu al metamorfozelor arhetipale. Autoarea anunță cu tărie ipoteza interpretativă: personalitatea și traiectoria lui Gaspar Medina nu se mulează, în totalitate, pe matrița picarescă, ci relevă una proeminentă, de tip donquijotesc. Altfel spus, dacă la suprafață personajul pare un anti-erou deziluzionat, aflat în descendența picarescului, în profunzimile sale el este o reîntrupare modernă a *Cavalerului Tristei Figuri*. Demersul Laviniei Ienceanu se concentrează cu toată forța și maturitatea critică pe demonstrarea și impunerea caracterului fundamental quijotesc al lui Gaspar Medina și pe recuperarea semnificațiilor mitice și mitizante asociate arhetipului în contextul secolului XX.

Pentru a-și susține teza, tânăra, dar experimentata autoare apelează la identificarea proceselor de re-mitologizare prin care mitul lui Don Quijote este reînviat și revitalizat în contextul românesc creat de Abad Faciolince. Astfel, Ienceanu indică modalitatea în care elementele definiției ale eroului lui Cervantes sunt integrate și reinterpretate, în cheie postmodernă, în destinul lui don Gaspar. În paralel, studiul critic accentuează complexitatea

stratului arhetipal din jurul protagonistului, care nu se rezumă la un model unic, ci presupune o alchimizare a mai multor ipostaze arhetipale. Don Gaspar este interpretat ca un heteroclit original care încorporează un don Quijote, un pícaro și un candido, arhetipuri aflate în tensiune reciprocă, cărora li se alătură rezonanțe ale unor arhetipuri primordiale provenite din miturile și literaturile universale. În această dimensiune cuprinzătoare, Lavinia Ienceanu identifică în eroul romanului trăsături cristice, reflexe prometeice, nuanțe ulisiene, accente faustice și dileme hamletiene. Această bogată cartografiere arhetipală evidențiază modul în care personalitatea lui Gaspar Medina este rezultatul metamorfozei sincretice a modelelor universale.

De asemenea, Ienceanu îl însoțește pe don Gaspar de la exuberanța tinereții până la senectute și la deznodământul acesteia, interpretând traiectoria existențială și spirituală parcursă de personaj în termeni de inițiere și eșec, de ascensiune și decădere. În subcapitole sugestiv și sensibil intitulate (precum: „Pantofii și calapodul existențial” sau „Chip, mască, litera spiritului și spiritul literei. Cavalerismul voinței de stil”), autoarea creează „virajul spre eshatologic” al protagonistului, trecând într-un registru filosofic profund. Protagonistul, în interpretarea Laviniei Ienceanu, realizează prin propria dispariție o „înrobitoare dezrobire” (pp. 300-317). Această cheie oximoronică îi permite cu ușurință cercetătoarei să deplaseze discuția spre terenul fecund al filosofiei, aceasta dezbătând, de pildă, implicațiile liberului arbitru în problematica existențială.

Prin explorarea acestor teme, studiul critic demonstrează că *Asuntos de un hidalgo disoluto* nu reprezintă doar un joc intertextual, ci și o viziune filosofică profundă, pe care Lavinia Ienceanu o aduce la lumină prin profunzimea interpretărilor sale.

Intertext, anamorfoză și comparații critice

Un punct esențial al examinării ienciene îl constituie antrenarea romanului în relație directă cu modele literare și culturale pe care le utilizează. În primul capitol al părții a doua a lucrării, Ienceanu aruncă tactic pe masa interpretărilor relația dintre consonanțele și disonanțele quijotești, prezentă în textul abadfaciolincian. În această parte consistentă a lucrării se analizează modul în care Gaspar Medina se oglindește în figura emblematică a lui Alonso Quijano: de la idealuri nobile deformate și context istoric diferit, până la raportarea la figura feminină. Acest demers reliefează atât paralele structural-semantice, cât și distanțarea romanului postmodern față de modelul său.

În continuarea identității quijotești a romanului, Ienceanu atașează caracterul picaresc al eroului, observând foarte bine că, plasat între aceste două paradigme, eroul oscilează între impulsuri anabatic și catabatic. Această revelație a Laviniei Ienceanu și interpretarea personajului central pe axa ascensiune/decădere contribuie semnificativ la mai buna înțelegere a profunzimilor romanului, conectându-l cu un topos recurent al literaturii universale: drumul existențial văzut ca o succesiune de etape, pornind de la etapa inițiativă, trecând prin prăbușire/cădere și ajungând la iluminarea amară.

Prin asemenea demersuri critice, volumul *Metamorfoze și anamorfoze arhetipale în Asuntos de un hidalgo disoluto* contextualizează intercultural romanul analizat, demonstrând că acesta nu este un produs derivat din gândirea și matricea europeană, ci o operă care dialoghează activ cu tradiția: preia figuri arhetipale emblematice, le metamorfozează și le anamorfozează pentru a reda realități și dileme ale spațiului columbian. Cercetătoarea argumentează caracterul alegoric al textului, nu doar cel parodic, acesta uzitând de umorul amar pentru a transmite un mesaj universal despre condiția umană în

circumstanțe istorice particulare. Romanul reciclează narativ mituri și arhetipuri, un proces pe care autoarea studiului îl explică prin recurgerea la conceptul de alchimie intertextuală.

Concluzii

Prin amploarea, profunzimea și claritatea analizei sale, Lavinia Ienceanu aduce prin volumul de față o contribuție reală și valoroasă în domeniul studiilor literare și culturale, în special în zona literaturii comparate și a hermeneuticii aplicate literaturii hispanice. În primul rând, volumul revalorizează un text considerat marginal, demonstrând puterea interpretativă a acestuia și introducerea în circuitul dialogului cultural global. Astfel, cercetarea umple un gol critic, punând în valoare un roman columbian puțin explorat, și îl înalță la rangul de obiect de studiu canonic datorită bagajului său simbolic. Această reconceptualizare are un potențial real de a îndruma viitoare cercetări; perspectivele deschise de L. Ienceanu, analiza arhetipurilor și studierea anamorfozei literare, pot fi aplicate și altor opere, valorificând înțelegerea modurilor în care miturile circulă și se metamorfozează.

În al doilea rând, volumul critic impresionează prin rigoarea științifică și standardele internaționale la care a fost realizat. Aparatul critic este exhaustiv: lucrarea include rezumate bilingve (engleză și spaniolă), bibliografie amplă și actuală (reflectând o trecere lină de la teorii și interpretări ale studiilor clasice până la cele moderne), două anexe care vin în completarea studiului, un Index cuprinzător și aprecieri critice. Prin asemenea secțiuni suplimentare, Lavinia Ienceanu demonstrează nu doar erudiție și profesionalism, ci și o preocupare reală de a călăuzi cititorii în materialul vast al cărții.

Stilul academic al tezei sale este exemplar: claritatea expunerii, organizarea studiului, precum și echilibrul dintre partea

teoretică și cea aplicativă conferă volumului o structură didactică menită să ghideze cititorul prin argumentație și teorie.

În concluzie, contribuția recentă a Laviniei Ienceanu se remarcă prin faptul că nu este doar o voce, ci un cumul de voci adunate și armonizate care pun în circulație un studiu integrativ. Amprenta cercetătoarei rezidă în echilibrul dintre erudiție, spirit critic, interpretare textuală și analiză multidisciplinară care stabilește dialogul dintre culturi și epoci literare diferite.

Eran Dinur, *The Filmmaker's Guide to Visual Effects. The Art and Techniques of VFX for Directors, Producers, Editors, and Cinematographers*, Second Edition, Routledge, New York, 2024, 214 p.

Anton ZAZULEAC

“Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania

Eran Dinur's *The Filmmaker's Guide to Visual Effects. The Art and Techniques of VFX for Directors, Producers, Editors, and Cinematographers* is back in a vastly revised and updated second edition, as the borders between film, TV and digital productions become increasingly fluid and visual effects (VFX) are no longer the exclusive preserve of science-fiction blockbusters or superhero movies. The volume, published by Routledge in 2021, updates and expands on a work that had already been enthusiastically received for its accessible and comprehensive nature when the first edition appeared in 2017. The author himself an Emmy award-winning VFX supervisor manages to offer on the one hand, an accessible and clear technical guide for film professionals, and on the other hand, a synthesis work that reflects a broad and humanistic view on the role of visual effects in contemporary cinematic art.

Right from the preface of the second edition, Dinur outlines the major directions of the updated volume by including a completely new chapter devoted to virtual production and real-time rendering, expanding the discussion of artificial intelligence and machine learning in the VFX creative process, and substantial additions on practical topics such as shooting “driving plates”, procedural modelling, using “lens grids and color charts”, working with ACES, pipeline testing, or working with the VFX supervisor

at all stages of production. This second edition is an updated version, a radically expanded and fundamentally new work that directly responds to new challenges and opportunities in an industry that has been affected by the global transformations brought about by the COVID-19 pandemic.

One of the most significant qualities of the book is its strategic positioning: *The Filmmaker's Guide to Visual Effects* is not addressed to VFX artists in the narrow sense, but to all members of the film crew, directors, producers, editors, cinematographers, production and location managers, who work with them. Dinur clearly identifies a gap in the education of contemporary filmmakers, believing that most film schools “offer courses in scriptwriting, cinematography, editing, and sound, but few include visual effects in their curriculum” as an essential discipline for understanding the modern cinematic process.

The volume is divided into three major sections and has a simple but unobtrusive structure that allows the reader to navigate between the conceptual foundations of visual effects, detailed descriptions of the crafts involved and, finally, the actual production process, from pre-production to post-production and new technological directions. In this sense, the book can be read both linearly and consultatively, depending on the reader's immediate interests.

The first section, suggestively titled *VFX Fundamentals*, acts as a compendium of visual literacy and terminology. This part proposes a general overview mapping of what visual effects mean in current cinematic practice. Dinur does not start from jargon or technical sophistication, but from essential distinctions: between “Special Effects” and “Visual Effects”; between CGI and other forms of digital manipulation; between 2D, 3D and Stereoscopy; between “Realism” and “Photorealism”. It is remarkable how the author manages to clarify these concepts without oversimplifying

them, in language that is clear and unostentatious but retains its analytical finesse. A particular example is the chapter on *Realism and Photorealism*, in which Dinur warns against the danger of “exaggeration” considering that “Movies are fake, but at least they are ‘real’ in the eyes of camera”.

This ethic of visual discretion returns as a recurring theme throughout the volume, signaling a mature and responsible view of the craft. Another relevant chapter in this first part is *VFX as a Filmmaking Tool*, where Dinur reveals a gallery of concrete uses of visual effects in practice: from *Fix-it Shots* (post-production corrections) to *Screen Inserts*, *Set Extensions* or *Crowd Simulations*. The list is by no means exhaustive, but it illustrates very clearly how present VFX is in everyday filmmaking, even where the viewer may not consciously perceive it. *From 2D to 3D: The Quest for the Lost Dimension* – another chapter in which he develops a subtle discussion about the relationship between camera movement and three-dimensional perception, explaining how, in the absence of a correct geometrization of the scene (*Parallax*, *Perspective Shift*), digital composition can look artificial.

Part two of the volume, *The Inside Look*, opens with a central chapter, *The VFX Workflow: An In-depth Look at the Various Crafts of Visual Effects*, where Dinur takes a tour de force through the roles and processes that shape a VFX production, from previs to rendering, from technical modeling to compositing, from matte painting to physical simulations. The reader is gradually introduced to a complex environment with diverse specializations, each with their own needs, challenges and tools, but all linked by a logical chain of cooperation and interdependence. A major merit of this section lies in demystifying technical terminology without trivializing it. The author introduces notions such as procedural modeling or organic

modeling, he also manages to integrate them into a broader framework of aesthetic choices and production constraints.

A special highlight are the sections on *Lighting and Rendering*, where Dinur explores the difference between *Key and Fill Light*, natural lighting versus studio lighting (*Outdoor Lighting vs. Indoor Lighting*), and global illumination effects. It is interesting how, in a field that may seem technically sterile, the author manages to convey the importance of “visual sensitivity”, a sense for nuance, for the subtlety of shadow, for the chromatic coherence of a digital scene. Another valuable element is the constant inclusion of budgetary alternatives – cost-saving strategies – which suggest solid practical experience and a real understanding of the pressures of a real production. Indeed, even advanced techniques are given by realistic suggestions of when they are worth the investment, when they can be replaced by simpler methods, when they can be avoided without major loss of quality.

VFX in Production is the part where all the concepts introduced above become operational. Here, Dinur is no longer talking about what a visual effect is or how to create a 3D model, but how to organize the whole VFX machinery into a functional workflow, integrated into the overall film production process. One of the key messages the author reiterates subtly but convincingly is that a good visual effect is not born in “Post-Production”, but from thorough “Pre-Production”. Dinur discusses at length the roles of *The VFX Supervisor and VFX Producer*, the models of collaboration that can exist between the production team and external studios. Particularly useful is the comparison between two organizational models – the one where VFX Supervisors are integrated into the production team, versus the model where they come from a provider studio. The importance of previs and

concept art as essential visual planning tools that are able to save time and resources during the filming phase is also highlighted.

This third part of the volume functions almost like a workbook for production teams. It is a guide that describes, alerts and inspires. Dinur does not try to sell recipes or magic solutions, but he does encourage a deep understanding of the process, which is essential in an industry so dependent on collaboration and synchronization.

Real-time Rendering and Virtual Production is one of the most significant additions to the previous edition. This reflective subchapter talks about the recent transformations brought by new technologies in film production processes. Here, Eran Dinur does the hard-to-obtain thing, he talks about these innovative technologies lucidly, without falling into the trap of fetishizing technology. Virtual production, with LED walls, game engines and real-time motion tracking, is described as a spectacular solution, a tool with a complex set of advantages and limitations. Dinur emphasizes an understanding of the limitations of these technologies: that real-time rendering requires compromises in the final image quality, or that the pre-production process becomes much more intense and creatively demanding. The author also mentions the emerging applications of real-time previs previsualization and augmented reality (AR) integration in production planning.

Chapter 11, *The Future*, is naturally the most speculative, but also the most provocative. Here, the author allows himself a look ahead, not as a futurologist, but as an insider in the midst of these transformations. Artificial Intelligence (AI) is presented not as an apocalyptic peril, nor as a saving miracle, but as a disruptive force that has already begun to shape the world of visual effects both technically and creatively. Dinur once again manages to raise essential questions without offering simplistic answers: What does

“actor” still mean in the age of digital doubles? What happens to the notion of “authenticity” when the image can be infinitely generated or modified?

The end of the volume – *On We Go* – is exactly the tone such a work needs: neither euphoric nor melancholy, rather thoughtful, responsible and encouraging. Dinur reaffirms, perhaps for the last time, his fidelity to clarity, communication and collaboration, values that he believes will remain essential no matter how far technology takes us.

Eran Dinur’s book, in this second edition, is a volume about the interplay between vision and execution, about how imagination becomes concrete, about how technology can support, but also complicate, the creative act. It is a work that speaks with equal respect to both artist and technician and manages to build a bridge between these two essential centres of contemporary cinema.

Written in a clear, direct and compassionate style, the guide aims to explain, not impress. To educate, not to sell. With a perfect balance between theory and practice, and a clear and accessible approach, the book answers a multitude of basic questions and offers a comprehensive look at how VFX finds its place in the cinematic process. This is, without a doubt, an invaluable guide to the VFX educational and professional landscape, and a must-read for anyone who considers themselves a film lover or a professional in the field.

Bionoten
(Notes on Contributors)

Laura CHEIE, Prof. Dr., Studium der Rumänistik und Germanistik an der Universität Temeswar (Rumänien). 2000 Promotion an der Universität Innsbruck mit der Dissertation: „Die Poetik des Obsessiven bei Georg Trakl und George Bacovia“ (Salzburg: Müller 2004). Seit 1992 zunächst als Univ.-Assistentin, dann als Lektorin und gegenwärtig als Dozentin für neuere deutschsprachige Literatur am Lehrstuhl für Germanistik der West-Universität Temeswar tätig. 2015-2023 Leiterin des Fachbereichs Germanistik an der West-universität Temeswar. 1993–1994 DAAD-Stipendium (Universität Tübingen). 1995–1997, 2010, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018 Franz-Werfel-Stipendium (Innsbruck und Wien). 2002–2006 Gastlektorin (Romanistik/Wien). 2007–2009 Kulturattaché (Botschaft von Rumänien/Wien). 2011/2012, 2014/15 Gastprofessorin (Romanistik/Wien). Forschungen zur Lyrik nach 1945, zur kreativen Psychologie des Symbolismus und Expressionismus; zu Rhetorik und Psychologie des lyrischen Lakonismus, sowie zum Werk Paul Celans. Publikationen: *Deutschsprachige Lyrik nach 1945. Eine Einführung*, Timișoara, 2015; *Harte Lyrik. Zur Psychologie und Rhetorik lakonischer Dichtung in Texten von Günter Eich, Erich Fried und Reiner Kunze*, Innsbruck 2010; *Die Poetik des Obsessiven bei Georg Trakl und George Bacovia*, Salzburg/Wien 2004. laura.cheie@e-uvt.ro

Cristiana-Mădălina CHIRICA is a PhD student in Philosophy with Master's Degrees in „Romanian Literature and Literary Hermeneutics” and „Applied Philosophy and Cultural Management” from "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași. Her main fields of interest are philosophy of culture, Spanish philosophy, philosophy of religion, world's literature. crissmada.mc@gmail.com

Raluca DIMIAN, Doz. Dr., ist Dozentin für Neuere deutsche Literatur an der Universität „Stefan cel Mare“ aus Suceava, Leiterin der Suczawaer Filiale der Gesellschaft der Germanisten Rumäniens, Mitglied des Redaktionsausschusses der literaturwissenschaftlichen Zeitschriften *Meridian Critic* und *Concordia Discors/Discordia Concors*. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Deutschsprachige interkulturelle Literatur aus Rumänien, Literatur und Fotografie, Herta Müller. Raluca Dimian hat Publikationen im Bereich der literarischen Komparatistik vorgelegt (Thomas Mann und Marcel Proust, intermediale Autorschaft, Deutschsprachige interkulturelle Literatur). Veröffentlichungen (Auswahl): *Tempus Multiformum. Literarische Inszenierungen der Zeit bei Thomas Mann und Marcel Proust*, Hartung-Gorre, Konstanz (2018), *Literatur und Fotografie (1900-1950). Aufbruch zwischen Ost und West. Tristan Tzara, Paul Celan, Max Blecher, Gregor von Rezzori, Herta Müller*, Casa Cărții de Știință, Cluj (2018), *Herta Müller interkulturell*, Casa Cărții de Știință, Cluj, 2020.
ralucadimian@gmail.com

Ovidiu MORAR, Prof. Dr., Schriftsteller, Essayist und Publizist, Mitglied der Rumänischen Vereinigung für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Mitglied des rumänischen Schriftstellerverbandes. Er ist Forscher der literarischen Avantgarden in Rumänien und Europa und hat zahlreiche Vorträge auf internationale Konferenzen veranstaltet in Bukarest, Klausenburg, Iassy, Prag, Jerusalem, Czernowitz, Venedig, etc. Mitglied des redaktionellen Ausschusses zahlreichen Zeitschriften: „Convorbiri literare“, „Poezia“, „Viața românească“, „Contemporanul“, „Euresis“, „Apostrof“, „Pro Saeculum“, „Hyperion“, „Familia“, „Vatra“, „Observator cultural“, „Bucovina literară“, „Philologica Jassyensia“, „El genio maligno“, „Caietele

avangardei”, „Caietele Tristan Tzara”, „Meridian Critic”. Veröffentlichungen (in Auswahl): *Die Avatare des rumänischen Surrealismus*, Bukarest, 2003; *Rumänischer Surrealismus*, Tracus Arte Verlag, 2014; *Rumänische Avantgarde*, Bukarest, 2005; *Jüdische Schriftsteller aus Rumänien*, Bukarest, 2006; 2. überarbeitete Auflage, Hasefer Verlag, Bukarest, 2014; *Hypostasen der poetischen Moderne*, Suceava, 2015; *Literatur im Dienst der Revolution*, Iași, 2016; 2. Auflage, GlobeEdit, 2019; *Eine Geschichte des Atheismus*, Bukarest, 2018; *Romantik der Liebe, des Todes*, Bukarest, 2020; *Ex-zentrisch*, GlobeEdit Verlag, 2002, Craiova, 2003.

ovidiumorar10@yahoo.com

Graziella PREDOIU, Doz. Dr., Studium der Rumänistik und Germanistik an der Universität Temeswar/ Timișoara, Promotion an der „Lucian Blaga Universität“ mit einer Arbeit über Herta Müller, Franz-Werfel-Stipendiatin mit einem Forschungsvorhaben zum Einfluss der österreichischen Avantgarde auf Oskar Pastior, Dozentin für deutsche Literatur an der West-Universität Temeswar. Zu den wichtigsten Publikationen gehören: *Faszination und Provokation bei Herta Müller* (Frankfurt a.M: Peter Lang 2000); *Sinn Freiheit und Sinn-Anarchie. Zum Werk Oskar Pastiors* (Frankfurt a. M. : Peter Lang 2003); *Rumäniendeutsche Literatur und die Diktatur* (Hamburg: Dr. Kovac 2004); *Erinnerung als Last und Lust* (Timișoara: Mirton 2014); *Die Literatur der bürgerlichen Realismus* (Temeswar: Mirton 2015). Forschungsschwerpunkte sind die Rumäniendeutsche Literatur, die Avantgarde und Postavantgarde, die österreichische und deutsche Literatur, die Literatur des Bürgerlichen Realismus.

graziella.predoiu@e-uvvt.ro

Petro RYCHLO ist Professor am Lehrstuhl für fremdsprachige Literatur und Literaturtheorie der Nationalen Juri-Fedkowytsch-Universität Czernowitz/Chernivtsi (Ukraine). Veröffentlichungen über deutsche Autoren des 20. Jahrhunderts, deutsch-ukrainische Literaturbeziehungen und die deutschsprachige Literatur der Bukowina, zahlreiche Übersetzungen ins Ukrainische. Zuletzt erschien in seiner Übersetzung die erste deutsch-ukrainische Gesamtausgabe von Paul Celans Gedichten in 10 Bänden (Czernowitz, 2013-2020), der bei Suhrkamp herausgegebene Band „Mit den Augen von Zeitgenossen. Erinnerungen an Paul Celan“ (2020) sowie die Monographie „Stationen poetischer Entwicklung: Paul Celans Gedichtbände in chronologisch historischer Folge“ (Göttingen: V&R unipress 2022).

peter.rychlo@gmail.com

Maria - Loredana SIMIONOVICI GROSARIU, M.A., hat Germanistik an der „Babeş-Bolyai“ Universität in Cluj-Napoca und an der Universität „Ştefan cel Mare“ Suceava studiert. Derzeit ist sie Doktorandin an der Doktoralen Schule Philologischer Studien an der Universität „Ştefan cel Mare“ Suceava mit einem Dissertationsprojekt zum Thema *Die produktive Rezeption Goethes in der deutschsprachigen modernen Literatur. Die autofiktionale Inszenierung des Solipsismus in Johann Wolfgang von Goethes und Hermann Hesses Werk*, betreut von Doz. Dr. Raluca Dimian. Ihre Forschungsinteressen umfassen die deutschsprachige Literatur, Komparatistik, Rezeptionsästhetik, Solipsismus und Autofiktion. Maria Loredana Simionovici unterrichtet Deutsch als Fremdsprache und deutsche Literatur im voruniversitären Bildungssystem.

maria.simionovici1@student.usv.ro

Alina UJENIUC is a PhD student in Philology at “Ștefan cel Mare” University of Suceava. Her research focuses on *Literature and Photography* with a particular interest in the role of photography in Herta Müllers work. As part of her academic pursuits, she has studied abroad and participated in various international research programs, including two Erasmus exchange programmes in Germany and a DAAD-funded research stay in Heidelberg. Her work combines interdisciplinary perspectives, reflecting her diverse academic experiences across different institutions and cultural contexts.

alina.ujeniuc1@student.usv.ro

Anton ZAZULEAC is a PhD student at “Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania, and his research fields are linguistics, cinematography and audiovisual arts. He is currently writing a PhD thesis on the topic *Analysis of cinematic discourse: from translation and adaptation to dubbing and subtitling*. He obtained a BA in Romanian and French language and literature (2022) and a double master’s degree in Translation Theory and Practice from “Ștefan cel Mare” University of Suceava and another in Conference Translation and Interpreting from the “State University of Chisinau” in Moldova. While a BA and MA student, he won several Erasmus+ scholarships for studies and internships at the University of Białystok in Poland (2021), University “Paul Valéry Montpellier 3” in France (2022/2023) and ALFMED Language School in Perpignan, France (2024). He is currently a collaborating assistant at the Faculty of Letters and Communication Sciences (USV), where he teaches Romanian as a foreign language.

anton.zazuleac@gmail.com

