

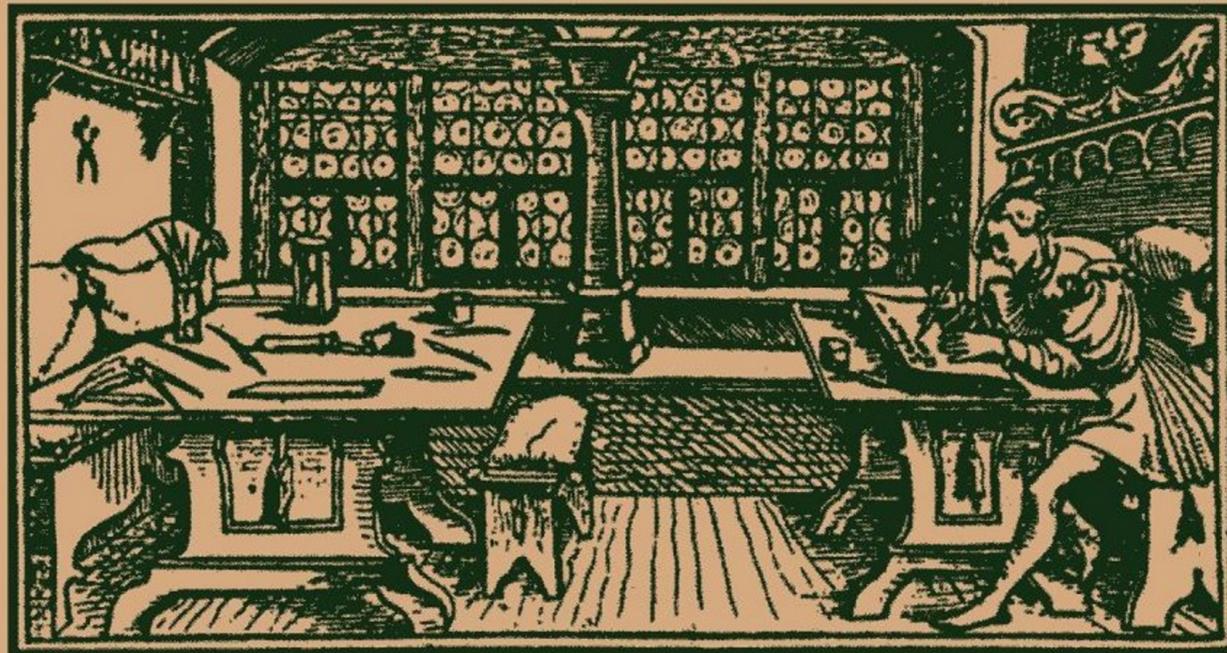
STUDIA

UNIVERSITATIS
BABEȘ-BOLYAI

P h i l o l o g i a

C L U J - N A P O C A 2 0 0 7

Cluj University Press



COMITETUL DE REDACȚIE AL SERIEI
STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI
PHILOGIA

REDACȚIA: Str. Horea nr. 31, Cluj-Napoca, ROMÂNIA • Tel. 0264-40.53.00

REFERENȚI: Prof. dr. Rudolph WINDISCH, Universitat Rostock
Prof. dr. Leo F. HOYE, University of Hong-Kong
Prof. dr. Klaus BOCHMAN, Universitat Leipzig
Prof. dr. Jean Michel GOUVARD, Universite de Bordeaux 3

REDACTOR RESPONSABIL:

Prof. dr. Mircea MUTHU, Universitatea "Babeș-Bolyai" Cluj-Napoca

REDACTOR COORDONATOR:

Prof. dr. Mihai ZDRENGHEA, Universitatea "Babeș-Bolyai" Cluj-Napoca

SECRETAR DE REDACȚIE: Conf. dr. Ștefan GENCĂRĂU

MEMBRI:

Prof. dr. Rodica LASCU POP, Universitatea "Babeș-Bolyai" Cluj-Napoca
Prof. dr. G. G. NEAMȚU, Universitatea "Babeș-Bolyai" Cluj-Napoca
Prof. dr. Cornel UNGUREANU, Universitatea de Vest, Timișoara

S T U D I A

UNIVERSITATIS BABEȘ – BOLYAI

PHILOLOGIA

1

Editorial Office: 400015, Cluj-Napca, Republicii Street, no. 24 ♦ Phone: 0264405352

CUPRINS – CONTENT – SOMMAIRE – INHALT

MIRCEA MUTHU, <i>IN MEMORIAM: PETRU FORNA</i>	3
LUCIA GORGOI, PETRU FORNA – Kurzbiographie	5
LUCIA GORGOI, Petru Fornă als Übersetzer.....	15
RUDOLF WINDISCH, Zugang zu einer fremden Literatur: Die Übersetzungen von Mihail Sadoveanu ins Deutsche, Goethe und Böll ins Rumänische	19
VASILE VOIA, Ansprache gelegentlich der Veröffentlichung des Bandes: Martin Luther <i>Schriften</i> * <i>Allocution held forth at the launch of the volume Martin Luther, Writings</i>	27
ELENA VIOREL, Der Übersetzer und seine letzte Übertragung.....	33
GABRIELLA NÓRA TAR, Lessing und die Mode des Kindertheaters im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts	37
URSULA WITTSTOCK, Zur Deutung der rumänischen Verse in Clemens Brentanos Novelle “Die Mehreren Wehmüller und Ungarischen Nationalgesichter” * „ <i>The analysis of the Romanian verses in Clemens Brentano’s short novel ‘Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter’</i> ”	43
LUCIA GORGOI, Die Idee des Ganzen im Roman <i>Der Zauberberg</i> von Thomas Mann. Erörtert anhand der Analyse des Kapitels <i>Schnee</i> * <i>The idea of wholeness in Der Zauberberg by Thomas Mann on the basis of the analyses of the chapter Schnee</i>	49
BIANCA BICAN, Die Anthologie im Deutsch-Rumänischen Kulturkontext * <i>Anthologies in the romanian and in the german cultural fields</i>	57

UTE MICHAJLOWITSCH, „[S]o frech dürfen schöne Frauen sonst kaum irgendwo sein“. Zur Orgeluse-Episode in Wolframs von Eschenbach Parzival * „ <i>Hardly anywhere else beautiful women are allowed to be so impertinent</i> “.....	65
RÉKA SÁNTA-JAKABHÁZI, Identitätsproblematik in der Lyrik von Moses Rosenkranz und Rose Ausländer * <i>The Problems of Identity in the Poetry of Moses Rosenkranz and Rose Ausländer</i>	79
SZÉLL ANITA, Formen des Erzählens im Roman ‚Katzenmusik‘ und in der Erzählung ‚Endre‘ des Banatdeutschen Schriftstellers René Fülöp-Miller * <i>Structure of narration in the novel „Katzenmusik“ and the short story „Endre“ from René Fülöp-Miller</i>	85
ALEXANDRA VLAD, Zur Theatralität des Filmischen. Intermediale Brüche und Veränderungen des rumänischen gegenwärtigen Kurzfilmes * <i>The Theatricality of Film. Intermedial breaks and transformations in the contemporary Romanian short films</i>	107
DANIELA VLADU, Sprechausdrucksmerkmale im Fremdsprachenunterricht. Bemerkungen anhand eines Gedichts von James Krüss * <i>Some Characteristics of Speech Pronunciation in the Learning of a Foreign Language</i>	119
EMILIA MUNCACIU-CODARCEA, Zur Beschreibung der Adjektivvalenz in Wörterbüchern * <i>The analysis of the valency of adjectives in Adjective-Valency Dictionaries</i>	125
ȘTEFAN GENCĂRĂU, OANA AURELIA GENCĂRĂU, Über die Sprichwörter der Rumänen aus Ungarn.....	147
ȘTEFAN OLTEAN, On the Semantics of Adjectives.....	155
MIHAI M. ZDRENGHEA, Soap Operas Vs. Telenovelas.....	165
CRISTINA FELEA, Beat to Beatific to Beatnik: The Evolution of a Cultural Concept * <i>De «beat» a «beatifique» a «beatnik»: l'evolution d'un concept culturel</i>	177
MELANIA DUMA, Adverbial sub-clauses of addition, opposition and exception * <i>Les constructions circonstancielles d'exception, d'opposition et de cumul</i>	187
LIGIA STELA FLOREA, Jeu des points de vue et mise en intrigue dans «l'homme de Londres» de G. Simenon * <i>Das Spiel der Gesichtspunkten in L'homme de Londres von G. Simenon</i>	193

NUMĂR COORDONAT DE: CONF. UNIV.DR. **LUCIA GORGOI**



IN MEMORIAM
PETRU FORNA
(1944-2005)

Wichtiger Vertreter der rumänischen Germanistik der letzten Jahrzehnte, war Petru Fornă (1944-2005); gleich nach der Wende war er Leiter des Lehrstuhls für deutsche Sprache und Literatur der Philologischen Fakultät der Babeș-Bolyai-Universität und in der Zeit von 1993-1997 Botschafter Rumäniens in Österreich. Er hat die Lehrtätigkeit als Mediävist mit der Forschung und der Übersetzungswissenschaft aufs engste verknüpft. Seine Forschungstätigkeit konkretisierte sich in einer Doktorarbeit über die Semantik der Präpositionen im Deutschen und im Rumänischen, (1984) und in den hervorragenden Übersetzungen aus den Werken von Heinrich Böll, Friedrich Dürrenmatt, Christoph Hein, Wilhelm König, Wolfgang Koeppen u.a. Die rumänische Übertragung von Martin Luthers *Schriften* 2005 wurde als wichtiges Kulturereignis in Rumänien angesehen. Als Professor und geschätzter Philologe, guter Kenner des Mittel- und des Neuhochdeutschen bleibt Petru Fornă im Gedächtnis der Kollegen und vieler Generationen von Germanisten, als Mensch **der Bücher** und nicht zuletzt als renommierter Vertreter der Klausenburger Philologischen Fakultät wird er uns in Erinnerung bleiben.

Prof. Dr. Mircea Muthu
Dekan der Philologischen Fakultät

PETRU FORNA - KURZBIOGRAPHIE

(zusammengefasst von Lucia Gorgoi)

- 1944** wurde Petru Fornă am 4. November in Sighetu-Marmației, Kreis Maramureș als 2. Sohn des Hautarztes Emil Fornă und der Juristin Dr. Pia-Lucreția geboren
- 1945** übersiedelte mit der Familie nach Cluj/Klausenburg
- 1951-1962** besuchte die Grundschule, das Gheorghe-Șincai-Gymnasium
- 1962** bestand die Abiturprüfung
- 1962-1967** studierte Germanistik und Rumänistik an der Philologischen Fakultät der Babeș-Bolyai-Universität Klausenburg
- 1967-1989** war als Hilfsassistent, Assistent und Lektor am Lehrstuhl für deutsche Sprache und Literatur tätig
- 1983** promovierte mit der Arbeit: *Die Semantik der Präposition im Deutschen und im Rumänischen. Eine kontrastive Untersuchung.*
- 1990-2000** war als Dozent tätig
- 1990-1993** war Leiter der Lehrstuhls für deutsche Sprache und Literatur der Philologischen Fakultät aus Klausenburg
- 1993-1997** war Botschafter Rumäniens in der Republik Österreich
- 2000** wurde zum Professor ernannt. Sein Schwerpunkt in Lehre und Forschung war: Mediävistik, Geschichte der deutschen Sprache, Theorie und Praxis des Übersetzens
- 2005** starb am 8. Juli und wurde auf dem Zentralfriedhof in Klausenburg beigesetzt.

PUBLIKATIONEN (AUSWAHL)

1969

In Zeitschriften:

1. *Wolfgang Borchert, scriitor de proză scurtă; "Cei trei magi întunecați (Wolfgang Borchert, Kurzprosa; "Die drei dunklen Könige)"* In: Tribuna, 21, 1969

1970

In Zeitschriften:

2. *Scriitori elvețieni: Erwin Heimann (Schweizer Schriftsteller: Erwin Heimann)*. In: RL 21, 1970, S. 20.
3. *"A scrie înseamnă a descoperi" – literatura elvețiană contemporană ("Schreiben heißt entdecken"- gegenwärtige Literatur der Schweiz)*. In: Ramuri, 12, 1970, S. 17
4. *Friedrich Hölderlin*. In: Echinox, 4, 1970, S. 20
5. *Un scriitor elvețian: Herbert Meier. (Ein Schweizer Schriftsteller: Herbert Meier)* In: Tribuna, 49, 1970, S. 6

1971

In Zeitschriften:

6. *Heinrich Böll- seara și dimineața (Heinrich Böll- morgens und abendes)*. In: Steaua 11, 1971, S. 24-25
7. *Gerda Zeltner și "provocarea estetică" a literaturii moderne (Gerda Zeltner und die "ästhetische Provokation" der modernen Literatur)*. In: Ramuri, 3, 1971, S. 7-8

1972

In Zeitschriften:

8. *Poezia gramaticii și gramatica poeziei" de Roman Jakobson – tendințe în critica străină*. In RL, 18, S. 22

1973

In Zeitschriften:

9. *“Moartea Elsei Baskoleit” de Heinrich Böll* (“*Der Tod der Elsa Baskoleit*” von Henrich Böll). In: *Steaua*, 9, 1973, S. 22-23
10. *“Generationen – Dreißig deutsche Jahre”* von Eva Zeller. In: *SUBB*, 1973, S. 71-73
11. *Die literarische Werkstatt Gelsenkirchen*. In: *Tribuna*, 39, 1973, S. 86-88

1974

In Zeitschriften:

12. *Literatura germană din Evul Mediu în contextul creației europene* (*Die deutsche Literatur des Mittelalters im europäischen Kontext*) [in Zusammenarbeit mit T. Z. Sinka] In: *SUBB*, Fasc. 1, 1974, S. 35-46
13. *Oskar Cisek: sufletul românesc în literatură și artă* (*Oskar Cisek: die rumänische Seele in der Literatur und Kunst*) [übersetzt aus dem Deutschen zusammen mit A. Klamm], Cluj-Napoca, 1974

1975

Bücher:

14. *Heinrich Böll: Opiniile unui clovn* (*Ansichten eines Clowns*) [Übersetzung aus dem Deutschen], Cluj-Napoca: Dacia 1975

1977

In Zeitschriften:

15. *“Heinrich Böll “La capăt de linie.”* In: *Tribuna*, 45, 1977, S. 8

1979

In Zeitschriften:

16. *Rektion der Präpositionen im Deutschen und im Rumänischen*. În: BDRKG, 1979, S. 127-131

1980

In Zeitschriften:

17. *Semantik deutscher und rumänischer Präpositionen*. În: BDRKG, 1980, S. 76-86.

18. *Sensurile conceptului tradițional de metaforă (Die Bedeutungen des traditionellen Begriffs der Metapher)*. In: SSPS, 1980, S. 37-43.

1981

In Zeitschriften:

19. *Präposition – präpositionale Fügung*. În: BDRKG, 198, S. 81-87

Bücher:

20. *Lucian Blaga – efigii documentare*, Cluj-Napoca, 1981

1982

In Zeitschriften:

21. *William Shakespeare într-un calendar dramatic german din anul 1779 (William Shakespeare in einem deutschen dramatischen Kalender aus dem Jahr 1779)*. In: Shakespeare Studies 1, Cluj-Napoca 1982, S. 277-282

In Bänden:

22. *Veijo Meri: "Tuburi."* In: Secolul 20, 262-263-264, București, 1982, S. 168-186

1983

Bücher:

23. *Semantica prepoziției în germană și română. Studiu contrastive. (Die Semantik der Präposition im Deutschen und im Rumänien- eine kontrastive Untersuchung)* Doktorarbeit, București, 1983

1985

In Zeitschriften:

24. *Ernst Jünger*. In: Vatra, 12, 1985, S. 13-14

25. *Heinrich Böll*. In: Tribuna, 32, 1985, S. 10

In Bänden:

26. *Karl-Heinz Janssen: "complot împotriva lui Hitler (Verschwörung gegen Hitler)*. In: Războiul al II-lea mondial în documente și literatură (Der 2. Weltkrieg in Dokumenten und in der Literatur) [übersetzt aus dem Deutschen], București, 1985, S. 140-145

27. *Rolf Hochhuth: Göbbels – terrorist în serviciul public (Rolf Hochhuth – Terrorist im öffentlichen Dienst)*. [übersetzt aus dem Deutschen] In: ebd., S. 176-179

1986

In Zeitschriften:

28. *Despre proza scurtă românească din antologia Evei Behring. (Über die rumänische Kurzprosa aus der Anthologie von Eva Behring)* In: Steaua, 4, Cluj-Napoca, S. 55-56

Bücher:

29. *Heinrich Böll; Destinul unei cești fără toartă (Schicksal einer henkellosen Tasse)*. [übersetzt aus dem Deutschen], București, 1986

1987

In Zeitschriften:

30. *Lingvistica textului și traducerea (Textlinguistik und Übersetzung)*. In: Semiotica și poetica- text și textualitate, Cluj-Napoca, 1987, S. 80-87

31. *Die mittelhochdeutsche Lyrik*. In: Studien zur deutschen Literatur [in Zusammenarbeit mit Michael Markel und Peter Motzan], Bd. I, Cluj-Napoca, S. 1-32

1988

In Zeitschriften:

32. *Rainer Maria Rilke – poet necunoscut.(Rainer Maria Rilke- ein unbekannter Dichter)* In: Steaua, 2, 1988, Cluj-Napoca, S. 8

Bücher:

33. *Chrisoph Hein: "Prietenul străin. Sfârșitul lui Horn."* (*Der fremde Freund*)
București 1988 (übersetzt aus dem Deutschen)

34. *Curs practic pentru Facultatea de biologie* [in Zusammenarbeit mit
Manuela Dordea], Cluj-Napoca, 1988

35. *Heinrich Böll: Fotografie de grup cu doamnă* (*Heinrich Böll: Gruppenbild
mit Dame*) [übersetzt aus dem Deutschen] Cluj-Napoca: Editura Dacia 1988.

1990

Bücher:

36. *Wilhelm König: Mai aproape de cer sau cazul Karl Simpel. Roman
șvăvesc. (Näher zum Himmel oder der Fall Karl Simpel)* [übersetzt aus dem
Deutschen], Cluj-Napoca, 1990

1992

In Zeitschriften:

37. *Randglossen zur religiösen Lyrik des späten Mittelalters am Beispiel des
Mönchs von Salzburg* ("Mutter, gutter sach die pest") In: ZGR, 2, 1992, S. 29-32

38. *Friedrich Dürrenmatt, cuvântări și "vești" de la castel (Kafka)*. In:
Tribuna, 42, 1992, S. 10

1993

In Zeitschriften:

39. *Scrierile despre teatru ale lui Friedrich Dürrenmatt. (Schriften zum Theater
von Friedrich Dürrenmatt)* In: Aspects du théâtre helvétique, UNITER, 1993,
p. 46-49

40. *Lirica helvetă. (Die Lyrik der Schweiz)* In: Tribuna, 6, 1993, S. 12

41. *Bericht zur Lage der Volksgruppen in Rumänien*. In: Felix Ermacora/
Hannes Tretter/ Alexander Pelzl (Hrsg.); *Volksgruppen im Spannungsfeld von
Recht und Souveranität in Mittel- und Osteuropa*. Wien: Ethnos, Bd. 40, 1993,
S. 85-89 und 122-123

Bücher:

42. *Althochdeutsch – Texte mit Übertragungen und Anmerkungen*, Cluj- Napoca, 1994

1994

In Zeitschriften:

43. *Marginalii pe tema unui simpozion internațional.*(*Randbemerkungen zu einer internationalen Tagung*) In: *Adevărul de Cluj*, 609, 1994, S. 4

44. *Scritoare austriacă necunoscută la noi: Hannelore Walencak.* (*Eine in Rumänien unbekannte Autorin: Hannelore Walencak*). In: *Tribuna* 42, 1994, S. 12

45. *Un simpozion internațional pe tema minorităților.* (*Eine internationale Tagung über die Minderheiten*) In: *Phoenix*, 1, 1994, S. 12

1995

In Zeitschriften:

46. *Romania (Background, Recent Events, Corporate Structures and Foreign Investment, Taxation, Repatriation, etc.)* In: *Official Show Catalogue, Centrex' 95*, Sterling Publications Ltd., London, S. 255-296

1996

In Zeitschriften:

47. *Werner Schwab: Prezidentele – 3 scene, la cererea Teatrului Pygmalion din Viena* [übersetzt aus dem Deutschen], 1996

1997

In Zeitschriften:

48. *Traducerea – formă modernă de comunicare (Die Übersetzung- eine moderne Kommunikationsform)* [in Zusammenarbeit mit Patricia Merfu], Cluj-Napoca, 1997

1998

In Zeitschriften:

49. *Literatura minorității germane din România: Europenismul maghiar (II).* In: *Timpul*, 3, 1998, p.12

50. *Minorități versus majoritate: români – indiferent de confesiune*. In: *Timpul*, 4, 1988, S. 13-14
51. *Minorități versus majoritate: mai presus de orice*. In: *Timpul*, 5, 1998, p. 13
52. *Minorități versus majoritate: "drepturile istorice" și Clujul*. In: *Timpul*, 8, 1998, S. 14-15
53. *Minorități versus majoritate: nimic nou*. In: *Timpul*, 15, 1998, S. 14
54. *Minorități versus majoritate: autodeposedare*. In: *Timpul*, 17, 1998, S. 15
55. *Minorități versus majoritate: Simpozionul de la Salzburg*. In: *Timpul*, 26, 1998, S. 90
56. *Minorități versus majoritate; varianta austriacă*. In: *Timpul*, 28, 1998, S. 56
57. *Congenialitate și standard. O posibilă critică a traducerii: Faust de Goethe în tălmăcirea lui Lucian Blaga și Șt. Aug. Doinaș*. In: *Caietele Blaga*, Cluj-Napoca/ Paris, 1988, S. 8

In Zeitschriften:

58. *Der goldene Zweig. Rumänische Lyrik in deutscher Übertragung* (in Zus. mit Tudor Vlad), Vorwort, Anthologie, Anmerkungen. Bukarest: Fundația Culturală Română, 1998
59. *Das Bild vom Anderen in Rumänien*. In: Valeria Heuberger/ Arnold Suppan/ Elisabeth Vyslonzil (Hrg.): *Das Bild vom Anderen. Identitäten, Mentalitäten Mythen und Stereotypen in multiethnischen europäischen Regionen*. Frankfurt am Main, 1988, S. 177-180

1999

In Zeitschriften:

60. *Probleme de teoria și practica traducerii literare. (Zur Theorie und Praxis des Übersetzens)* Cluj-Napoca: Studia 1999
61. *Heinrich Böll: Opiniile unui clovn. (Heinrich Böll: Ansichten eines Clowns)* 2-te überarbeitete Auflage, Cluj-Napoca, 1999

2000

Bücher:

62. *Walther von der Vogelweide. Epoca. Poetul. Opera. Interpretarea.*(*alther von der Vogelweide.Die Epoche. Der Dichter. Das Werk. Die Interpretation*)
Cluj-Napoca: Studia, 2000

In Zeitschriften:

63.*Der erste und letzte Brief von Stephan Ludwig Roth.* In: KBG, I, 2000, p. 56.

2001

In Zeitschriften:

64. *Luther im Rumänischen.* In: Die deutsche Sprache im vielsprachigen Europa des 21. Jahrhunderts, Szeged, 2001, S. 21-22.

Bücher:

65. *Friedrich Dürrenmatt: Dramaturgice și critice. Scrieri și cuvântări despre teatru.* [übersetzt aus dem Deutschen], București, 2001

2002

Bücher:

66. *Johann Weidlein: Imaginea germanului în literatură maghiară (Johann Weidlein: Das Bild des Deutschen in der ungarischen Literatur)* [übersetzt aus dem Deutschen], București: Fundația Culturală Română – Centrul de Studii Transilvane, 2002

2004

Bücher:

67. *Martin Luther: Scrieri. (Martin Luther: Schriften)* [übersetzt aus dem Mittelhochdeutschen], Cluj-Napoca: Logos, 2005

2005

Bücher:

68. **Wolfgang Koeppen: Porumbei în iarbă.**(*Wolfgang Koeppen: Tauben im Gras*) [übersetzt aus dem Deutschen], Cluj-Napoca: Studia, 2005

PETRU FORNA ALS ÜBERSETZER

LUCIA GORGOI

Petru Fornă, bis vor kurzer Zeit Professor und Germanist am Lehrstuhl für deutsche Sprache und Literatur, entfaltet eine rege Tätigkeit als Übersetzer, die sich über eine Zeitspanne von fast vierzig Jahren erstreckt. Das Interesse für die Übersetzungswissenschaft zeigte er schon früh, in den ersten Jahren seiner Berufslaufbahn. Während meines Studiums am Lehrstuhl für Germanistik, war er damals ein junger Assistent und bot uns in den praktischen Kursen literarische Übersetzungen und Retroversionen an. Ich erinnere mich, wie sorgfältig er die zu übersetzenden Texte auswählte, er bevorzugte vor allem Kurzprosa von Bertolt Brecht, Wolfgang Borchert oder Heinrich Böll. Diese Texte, anscheinend mit einer leichten syntaktischen Struktur, schienen beim ersten Blick einfach zu sein, doch im Prozess des Übersetzens sahen wir uns mit großen Schwierigkeiten konfrontiert. Dem Stil nach waren es Texte mit einem hohen Schwierigkeitsgrad. Die scharfe Kritik, der feine Humor, der tragische Grundton waren schwer in die Zielsprache zu übertragen. Die stilistischen Nuancen, die schwer in der Ausgangssprache zu spüren sind, sind manchmal unmöglich in die Zielsprache zu übertragen.

Im Laufe seiner didaktischen Laufbahn hat Petru Fornă versucht Jahr für Jahr seine translatorischen Kenntnisse zu erweitern und zu vervollkommen, so dass er in den letzten Jahren den Studierenden vom Masterstudiengang eine Vorlesung zur Übersetzungswissenschaft angeboten hat. Die lebenslängliche Erfahrung hat er in einem Band gesammelt und im Jahr 1998 im Verlag Studia aus Klausenburg unter dem Titel: *Teoria și practica traducerii literare (Zur Theorie und Praxis der literarischen Übersetzung)* veröffentlicht. Das Buch ist als Wegweiser gedacht und richtet sich an die Studenten und an jene, die sich mit den Methoden und Verfahren dieses schwierigen Fachs vertraut machen wollen.

Petru Fornă hat viel übersetzt und am Anfang hat er seine Versuche in den bekannten Klausenburger Zeitschriften veröffentlicht. Seine Übersetzungen decken fast die ganze deutsche Literatur, von der mittelhochdeutschen Minnelyrik bis zur Prosa der Nachkriegszeit. Er hat vorwiegend Lyrik und Prosa aus allen geographischen Gebieten übersetzt, wo die deutsche Literatur präsent ist: Deutschland, Österreich, die Schweiz, die ehemalige DDR. Geht man mit der Analyse seiner Übersetzungen in die Tiefe, so kann man feststellen, dass er ein kongenialer Übersetzer war; er konnte sich mit Leichtigkeit in allen literarischen Gattungen bewegen und sich einwandfrei allen Stilen oder stilistischen Färbungen anpassen, sowohl dem bissigen ironischen Stil der Prosa, als auch der mit Sensibilität geladenen Gedichten eines Rainer Maria Rilke, z. B.

Petru Forna zeigte ein konstantes Interesse für den deutschen Schriftsteller und Nobelpreisträger Heinrich Böll, aus dessen Werk er wichtige Bücher ins Rumänische übersetzt hat. Im Jahr 1976 erscheint bei Dacia Verlag die Übersetzung des Romans *Ansichten eines Clowns (Opiniile unui clown)*; die zweite Auflage erscheint im Jahr 1999 in demselben Verlag. Im Jahr 1986 übersetzt und publiziert er eine Kurzprosasammlung von demselben Autor mit dem Titel *Aus dem Schicksal einer henkellosen Tasse (Destinul unei cești fără toartă)* und zwei Jahre später die Übersetzung des Romans *Gruppenbild mit Dame (Fotografie de grup cu doamnă)*. Diese Übersetzung wurde bei uns sehr gut aufgenommen und machte ihn als Übersetzer nicht nur in den akademischen Kreisen sondern beim breiten Publikum berühmt.

In den genannten Werken kritisiert Heinrich Böll Deutschland der Nachkriegsjahre, den Wirtschaftswunder, Missstände der damaligen Zeit; im Mittelpunkt steht das einzelne Individuum, aus der Gesellschaft ausgeschlossen, unschuldig-schuldig, wehrlos und ausgeliefert. Dementsprechend ist auch die Erzählhaltung nicht einheitlich: teils sarkastisch, teils ironisch, teils melancholisch. Der Übersetzer konfrontierte sich in seiner Übertragung mit vielen Schwierigkeiten, weil es in Rumänien der kommunistischen Zeit keine sprachlichen Entsprechungen für die Zustände Deutschlands, für das Denken und Verhalten und seine aparte Geschichte gab. Die Übersetzung ist in diesem Fall eine kulturelle Verstehensproblematik, die weniger auf die sprachliche Ebene zurückzuführen sei. Die unterschiedlichen Verstehensweisen solcher Texte sind vielleicht durch unterschiedliche politisch-kulturelle Konstellationen bedingt. Der Übersetzer musste verschiedene Übersetzungsmöglichkeiten erarbeiten und vergleichen und auf eine stilistisch angemessene rumänische Wiedergabe achten. So wurde er auch der Grenzen der Übersetzbarkeit eines Textes und des Wertes des Originals bewusst. Er bediente sich zweier Mittel, bei der Überwindung solcher Schwierigkeiten: der Intuition und der Kreativität. Beiden Mitteln wird er auch in seinem theoretischen Buch eine entscheidende Rolle im Übersetzungsprozess beimessen.

Die Intuition ist diejenige Veranlagung, die dem Übersetzer signalisiert die treffendste Formulierung aus mehreren Varianten zu wählen. Die eigenständige, kreative Auseinandersetzung mit Originaltexten fördert Kombinationsfähigkeit, problemlösendes Denken, sowie sprachliche Gewandtheit. Aus dieser Sicht kann man sagen, dass Petru Fornas Übersetzungen einen gewissen Grad an Kreativität und Originalität zeigen. Im Jahr 1988 erscheint die Übersetzung einer umfangreichen Novelle eines berühmten Schriftstellers aus der ehemaligen DDR Christof Hein: *Der fremde Freund. (Prietenul străin. Sfârșitul lui Horn)*, die auch nach der Wende großes Aufsehen erregte.

Nach der Wende setzte Petru Forna seine translatorische Tätigkeit fort. Im Jahre 1990 erscheint die Übersetzung des Romans *Näher zum Himmel oder der Fall Karl Simpel (Mai aproape de cer sau cazul lui Karl Simpel)* bei Dacia-Verlag. Petru Forna ist es gelungen mit Talent das schwäbische Dialekt in die rumänische

dialektale gefärbte Sprache aus Siebenbürgen zu übertragen, idiomatische Wendungen, Wortspiele und Wortschöpfungen adäquat zu übersetzen und den Text den Erwartungen der Zielkultur entsprechend zu gestalten. Im Jahr 1992 übersetzt er Friedrich Dürrenmatts *Schriften zum Theater (Dramaturgice și critice)* Übrigens gehört der Schweizer Dramatiker zu den Lieblingsautoren von Petru Furna, er hat mehrere Artikel und kritische Analysen seines Œvres in verschiedenen Fachzeitschriften publiziert.

Seine Bildung als Mediävist hat auch seine Übersetzertätigkeit geprägt. Im Jahr 1997 erscheint seine Übersetzung aus der mittelalterlichen Minnellyrik Walter von der Vogelweide: *Gedichte (Poesie)*, Studia Verlag, Cluj, ein zweisprachiger Band, begleitet von Erläuterungen und Analysen. Im Jahr 2004 publiziert Petru Furna eine Band von beeindruckender Größe, die Übersetzung aus Martin Luther *Schriften*, betitelt *Scrieri*, Logos-Verlag, ein schwieriges Unternehmen, das vom Umfang und von seiner Bedeutung gleichermaßen ist.

Seine letzte Übersetzung aus Wolfgang Koeppen; *Tauben im Gras (Porumbel în iarbă)* ist Anfang Juli, 2005, bei Studia-Verlag kurz vor seinem Tode erschienen. Der österreichische Schriftsteller, polnischer Herkunft Adam Zielinski, der vor Jahren unsere Universität gastierte, fasst sehr treffend die Erwartungen gegenüber einem Übersetzer zusammen: er müsse sich zum Originaltext so verhalten "wie eine gute Ehefrau: treu aber gleichzeitig kritisch. Man erwartet vom Übersetzer, dass er Wunder wirken kann: er soll ein Genie sein, die Absicht, den Stil und die Stimmung des Originals wiedergeben, schnell arbeiten, mit einem geringen Verdienst zufrieden sein und anonym bleiben."

Ich weiß nicht, ob Petru Furna all diese Erwartungen erfüllt hatte. Aber sicher bleibt, dass er ein wahrer Mittler zwischen der deutschen und rumänischen Sprache war, dass er durch seine Übersetzungen Brücken zwischen der deutschen und rumänischen Kultur geschlagen hat. Und sicher blieb er nicht anonym, sondern genoss noch zu seinen Lebzeiten den Ruf eines begabten, talentierten Übersetzers.

ZUGANG ZU EINER FREMDEN LITERATUR: DIE ÜBERSETZUNGEN VON MIHAIL SADOVEANU INS DEUTSCHE, GOETHE UND BÖLL INS RUMÄNISCHE.

RUDOLF WINDISCH*

RÉSUMÉ. S'il est exact que les traductions d'œuvres littéraires nous ouvrent une porte sur la culture du pays d'où ces œuvres sont issues, nous pouvons nous référer au romancier roumain Mihail Sadoveanu (1880 – 1961), il en est l'exemple par excellence. Sadoveanu a publié plus de 130 romans et passe ainsi pour le « Balzac » de la Roumanie. Bien que la majeure partie de ses œuvres romanesques aient été traduites en allemand, avant la seconde guerre mondiale, il n'en reste pas moins à notre époque - hormis pour quelques initiés au roumain -, passablement inconnu dans le milieu littéraire allemands. Voilà bien, en Europe, le triste sort d'une langue (romane) peu répandue parmi celles en usage dans la littérature romane. L'intérêt porté à ces traductions en allemand d'œuvres romanesques, date de l'époque**.

In den wenigen deutschsprachigen, genauer: in Deutschland erschienenen Darstellungen der rumänischen Literatur können hier aufgezählt werden, etwa von Klaus Henning Schröder, die „Einführung in das Studium des Rumänischen“ (1967) und die 1994 in Konstanz erschienene „Rumänische Literaturgeschichte“ von Eva Behring (Behring 1994).

Schröder bewertet – wie nicht anders zu erwarten – das Opus von Sadoveanu positiv: „...heute gilt er als einer der größten Meister der rumänischen Prosa...“. Schröder untermauert dieses Lob durch den Rückgriff auf Tudor Vianu, der in seinen „Studii de literatura româna (p. 493; *apud* Schröder 1967) kategorisch feststellt: „Es gibt in unserer Literatur wenig andere Werke, die den gleichen künstlerischen Wert besitzen und geeignet sind, uns in unserer Art, die Natur und

* Universität Rostock

** La langue allemande était certes une langue minoritaire en Roumanie mais néanmoins toujours en usage dans ce pays. C'est en fait le chemin inverse, qu'a parcouru notre cher collègue de longue date, disparu récemment, le Professeur Dr. **Petru Forna**, détenteur de la chair de Germanistique à l'Université de Cluj-Napoca, en Roumanie. Il a entre autre, traduit en roumain, le célèbre roman de Heinrich Böll, « Les points de vue d'un clown ». Il a été également l'auteur de multiples articles sur des traductions en roumain d'œuvres littéraires allemandes. Il a notamment commenté les excellentes traductions du « Faust » d'un Lucien Blaga ou d'un Ștefan Doinaș. L'on présume que grâce à lui, les Roumains se sont d'avantage intéressés à la littérature allemande, que les Allemands, de leur côté, ne l'ont fait pour les œuvres romanesques de Sadoveanu traduites en allemand. En la personne de **Petru Forna**, nous perdons un ami très proche, qui nous était cher et, du fait, même, la littérature allemande son porte parole en Roumanie.

den Menschen aufzufassen und zu sehen, der Welt vorzustellen“. So gibt Schröders knapper Verweis auf den großen rumänischen Prosaschriftsteller immerhin jenen deutschen Romanistik-Studenten, die diese Einführung in die Hand nehmen, eine flüchtige Vorstellung von jenem „Balzac der rumänischen Literatur“, wie Sadoveanu auch schon genannt wurde – sicherlich nicht zu Unrecht.

Die Darstellung bei Eva Behring ist dagegen – bedingt durch ihre thematische Festlegung auf eine Literaturgeschichte, sehr viel ausführlicher und belegt in ihren subjektiven Wertungen das Verständnis der Autorin für die literaturgeschichtlich und ästhetisch gelungene Einordnung von Sadoveanus Romanen als die künstlerische Darstellung eines von ihm selbst erträumten rumänischen Landlebens. Möglicherweise übersteigt Sadoveanus dichterische Fiktion die heute auch in Rumänien nicht überall mehr zu findende Leben seiner Protagonisten. Möglicherweise ist dem Fremden, zumal wenn er nicht Rumänisch kann, gerade erst durch die Lektüre von Sadoveanu der Zugang in die Welt von *Ancuța*, von „*Nechifor Lipans*“ *Weib* möglich. Man ahnt, es ist eine fremde, uns Deutschen ferne Welt, die eher in den kleinen Dingen, im ländlichen Alltagsleben, die menschlichen Leidenschaften durch ihre Schilderung aus der Feder des scharfen Beobachters erkennen lässt. Wie nicht anders zu erwarten lobt auch Eva Behring Sadoveanu ohne Einschränkung. Unter dem Kapitel „Ein traditionalistisches Ideal von freien Menschen in der Dorfprosa Mihail Sadoveanus und sein naturalistisches Gegenbild“ führt sie – in eigenen Worten – die geläufige Konzeption an, wonach in den über 120 Bänden des Gesamtwerkes „der Bauer Sadoveanus [ersteht] aus einer unveräußerbaren Ursprünglichkeit, Schlichtheit und Sittlichkeit. Er ist der Träger der in Mythen, Bräuchen und magischen Ritualen übermittelten Formeln, die das bäuerliche Leben bestimmen und intakt halten“ (Behring 1994: 221). Für ein rumänisches Ohr dürfte die Bewertung keine neuen Aspekte bieten; aus deutscher Sicht verrät sie aber eine eigenständige Sichtweise, die belegt, dass Eva Behring über die Lektüre Sadoveanus einen guten Einblick in die von Sadoveanu geschilderten Eigenheiten des rumänischen Landlebens und seiner Alltagspsychologie gewonnen hat.

Ich will mich aber nicht in der Auflistung literarisch-ästhetischer Bewertungen verlieren, sondern – gleichsam als Leitmotiv – die Frage nicht aus den Augen verlieren, wer, welcher Deutsche, liest eine rumänische Literaturgeschichte, um möglicherweise einen Zugang zu Sadoveanu oder anderen rumänischen Autoren zu finden? Ich fürchte, es bleibt nur wieder der deutsche Romanistik-Student übrig, ein akademischer Idealfall, den wir quasi als Gradmesser für das Interesse an einem deutsch-rumänischen Kulturaustausch anbieten können. Ich spiele hier auf einen Punkt an, den ich bereits bei anderer Gelegenheit angesprochen hatte, nämlich bei der Frage, wieweit eine deutsche Übersetzung rumänischer Dichtung, etwa die von Lucian Blaga, einem Deutschen, der keine sprachlichen Kenntnisse des Rumänischen hat, das Verständnis, das Eindringen in Blagas Dichtung ermöglicht (z.B. *În Marea Trecere*, 1924)? Ich will nicht den oft

missbrauchten Topos von der Unmöglichkeit, Gedichte oder auch Prosatexte aus einer fremden Sprache zu übersetzen, wiederholen. Ich denke aber an die Schwierigkeit, die Eigenheiten der Anderen, der Fremden, hier der Rumänen, durch das Sprachliche, die Sprache, zu erfassen, zu verstehen. Reicht hierzu die Übersetzung einer Vielzahl von Gedichten Blagas aus und es gibt eine solche Sammlung von deutschen Übersetzungen, um Blaga, um den rumänischen Geist zu verstehen?

Bei dieser Mühe des Übersetzens denke ich also weniger an solche interessanten sprachlichen Beispiele, teils poetologische Spielereien, wenn Blaga in einem Gedicht den Namen seines siebenbürgischen Heimatortes *Lancrăm* mit rumänisch *lacrimi* „Tränen“ reimt. Solche Beispiele lassen sich nicht in das Deutsche ‚transferrieren‘. Zurück zu Sadoveanu: in einem weiteren Abschnitt unter dem Titel „Vom populistischen Gesellschaftsmodell zum aufgeklärten Vernunftstaat: die historischen Romane Mihail Sadoveanus“ charakterisiert Eva Behring (1994: 226-230) einige der bekanntesten, in deutscher Sprache erschienenen Romane als „Monumentalgemälde nationaler Geschichte“. Allerdings weiß ich nicht, ob dieser Begriff der „nationalen Geschichte“ mit Blick auf Sadoveanus psychologisch gedeutete bäuerliche Lebenswelt eine adäquate Bewertung darstellt; immerhin skizziert Behring einige der bekanntesten Romane kurz und prägnant, womit sich diese Präsentation als eine Einführung bestens eignet: „Das Geschlecht der Falken“ (*Neamul Șoimăreștilor*), „Im Zeichen des Krebses“ (*Zodia Cancerului*), „Die Hochzeit der Fürstin Ruxanda“ (*Nunta domniței Ruxanda*), „Die Brüder Jderi“ (*Frații Jderi*) u.a. eine kurze Inhaltsangabe sowie die – subjektiv gefärbte – literaturgeschichtliche Einordnung wecken das Interesse des deutschen Lesers. Ich darf Eva Behrings Resumé zitieren: „Heute gilt Sadoveanu als Altmeister des historischen Genres. Ausnahmslos alles aus seiner Feder fand auch im deutschen Sprachraum ein beständiges Publikum, denn Ort und Zeit des Geschehens – ein Balkanland in der Konfrontation mit einem orientalischen Gegner, den Türken – strahlte hierzulande ein exotisch-pittoreskes Fluidum aus“ (S. 226). Ich weiß nicht, möglicherweise spiegelt diese Einschätzung eher eine Erfahrung wieder, die Eva Behring unbewusst aus ihrer eigenen philologischen Tätigkeit – sie war selbst exzellente Kennerin des Rumänischen – und ihrem Leben in der früheren DDR schuldet: der Kontakt zwischen den damaligen sozialistischen Bruderländern, der kulturelle Austausch, war sicherlich intensiv, intensiver als nach der Aufnahme der diplomatischen Beziehungen, 1967, zwischen Rumänien und der Bundesrepublik Deutschland. Aus eigener Retrospektive darf ich sagen, dass das Interesse an kulturellen Kontakten zwischen letzteren beiden in recht bescheidenem Maße eher auf der akademischen Ebene, zunächst zwischen den Romanischen Seminaren unseren Universitäten erwuchs. Erlauben Sie mir einen Rückblick: 1972/1973 wurden beispielsweise offizielle Beziehungen zwischen Freiburg und Iași eingeleitet. Der Blick aus Deutschland war bevorzugt in touristisch leicht zugängliche exotische Länder gerichtet,

wirtschaftlich und politisch vor allem in die USA. Über Rumänien hörte man höchstens durch die sächsischen oder Banater Aussiedler. In der Schule hörte man höchstens etwas über Sozialismus, über Russland und Stalin, aber nichts über Rumänien, gar rumänische Sprache und Literatur – höchstens, wie schon gesagt, später als Romanist, wenn es, wie z.B. in Bonn, ein rumänisches Lektorat gab.

Es trifft wohl zu, dass Sodaveanus Romane, die bereits vor dem II. Weltkrieg in das Deutsche übersetzt worden waren, etwa *Baltagul* („Nechifor Lipans Weib“), übersetzt 1936 durch Helmut Krasser, den Weg nach Deutschland fanden. Es war schon damals der Langen-Müller Verlag in München, der sich um die Verbreitung dieser Literatur bemühte. Allerdings lässt sich von da her nicht unbedingt die Stärke des Interesses für die rumänische Literatur messen; sicherlich, durch den damals noch möglichen direkten Kontakt zwischen Deutschland und Rumänien war der Austausch auch kultureller Güter nicht behindert. Es hat nach dem Kriege sehr lange gedauert, bis es möglich wurde, jene früheren Verbindungen wieder aufnehmen zu können. Allerdings müssen wir leider feststellen, dass sich nach dem Kriege, und nach 1989, das Interesse in Deutschland an der Kultur der südosteuropäischen Länder nicht in dem wünschenswerten Umfang entwickelt hat. Das deutsche Alltagsleben ist – was das Kulturleben anbelangt – nach wie vor stark nach Westen, vor allem auf die USA gerichtet. Die Beschäftigung mit der rumänischen Sprache und Kultur wird am ehesten an den Universitäten gepflegt, vorausgesetzt, die Beschäftigung mit dem Rumänischen ist heute an den romanistischen Seminaren überhaupt noch durch Lektorate gesichert – ein anderes Problem, das mich als Romanisten persönlich besonders schmerzt.

Ein anderer, interessanter Aspekt dieser deutsch-rumänischen Beziehungen zeichnet sich für die deutschsprachige Literatur von in Rumänien geborenen, älteren Autoren ab, die nach ihrer Auswanderung aus Rumänien inzwischen in Deutschland publiziert haben. Ich darf stellvertretend hier einige wenige Namen nennen, wie etwa die verstorbenen Georg Scherg und Andreas Birkner, oder der bei München lebende Hans Bergel, die in ihren Romanen alle auf Szenen aus dem rumänischen Leben eingehen, ein Leben, das sie selbst erfahren haben. Meiner Ansicht nach verdanken die meisten dieser Autoren, ich kann hier nicht auf sie eingehen, ihren literarischen Erfolg nicht nur ihrer exzellenten Beherrschung der deutschen Literatursprache, sondern ihrer empathischen Kenntnis und Verständnis für die alltägliche Wirklichkeit ihrer früheren rumänischen Heimat. Einen ähnlichen Erfolg weist für mich bereits früher, in Rumänien, ein Romancier wie Oskar Walter Csizik mit seinen Romanen *Reisigfeuer* oder *Strom ohne Ende* auf. Ich müsste hier auf jeden Fall noch auf die höchst erfolgreiche jüngere Generation um Herta Müller verweisen oder auf den geradezu kometenhaften literarischen Aufstieg eines Eginald Schlattner („Der geköpfte Hahn“, „Rote Handschuhe“) in der deutschen Kulturszene, Schriftsteller und protestantischer Pfarrer, der allerdings in Rumänien geblieben ist.

Ich möchte noch einen kurzen Blick auf die Rezeption Sadoveanus in Italien werfen: selbstverständlich verweise ich hier auf Gino Lupi, dem wohl bedeutendsten ausländischen Kenner der rumänischen Kultur. Luminița Fassel, seit langem in Deutschland lebend, hat Lupis Nachlass, den dieser der Biblioteca Romăna in Freiburg überlassen hat, gesichtet und mit mir zusammen eine Auswahl seiner Arbeiten in dem Band *Gino Lupi* (Lupi 1994) herausgegeben. Lupi hatte in seinem Band *Novecento Letterario Romano* (Milano 1965/1966) eine größere Anzahl von Sadoveanus Romanen in seiner unnachahmlich prägnanten Art ästhetisch wertend vorgestellt, z.B. *Șoimii* („i falchi“), *Neamul Șoimăreștilor* („la stirpe dei șoimaru“), *Baltagul* („la scure“), *Nunta domniței Ruxanda* („le nozze della principessa Ruxanda“), *Frații Jderi* („i fratelli Jderi“) usw. Man wird mich nun auf den Bompiani verweisen, in dem Gino Lupi für die *letteratura romana* als verantwortlicher Darsteller benannt wird. Ich weiß nicht, weshalb man aber keinen Sadoveanu, keinen Eminescu im Lexikon Bompiani findet. Offensichtlich hat es Streitereien zwischen Lupi und der Redaktion des Bompiani gegeben (Hinweis von Luminița Fassel).

Zurück nach Deutschland: eine kurze Erwähnung verdient die ältere, 1943 erschienene *Geschichte der Neueren Rumänischen Literatur* von Basil Munteanu. Inzwischen gibt es in den „Akten des Bukarester Kolloquiums über Literatur- und Geistesbeziehungen zwischen Rumänien und dem deutschen Sprachraum (...)“, die Klaus Heitmann 1983 herausgegeben hat, eine vollständige Liste der nach 1945 in Rumänien erschienenen deutschen Übersetzungen rumänischer Autoren. Diese Liste hat Amelie Ute Gabanyi zusammengestellt; für Sadoveanu verzeichnet sie auf den S. 297-300 (vgl. *Rumänisch-deutsche Interferenzen*) nicht weniger als 41 Übersetzungen Sadoveanus; damit liegt der größte Teil von Sadoveanus bedeutenden Romanen in deutscher Übersetzung vor. Es bleibt dem deutschen Leser also überlassen, dieses Angebot anzunehmen. Damit bin ich wieder bei der Frage, wie können wir in Deutschland das Interesse nicht nur für Sadoveanu, sondern für die rumänische Literatur und Poetik wecken? Ich weiß keine Antwort.

Ich darf endlich die wohl beste Analyse der Werke Sadoveanus in einer deutschsprachigen Darstellung zitieren; sie findet sich im „Lexikon der Weltliteratur“ von Gero von Wilpert (*Lexikon der Weltliteratur*), in Bd. 1 und lautet in prägnanter Kürze: „[Sadoveanu ist] einer der größten rumänischen Erzähler, fasziniert durch meisterliche Naturbeschreibungen und lebendige Schilderungen der Vergangenheit. Tendenz zum Naturalismus durch kraftlose soziale Ader geschwächt. Schrieb über 120 Romane und Novellen.“ Aber auch kritische Anmerkungen finden sich in dieser Analyse: „Umsonst erwarten anspruchsvolle Leser dramatische Geschehnisse und psychologische Finessen; Sadoveanu ist zu sehr am äußeren Effekt interessiert, um in die Tiefe gehen zu können“ – ich frage mich, ob es Sadoveanu im Roman *Baltagul* nur um einen „Effekt“ geht? – und weiter: „eine gewisse Verwandtschaft mit Leskov ist nicht zu bestreiten, doch fehlt ihm dessen Glaubenskraft. Sadoveanus lyrische Epik erreicht Höhepunkte in „Hanul Ancuței, Baltagul und Zodia Cancerului. Eine seltsame

Parodie auf diese Werke ist der Roman *Mitrea Cocor*, der – Gipfel der Ironie – am meisten übersetzt wurde. *Sadoveanus Poem für die Freisassen und Bojaren aus Bessarabien ist ein Kleinod sprachlicher Kunst*“. (Wilpert, S. 1319). Ich brauche nicht zu unterstreichen, dass diese Bewertung in ihrer aussagekräftigen Kürze nur aus der Feder eines Kenners der rumänischen Literatur stammen kann, dessen Muttersprache selbst das Rumänische ist. Er hat auch in Bd. II desselben Lexikons, *Hauptwerke der Weltliteratur*, Romane von Sadoveanu ebenso knapp und präzise beschrieben, etwa „Nechifor Lipans Weib“ (*Baltagul*). Für mich steht damit fest, dass es wohl nur dem Muttersprachler möglich ist, uns Deutschen den Zugang zu einem Schriftsteller wie Sadoveanu zu vermitteln.

Den umgekehrten Weg, vom Deutschen in das Rumänische, hat unser langjähriger Kollege und Freund Dr. Petru Forna beschritten, der allzu früh von uns gegangen ist. So hat er Heinrich Bölls Roman *Ansichten eines Clowns* ins Rumänische übersetzt („Opiniile unui clown“, Cluj-Napoca, Dacia: 1999) und damit das rumänische Publikum mit jener anti-restaurativen, gegen die katholische Amtskirche gerichteten, politisch-moralischen Erneuerung des öffentlichen Lebens im Nachkriegsdeutschland vertraut gemacht. Sicherlich ist dieser Einblick, den Bölls Roman in die politische Befindlichkeit Deutschlands jener Zeit in Rumänien vermitteln konnte, gerade auch dem Übersetzer Petru Forna zu verdanken – ein Verdienst jenseits möglicher translatorischer Detailkritik an seiner rumänischen Übersetzung. Ein weiterer wichtiger Essay aus Petru Fornas Arbeit – ich greife aus seinen zahlreichen Beiträgen exemplarisch nur den folgenden auf – stellt die kritische, gleichsam empathetische Würdigung der beiden bewundernswerten rumänischen Übersetzungen von Goethes *Faust* durch Lucian Blaga und Ștefan Doinaș dar (Forna 1999). Diese kritische Studie belegt aus translatorischer Perspektive, unter Berücksichtigung seiner langen und erfolgreichen akademischen Lehrtätigkeit als Philologe, als Germanist, Fornas Vertrautheit mit der deutschen Sprache und Kultur. Damit wurde Petru Forna zum idealen Mittler zwischen den beiden Sprachen. Sein Tod bedeutet nicht nur das Hinscheiden eines Freundes, sondern auch einen nicht zu ersetzenden Verlust für den sprachlich-kulturellen Austausch zwischen dem Deutschen und dem Rumänischen.

BIBLIOGRAPHIE

Arbeitskreis für Rumänische Sprache und Literatur, Salzburg 1980.

Behring, Eva, *Rumänische Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, UVK Universitätsverlag Konstanz, 1994.

- Der Brockhaus, *Literatur, Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe*, Mannheim: Brockhaus, ²2003 (zu Sadoveanu vgl. S. 720).
- Forna, Petru: *Heinrich Böll: Opiniile unui clovn (Ansichten eines Clowns)* [Übersetzung aus dem Deutschen], Cluj-Napoca: Dacia 1975.
- Forna, Petru: „*Prolog im Himmel* din Faust și de Goethe în două variante românești – Probleme de practica traducerii literare». In: *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens*, Heft 1-2 (15-16), Januar –Dezember 1999, S. 161ff.
- Harenbergs Lexikon der Weltliteratur, *Autoren – Werke – Begriffe*, Dortmund: Harenberg Lexikon-Verlag, 1989, 5 Bände (vgl. Bd. 4, S. 2506-2509, Marina Marinescu: Überblick über die rumänische Literatur, mit einem Anhang „Rumänische Literatur im Exil“; zu Sadoveanu S. 2533).
- Lexikon der Weltliteratur, *Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch nach Autoren und anonymen Werken*, Hg. Gero von Wilpert, Kröner: Stuttgart, Deutscher Taschenbuchverlag (DTV), 1988; ³1997 (rumän. Autoren / Werke von Paul Miron)
- Lupi, Gino, *Novecento Letterario Romeno*, Milano 1965/66, (p. 235-253: “I Prosatori, Gli ultimi Seminoristi e Poporanisti”)
- Lupi, Gino: *Italia e Rumenia. Studi di istoriografia, linguistica e letteratura*, Einleitung und Kommentare von Luminița Fassel / Rudolf Windisch, in: *Balkan Archiv*, N. F., Band 9, 1994.
- Basil Munteanu, *Geschichte der Neuren Rumänischen Literatur*, Wiener-Verlag 1943.
- Rumänisch-deutsche Interferenzen*. Akten des Bukarester Kolloquiums über Literatur- und Geistesbeziehungen zwischen Rumänien und des deutschen Sprachraum, vom 13.-15. Oktober 1983, hg. Klaus Heitmann, Heidelberg: Winter 1986.
- Schroeder, Klaus-Henning, *Einführung in das Studium des Rumänischen, Sprachwissenschaft und Literaturgeschichte*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1967.

ANSPRACHE GELEGENTLICH DER VERÖFFENTLICHUNG DES BANDES: MARTIN LUTHER *SCHRIFTEN*

VASILE VOIA

ABSTRACT. *Allocution held forth at the launch of the volume Martin Luther, Writings.* Professor Petru Forna was one of our few specialists in old German language and literature and at the same time one of our best translators from German. It was not only his profound knowledge of old and modern German, but also his intuition that contributed to translating Luther into Romanian. He found the words and the tonality most appropriate in the translation of a discourse mostly polemical. Adopting a modern formula within his translations, Petru Forna conserved a very discreet touch of the old German. It is our duty to consider Petru Forna's intention of restoration as an essential act of culture.

Am Anfang des Jahres 2004 organisierte die Philologische Fakultät in einer akademischen Umgebung die Veröffentlichung des ersten Buches in der rumänischen Sprache der Schriften des größten Reformators aus Wittenberg, Martin Luther, und ehrte auf diese Weise die Bemühungen eines der besten Übersetzer der deutschen Sprache, die wir haben, des Germanisten Petru Forna. Petru Forna ist einer unserer wenigen Spezialisten im Bereich der alten deutschen Literatur und Sprache. Seit mehreren Jahren hielt der Professor innerhalb des Masterates des Lehrstuhls eine solche Vorlesung an der deutschen Abteilung der Philologischen Fakultät, als auch eine dazugehörige Vorlesung über die Übersetzungsproblematik innerhalb des Masterates des Lehrstuhls. Petru Forna hat in der rumänischen Sprache einige wichtige Werke der alten deutschen oder der neueren Literatur übersetzt und ich würde nur darunter, einige nennen: die Übersetzungen aus Heinrich Bölls epischem Werk (3 Bände). Ich erinnere mich an die Veröffentlichung des kurzen Prosabandes von Böll, „*Destinul unei cești fără toartă*“, der damals als eine der größten Leistungen der Kunst und Übersetzungstechnik geschätzt wurde.

Der erste Band aus den *Schriften* von Luther wurde unter besonderen Bedingungen veröffentlicht, die von Logos Verlag und von Herrn Adrian Pastor, der Vertreter der Serie Colecția Reform versichert wurden. Vor einigen Jahren anlässlich eines Besuchs im Logos Verlag, mit Frau Dozentin Dr. Diana Adamek, sprach Herr Pastor über die Wichtigkeit und die Notwendigkeit einiger Texte von Luther in der rumänischen Fassung. Wir haben gleich an Herrn Forna gedacht, als die befugteste Person, die die größte Kompetenz hatte, die man bei uns kennt, um dieses Desiderat zu erfüllen.

Als er die Umsetzung der Schriften von Luther angefangen hat, war Petru Forna bereits der Autor, unter anderen, auch eines exzellenten Buches: *„Probleme de teoria si practica traducerii“* (Studia Verlag, Cluj-Napoca, 1998). In diesem Buch, setzt er „intuiția și traducerea, conceptul de creativitate în procesul traducerii, traducerea ca proces decizional, procesul traducerii ca operație de realizare a problemelor, rolul traducătorului în procesul traducerii“(S. 5) fort. Seine Ansichten und Erfahrungen kristallisierten eine Anschauung- das ist der Privileg von begabten Übersetzern- nachdem „traducerea este o intuiție și artă până la un nivel pe care nu-l putem stabili, dar nu trebuie uitat că arta traducerii este reproductivă“(S. 19), und hier nennt er auch Heine, der behauptete, dass Übersetzen, Tanzen in Ketten sei. Die Übersetzung, könnte man sagen, ist die eine mimetische Aktivität, Schöpfung zweiten Grades, sekundäres Spiel, ja, aber auch eine schöpferische Aktivität bis zu einem Punkt, im Falle von Übersetzern mit Bestleistungen auf diesem Gebiet. Nach der Optik von Herrn Forna, übersetzt Blaga Goethes Faust „cu adevărat congenial“(...) ceea ce altora nu le izbutește în decenii de acribie filologică“, während Ștefan Augustin Doinaș, der dasselbe Werk übersetzt hat, „nu înțelege din varii motive(...)măreția cu unice accente de universalitate ale lui Goethe...“(S. 21). Es ist nicht angebracht die Wertschätzungen unserer leider zu früh verstorbenen Kollegs über die beiden rumänischen Fassungen von Goethes größtem Werk hier zu kommentieren. Aber wahrscheinlich aus der Perspektive des Intuitionsfaktors gelingt es uns besser Herr Professor Fornas Anschauung über die literarische Übersetzung zu verstehen und zwar als „Notwendigkeitshilfe“, die aber „keine Erfolgsgarantien anbietet“. Sicher ist, nicht nur die tiefe Kenntnis der alten und modernen deutschen Sprache, sondern auch die Intuition, die ihm im Falle der rumänischen Übertragung von Luther geholfen hat, beide haben ihm auch geholfen, um die Lexik, den passenden Ton im Falle eines Textes und einer Sprache, die überwiegend polemisch ist, zu finden und auch durch die Adaptation der aktuellen modernen Sprache, eine einfache, diskrete und vage Nuance der alten Sprache zu erhalten.

Die literarische Übersetzung, wie im Falle von Herrn Forna, respektiert nicht nur die linguistischen Normen, sondern auch die ästhetischen. Natürlich, ändern sich diese Normen von einer Epoche zur anderen, von einer Gesellschaft zur anderen und von einer Gruppe zur anderen, so dass die Übersetzungsaktivität, von der Interpretation und Rezeption nicht zu trennen ist und immer neue ästhetische Objekte oder Konstruktionen von Objekten produziert. Die literarische Übersetzung wird als ein linguistischer Prozess betrachtet, in dem der fremde Text, der Text der Ausgangssprache(text sursă, langue de départ), im Rahmen einer kulturellen und besonderer soziolinguistischen Situation, vom Übersetzer in einer Zielsprache(limbă țintă, langue d'arrivée) rekonstruiert wird.

Die Kritik hat die Aktivität des Übersetzers als einen „intertextuellen Prozess“ definiert, im Laufe dessen, sie von den Normen und Werten, von der soziolinguistischen Situation gar nicht getrennt werden kann. Dieser intertextuelle Prozess kommt in der Tradition der Zielsprache einbezogen, weil sich der Übersetzer im Bezug auf die

Absage oder die Begrenzung der früheren Übersetzung definiert. „Die intertextuelle Spannung zwischen dem fremden Text der Ausgangssprache und dem Metatext der Zielsprache auch hermeneutisch-ästhetischen und pretologischen Charakter¹“ hat. Die Übersetzung ist gleichzeitig Produktion, Analyse, Kritik und poetische Synthese, die sowohl nach dem fremden linguistischen System als auch nach dem eigenen gerichtet ist. Wir sehen die literarische Übersetzung als eine komparatistische, dialogische und intertextuelle Praxis.

Im Laufe der Jahrhunderte wurden mehrere Theorien über die Übersetzungsproblematik herausgebildet. Hauptsächlich, wie Herr Peter Zima uns zeigt, waren diese auf die später populär und schematisch gewordene Opposition zwischen der „wort-wörtlichen“ und der „freien“ Übersetzung konzentriert. „Treue zum Original“, oder „freie“ Übersetzung wurden in einer starken Opposition konstruiert. Diese Opposition zwischen Produktion und Rezeption hat einen funktionalen Charakter. In der Geschichte der literarischen Übersetzung und der Übersetzung im Allgemeinen, dominierte mal eine Tendenz, mal eine andere, mal die Zielsprache, mal die Ausgangssprache wurden privilegiert.

Der Bibelübersetzer auf Lateinisch, Hieronymus(348-420 unserer Zeit) will nicht stilistisch und rhetorisch glänzen, sondern von seinem Publikum aus dieser Epoche am Anfangs des Christentums gelesen und sich begriffen werden. Er behauptet, dass er nicht „ein Wort durch das andere, sondern einen Sinn durch den anderen ausdrücke“(non verbum e verbo sed sensum exprimere de sensu). Darum, seiner Meinung nach, haben Cicero und die Aposteln nicht Wörter übersetzt, sondern Sinngehalte. Auf diese Weise, verteidigt sich Hieronymus vor dem Vorwurf, dass er die originellen Sinne des biblischen Textes verunstaltet hat.²

Jahrhunderte später wird sich ein anderer großer Bibelübersetzer, Martin Luther vor einem solchen Vorwurf verteidigen. Er nimmt die Treue zu dem Text einerseits und andererseits wünscht er sich von dem Volk verstanden zu werden und dadurch, weicht er den unidiomatischen und den gelehrten Floskeln aus. Man weiß, dass Luthers Bibelübersetzung ein wichtiges Werk der deutschen und der Weltkultur sei, mit Hilfe dessen er die Grundlage der deutschen modernen literarischen Sprache gelegt hat, auch wenn es nicht ganz. Nach der Übersetzung des Neuen Testaments, die 1522 veröffentlicht wurde, in der Luther, mit den Wörtern von Herrn Petru Fornia „își ia libertatea de a construi imagini poetice inexistente în textul original“, beziehungsweise „creează cuvinte noi“, beendet er 1534 auch die Übersetzung des Alten Testaments. Die Basis seiner Übersetzung ist der Text von Hieronymus, die so genannte Vulgata, aber Luther richtet sich auch nach dem Hebräischen und nach Originalgriechischen Texten.

¹ Siehe auch Peter V. Zima, „Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft“.

Unter Mitarbeit von Johann Strutz, Franke Verlag, Tübingen, 1992, S. 199-238.

² Id., ibidem, S. 206

1530 drückt er sein eigenes Denken im Bereich der Übersetzungen in dem berühmten „*Sendbrief vom Dolmetschen*“ aus, ein erster und bemerkenswerter Beitrag für die modernen Übersetzungsmethoden. Wir müssen auch die Tatsache in Betracht ziehen, dass Luther eine wichtige Persönlichkeit im Bereich der Übersetzungstheorie ist, gefolgt von anderen wie: Gottsched und auch Herder, Schleiermachers (Theologe, Übersetzer und Begründer der modernen Hermeneutik) Beitrag aus der romantischen Epoche, Wilhelm von Humboldts Einführung für Agamemnons Übersetzung aus Eschilias Trilogie „*Orestia*“ (1816), Walter Benjamins Artikel aus dem Jahre 1923 „Die Aufgabe des Übersetzers“ usw.

Aber kommen wir zurück zum Luther. In dem früheren erwähnten Brief will Luther zu uns über die Übersetzung sprechen, über die Motive und die Gedanken, die ihn in seinem dichterischen Unternehmen angeregt hat. Der Text „*Sendbrief vom Dolmetschen*“ in der rumänischen Fassung gehört natürlich dem Herrn Fornas. Er hatte die Freundlichkeit uns diesen Text vor der Veröffentlichung in einem der nächsten Bände der Serie *Schriften* zur Verfügung zu stellen. Sein Dahinscheiden aus diesem Leben hat aber die Leistung dieses Projektes nicht mehr möglich gemacht. Die Übersetzung des berühmten Werkes *Sendbrief* ins Rumänische ist auch einer der Übersetzungserfolge des talentierten Übersetzers Petru Fornas. Er adoptiert hier die Technik der Insertion von eigenen Wörtern innerhalb des Übersetzungstextes und bildet einen Metatext, so dass der Übersetzer dem rumänischen Leser wirklich den fremden Text zugänglich macht (Erklärungen, die der Übersetzer in den Klammern einfügt, um den Text begreiflich zu machen). Der Text *Sendbrief* ist eine Antwort auf die Papisten, die nach der Meinung von Luther, die deutsche Sprache nicht kennen und sie aus seiner Übersetzung lernen. Luther ist davon überzeugt, dass die Bibelübersetzung gleichzeitig ein linguistischer und pädagogischer Akt sei. Er hat den Hochmut, die Übersetzung als seine zu übernehmen und gibt zu, dass er einige Fehler hätte machen können, beziehungsweise einige Wörter falsch zu transponieren, weil eine solche Arbeit eine Menge von Eigenschaften und einen guten Verstand des Originaltextes verlangt. Er ist davon überzeugt, dass seit jetzt an, niemand an seine Übersetzung und seiner deutschen Sprache vorbeigehen kann, besonders die Sprache eines Emsers aus Dresden, den er als „Beschmierer“ nennt, er ist auch von seiner intellektuellen Überlegenheit, seinem Talent und seiner starken Kenntnis von Aristoteles überzeugt.

Die Absicht und seine Mühe waren uns eine (wir zitieren aus Herrn Fornas Übersetzung) „o germană curată și limpede. Și ni s-a întâmplat destul de adesea să căutăm și să încercăm să dibăcim (sensul) unui singur cuvânt câte paisprezece zile, trei sau patru săptămâni, și tot să nu ne dăm seama de el“ zu hinterlassen. Die einsame Arbeit am Wort setzt Luther am Anfang des modernen literarischen Bewusstseins, des Kampfes mit dem Wort, oft von den modernen Schriftstellern mitgeteilt, des Dramas der Option zwischen Wörtern ein. Er interessiert sich für den Sinn des Textes, „căci dacă vrei să traduci limpede și convingător, (slovele) țin de text, deoarece eu am vrut să grăiesc nemțește, nu latinește sau grecește, căci germana era aceea pe care mi-o propusesem pentru tălmăcire“, beziehungsweise für die Umgangssprache. Er macht wahre Verwendungsdemonstrationen

der Termini in der deutschen Sprache, um das folgende zu schaffen: „purcede la o frumoasă limbă germană, căci nu e permis să fie întrebate slovele din limba latină despre felul în care se grăiește nemțește, cum fac măgarii aceia (papistașii, cu care se războiește Luther), ci trebuie întrebată mama de acasă, copiii de pe uliță și omul de rând din târg...“. Einerseits nimmt er sehr ernst die Treue zum Text der Umgangssprache, andererseits würde er sich für den Priester, den ehrlichen Christen, die von der Mühe des Übersetzers bewusst sind, begreiflich machen. „Traducerea nu este o artă pentru oricine“, behauptet Luther, derjenige, der sich mit dem Übersetzungsprozess beschäftigt, soll ein frommer, ehrlicher, Gottfürchtenden Mensch sein, auch mit Erfahrung im Bereich, der „Kunst“ und wobei er einen Hang zum fleißigen Bemühen bezeigen sollte. In einer authentischen Übersetzung ist das Wort „notwendig“ vom Text verlangt- von hier kommt die lange Erklärung der Notwendigkeit im Text des Wortes „allein“, das Luther als sehr wichtig für den Inhalt des Textes und den Sinn der Übersetzung betrachtet.

Wir müssen die Geste der Wiedergabe von Herrn Fornas, zweifellos als eine hohe kulturelle Geste, beispiellos in unserer Kultur betrachten. Am Ende, eine Huldigung für den Übersetzer, den Professor und nicht zuletzt den Freund Petru Fornas, ein Jahr, nachdem er unsere Welt verlassen hat.

DER ÜBERSETZER UND SEINE LETZTE ÜBERTRAGUNG

ELENA VIOREL

ABSTRACT. This work is dedicated to the memory of Petru Forna my colleague from the German department of the Faculty of Philology who has left us not long ago.(died 2005). This work focuses on his favorite activity that is the translation of the of the German Post War Literature. He was mainly known as a very good translator of Heinrich Böll. His latest translation was the novel: "Tauben in Grass" (Porumbel in Iarba) by Herman Koeppen, which is concerned with the desolated image of Germany after the II World War belonging to the so called "Trümmer Literatur". This very successful translation was actually made a decade ago but was only published in 2005.

Nicht zufällig lebt der ehemalige Professor am Germanistik-Lehrstuhl Petru Forna im Bewusstsein der Nachwelt als ein ausgezeichnete Übersetzer. Über drei Jahrzehnte hat er die rumänische literarische Welt durch seine Übersetzungen bereichert. Wenn die wissenschaftliche Arbeit eines Hochschullehrers von den nachfolgenden Generationen manchmal relativ rasch übertroffen werden kann, bleibt eine Übersetzung, wenn sie auf hohem Niveau und als künstlerische Leistung gelungen ist, für längere Zeit erhalten.

Da ich den Lebensweg des Verstorbenen aus nächster Nähe beobachtet habe, ist es mir ein Bedürfnis, etwas über seine Tätigkeit als Übersetzer zu sagen. Petru Forna übersetzte aus dem Deutschen ins Rumänische nicht nur mit einer beneidenswerten Leichtigkeit, sondern auch mit Freude. Ich möchte sogar behaupten, daß das Übersetzen seine Lieblingstätigkeit war. Man hatte den Eindruck, daß einen Text zu übersetzen ihn nach anstrengender Lehr- und wissenschaftlicher Arbeit wieder aufleben ließ. Er ging mit einer künstlerischen Sensibilität ans Übersetzen heran und war bestrebt, die ästhetische Wirkung und die Schönheit des Originaltextes in der Zielsprache wiederzugeben. Ich möchte an dieser Stelle seine solide Bildung und seine umfassende Kenntnis der rumänischen und der Weltliteratur hervorheben, sowie seine Kenntnisse im Bereich der Geschichte und Kunstgeschichte, was meiner Meinung nach eine wesentliche Bedingung für das Gelingen einer Übersetzung darstellt. Er beherrschte vollkommen die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten seiner Muttersprache, so daß er dem Reichtum der von ihm übersetzten Texte Rechnung tragen konnte. Man darf auch das ständige Vorbild unseres ehemaligen Doktorvaters Prof. Mihai Ișbașescu von der Bukarester Universität nicht vergessen, der seine Promotion betreut hatte und der selber ein ausgezeichnete Übersetzer der großen zeitgenössischen deutschen Literatur war. Und jetzt, wo wir Bilanz ziehen, können wir behaupten, daß sich der Schüler seines Meisters würdig erwiesen hat.

Die meisten von Petru Forna gelieferten Übersetzungen bezogen sich auf große Werke der deutschen Nachkriegsliteratur mit ihrer mitreißenden Problematik. Hierher gehören Schriftsteller wie Christoph Hein, Friedrich Dürrenmatt, Wilhelm König oder Wolfgang Koeppen. Aber der Autor, der ihm am nächsten lag, war der Nobelpreisträger Heinrich Böll; der Humor und der Ästhetizismus dieses begabten Prosaschriftstellers haben ihn gereizt; er hat seine Sensibilität und sogar seine unbarmherzige Kritik mancher Realitäten der Nachkriegszeit, die Böll zu einem Spitzenvertreter der sogenannten „Trümmerliteratur“ machten, geschätzt. Ohne Zweifel fühlte Forna in Bölls Werken eine Wahlverwandtschaft mit den Problemen der rumänischen Gesellschaft, die diese nach 1945 heimgesuchten. Als Mediävist hat Kollege Forna seine Kräfte mit gleichem Erfolg auch in der Lyrik von Walther von der Vogelweide oder in der Prosa von Martin Luther auf die Probe gestellt.

*

Vor uns liegt heute die zuletzt erschienene Übersetzung unseres verstorbenen Kollegen. Es ist seine letzte Veröffentlichung, die er auch mit eigenen finanziellen Mitteln ermöglichte. Dieses Buch bildet den Gegenstand anhaltender Beschäftigungen schon seit längerer Zeit, da der Text bereits in den achtziger Jahren übersetzt wurde. Es handelt sich um den Roman *Tauben im Gras* (*Porumbel în iarbă*) von Wolfgang Koeppen, erschienen 1951 im Original und 2004 in der Übersetzung im Studia-Verlag Cluj-Napoca. Dieser Roman kleineren Umfangs bildet den ersten Band aus einer Trilogie, die in einer raschen Folge in den 50er Jahren zusammen mit *Das Treibhaus* (1953) und *Der Tod in Rom* (1954) erschien. Dadurch wurde der Autor mit einem Schlag sehr bekannt, aber auch sehr kritisiert. Denn er verwendete avantgardistische literarische Mittel, die damals ungewohnt waren, wie die Montagetechnik oder den inneren Monolog nach dem Muster von Joyce, indem er sich außerdem durch die zu einer Obsession gewordenen Thematik des „Wiederaufbaus“ löste. Und trotzdem sind in den Werken von Koeppen genau die Mentalität und die dumpfen Geisteszustände jener Jahre wiederzufinden. *Tauben im Gras* beschreibt kaleidoskopartig kurze Szenen aus einem einzigen Tag des Jahres 1949 in München. Die Personen (Deutsche und Amerikaner) spüren eine unerklärliche Unsicherheit, reagieren mit Zynismus oder Verzweiflung. Die Angst vor der Fortsetzung des Krieges lähmt jede Handlungsfähigkeit. Aber bezeichnenderweise bleiben die Hauptfiguren zwei Schriftsteller aus unterschiedlichen Generationen. Sie sind diejenigen, die die Gedanken und Haltungen des Autors zum Ausdruck bringen. Koeppens Schreiben zeichnet sich durch ästhetische Meisterhaft aus und erzielt dadurch Wirkung. Seine Hauptbeschäftigung ist gerade die Entdeckung des Schönheitsgenusses. Aber diese Anstrengung findet in einer verarmten, orientierungslosen Welt statt, die unter dem Angstzeichen steht und von unerträglichen Erinnerungen belastet ist. Charakteristisch für Koeppen ist, daß er die ihn umgebende bedrohliche Realität abweist. Das künstlerische Schöne, auch wenn illusorisch, bildet das Heilmittel, das den Personen und dem Autor erlaubt, trotz der

allgemeinen pessimistischen Vision zu überleben. Diese Haltung widerspiegelt gerade das Programm der deutschen Prosa der 50er Jahre: *Ausdruckskunst statt Realismus*. Also bleibt Koeppen insgesamt ein Künstler seiner Zeit, denn in seinen Schriften erkennen wir die Probleme und die Orientierungslosigkeit jener Jahre. Was ihn zu einem Einzelfall macht, und ihm einen besonderen Platz in der damaligen deutschen Literatur sichert, ist gerade die offene Zurückweisung der Realität, jener Hoffnungslosigkeit, die paradoxerweise das Individuum befreit. Und vielleicht steckt gerade hier das heimliche Gegenmittel, das der Schriftsteller gegen den Marasmus und die Ausweglosigkeit der Welt anbietet.

Heute können wir uns natürlich die Frage stellen, „warum Wolfgang Koeppen?“ Warum hat unser ehemaliger Kollege Petru Forna gerade diesem Autor so viel Zeit und Energie bis in den letzten Augenblick seines Lebens gewidmet? Ich bin der Meinung, daß es eine subtile Empathie des rumänischen Übersetzers für diesen ästhetisierenden deutschen Autor gibt. Vielleicht hat er hier ein Gegengewicht gegen die eigene seelische Unruhe gefunden. Gegen Leiden und natürliche Ängste eines jeden sensiblen nachdenkenden Wesens in den Zeiten, die unsere Gesellschaft zuletzt durchmachte. Vielleicht wollte er seinen Rumänen nicht nur eine Öffnung zu der deutschen Erfahrung, sondern auch ein seelisches Heilmittel – wie Koeppen damals für seine Deutschen – vermitteln. Vielleicht machte gerade diese Haltung des Autors die Übersetzung für die offizielle kommunistische Zensur schwer verdaulich, in einer Zeit, in der Ästhetizismus und Träumerei als Formen geistigen Widerstandes, der Ablehnung der bedrückenden Realität empfunden wurden. Aber auch die nachrevolutionären Jahre erwiesen sich nicht gleich als günstiger für die Rezeption dieser Literatur, denn der deutsche Schriftsteller vermied gerade die brennende Problematik einer Gesellschaft, die sich selber entdecken will. Aber gerade diese Züge sichern Koeppen in der deutschen Literatur und in der Weltliteratur seine Dauerhaftigkeit. Nach dem Abschluß des Kalten Krieges und dem Zurücktreten der durch ihn verursachten Ängste kann das Werk des deutschen Schriftstellers offenen Herzens zur geistigen Bereicherung des ganzen Europas angenommen werden. Wir können Petru Forna dafür dankbar sein, daß er uns mit Großzügigkeit, Talent und Anteilnahme Koeppens Roman zur Verfügung gestellt hat

Es ist jetzt nicht an der Zeit, eine Übersetzungskritik vorzunehmen, da wir mit Kollegen Forna nicht mehr in einen Dialog über das Problem der Äquivalenz im Übersetzungsprozeß eines literarischen Werkes eintreten können. Dieses Themas haben wir uns in der Vorlesung „Übersetzung als Interkulturalitätsakt“ für die Masteranden des Lehrstuhls angenommen. Jede Übersetzung stellt einen Optionsakt dar. Und jeder Übersetzer sucht den passendsten Weg, um seine Leser mit der gedanklichen und künstlerischen Botschaft des Original vertraut zu machen. Wir rufen die bekannte Maxime von Elias Canetti in Erinnerung: *Am Übersetzen ist nur interessant, was verloren geht; um dieses zu finden sollte man manchmal übersetzen*. So geschah es unvermeidlich auch im vorliegenden Fall. Wir beobachten, daß Petru Forna des öfteren die Notwendigkeit eines interpretierenden

Übersetzens gespürt hat, wobei nolens volens einiges vom Original zugunsten der Zielsprache verloren geht, bedingt durch Besonderheiten des Originals. So ist es nicht zu verwundern, daß die Übersetzung manchmal Differenzen zur deutschen Version aufweist. So fordert das für den deutschen Satz typische *Spannungsfeld* oft eine Anpassung an die in der rumänischen Sprache üblichen Wortstellung.

Wir beschränken uns hier auf ein einziges Beispiel bezüglich des Wechsels der Wortstellung bzw. der Satzperspektive beim Übersetzen aus dem Deutschen ins Rumänische. Auf Seite 9 im zweiten Abschnitt des ersten Kapitels erscheint folgender für den deutschen Nominalstil und auch für Koeppen typischer Satz, der von Aufzählungen und Epitheta, die Koeppen mit Vorliebe verwendet, wimmelt:

Mit klammen Händen, missmutig, fluchend, windgeschüttelt, regennaß, bierdumpf, tabakverbeizt, unausgeschlafen, alpgequält, auf der Haut noch den Hauch des Nachtgenossen, des Lebensgefährten, Reißen in der Schulter, Rheuma im Knie, empfangen die Händler die druckfrische Ware.

In der rumänischen Version (Seite 7) wird die Wortstellung abgewandelt – das Subjekt (im deutschen Satz als Rhema) rückt an den ersten Platz und übernimmt die Themafunktion:

Iar comercianții luau în primire marfa proaspăt tipărită, cu mâini țepene, prost dispuși, înjurând, ținând cu greu piept vântului, muiiați de ploaie, prostiți de bere, tăbăciți de tutun, nedormiți, chinuiți, având încă pe piele respirația partenerului de pat, a tovarășului de viața, cu umerii rupți de poveri, cu genunchii plini de reumatism.

Die Metamorphose der Struktur ist sichtbar. Auf diese Weise wurden das Stilregister in der Zielsprache und somit auch der Wert der Botschaft des übersetzten Autors gerettet, indem die Struktur an die Mentalität und die sprachliche Erfahrung des rumänischen Lesers angenähert wurde. Es handelt sich also um eine gerechtfertigte Option; der ästhetische Geschmack und die Bildung des Übersetzers kommen auch an dieser ausgewählten Stelle vollkommen zum Ausdruck. Denn jede Zielsprache bietet spezifische Möglichkeiten für den Ausdruck und die Mitteilung der Gedanken und Erlebnisse des Autors, aber die Erfüllung dieses Desiderats hängt bis zum Schluß von der Geschicklichkeit des Übersetzers ab.

Gelegentlich habe ich mit meinem ehemaligen Kollegen Petru Forna Gespräche bezüglich mancher in der Übersetzungsarbeit erscheinenden Hindernisse geführt. Wie z.B. bezüglich der Übersetzung mancher Abschnitte, die im Original in einer bestimmten Mundart erscheinen. So sind wir zum Schluß gekommen, daß im Geiste der Treue dem Original gegenüber zu der sich der Übersetzer laut Vertrag verpflichtet, solche Abschnitte nicht in der Standardsprache, sondern in der Mundart wiederzugeben sind. Unser Problem war dann, welche Mundart aus der rumänischen Sprache der Gegenwart auszuwählen wäre.

Die Veröffentlichung des Bandes *Tauben im Gras* stellt ein besonderes Moment der Rezeption von Wolfgang Koeppen in der rumänischen Kultur und gleichzeitig eine Huldigung für unseren verstorbenen Kollegen dar.

LESSING UND DIE MODE DES KINDERTHEATERS IM DEUTSCHEN SPRACHRAUM DES 18. JAHRHUNDERTS

GABRIELLA-NÓRA TAR*

In Erinnerung an Herrn Prof. Dr. *Petru Forna*

ABSTRACT. Lessing And The Custom of Children-Theatre in The 18th Century. Lessing's attitude toward children-theatre and ballet-schools of the 18th century seems to be bivalent. On one hand Lessing writes in a fictitious letter from 1753 very critical about the children-dumbshows of Philipp Nicolini, that he had seen in Leipzig. On the other hand, in 1776, he proposes the foundation of a theatre-school in Viena, a suggestion that was written down in the memoirs of Johann Heinrich Friedrich Müller, a Viennese actor. The study tries to clear this apparent contradiction in Lessing's overview on the children-theatre of the 18th century.

1747 besuchte Lessing die Nicolinischen Kinderpantomimen auf der Ostermesse in Leipzig. Im 12. Brief seiner im Frühjahr 1753 erschienenen *Schriften* berichtet er über seine diesbezüglichen Erlebnisse folgendermassen: „Endlich habe ich Ihnen gefolgt, und bin gestern in dem Nicolinischen Schauplatze gewesen. Es hat mir so wohl darinne gefallen, daß ich niemals wieder hinein kommen werde. Was für ein sinnreicher Mann ist Nicolini! Uns seine kleine Affen unter dem Namen Pantomimen aufzudringen! Ich bewundre ihn; und er ist es wert, daß er seine Absicht erreicht hat, da er sich auf eine so anlockende Art die Neugierigkeit und den läppischen Geschmack unsrer Zeiten zinsbar zu machen weiß. Ich glaubte vom Himmel zu fallen, als ich Männer vor seiner Bühne antraf, die ich sonst nicht anders als mit Ehrerbietung genennt habe.“¹

Auch wenn es hier um einen fiktiven Brief im Sinne einer literarischen Modeerscheinung des 18. Jahrhunderts geht, ist der abwertende Charakter von Lessings realitätsbezogener Aussage über den „Nicolinischen Schauplatze“ - wo laut weiteren zeitgenössischen Quellen von zwölf- bis sechzehnjährigen Kinderdarstellern u. a. Stummspiele aufgeführt wurden - in der zitierten Textstelle unübersehbar. Dadurch gehört Lessing eindeutig zu den wenigen Theoretikern seiner Zeit, die zwar sporadisch, aber jedoch kritische Stimmen gegen die damals zur Mode gewordene Erscheinung des Kindertheaters erhoben.²

* *Universitatea Babeș-Bolyai, Facultatea de Litere: Lektor Dr., tarnora@yahoo.com*

¹ LESSING, Gotthold Ephraim: *Gesammelte Werke in zehn Bänden*. 3. Bd. *Schriften*. 12. Brief. *An den Herrn A.* 1747. Hg. v. RILLA, Paul. Berlin. 1955. S. 424.ss

² Gegen das Kindertheater des 18. Jahrhunderts wurden von den Zeitgenossen gewöhnlich zwei Argumente genannt: die sittliche Gefährdung der Kinderschauspieler und die ästhetische Unzulänglichkeit der Kinderproduktionen. Vgl. DIEKE, Gertraude: *Die Blütezeit des Kindertheaters. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts*. Emsdetten. 1934. S. 196-197.

Im Kontext des 18. Jahrhunderts bedeutete das Kindertheater - neben dem Schultheater bzw. den kindlichen Theateraufführungen im Familienkreise – eigentlich diejenige, hauptsächlich aus Kinderdarstellern bestehende Ensembleform, deren Mitglieder als „Berufsschauspieler“ für Erwachsene spielten und an deren Spitze ein erwachsener Direktor, der sogenannte „Prinzipal“ stand.³ Die Mode des Kindertheaters (1740-1820) war eine typische Erscheinung der Aufklärung und des Rokoko, die zuerst in Italien und in Frankreich, dann auf dem deutschen Sprachgebiet auftrat und sich durch die wandernden Prinzipale (oder Theaterdirektoren) eine gesamteuropäische Rezeption erwarb.⁴ Als Formen des Kindertheaters im 18. Jahrhundert gelten laut Gertraude Dieke a. die Kindertruppen, b. die Kinderaufführungen in Erwachsenentruppen bzw. c. die Theaterpflanzschulen und Ballettschulen.⁵

Vor diesem typologischen Hintergrund muss also Nicolinis sogar von Lessing wahrgenommenes Theaterunternehmen als eigenständige Kindertruppe gesehen werden, wobei der Holländer Philipp Nicolini als erster namentlich bekannter Prinzipal des europäischen Kindertheaters gilt. Gegen 1742 ist er mit seiner Kindertruppe in Amsterdam zu finden, sein Wanderweg kann bis zum Jahre 1773 verfolgt werden.⁶ Nicolinis Gesellschaft bestand anfangs nur aus holländischen bzw. seinen eigenen Kindern, später beschäftigte der Prinzipal auch Kinder deutscher Herkunft.⁷ Mit der Zeit stellte Philipp Nicolini neben seinen Kinderschauspielern einen erwachsenen Chorrepetitor und einen Bühnenarchitekten an.

Zum ersten Gastspiel Nicolinis im deutschen Sprachraum kam es 1745, als er während der Frankfurter Krönungsfeierlichkeiten mit der Erwachsenentruppe von Caroline Neuberin konkurrieren musste.⁸ Seine Kindertruppe spielte in demselben Jahr sowohl in Stuttgart als auch in München.⁹ Über seine Wiener Auftritte im Spieljahr 1746/1747 sind wir durch die Tagebücher des kaiserlichen Oberhofmeisters Johann Josef Khevenhüller-Metsch unterrichtet.¹⁰ Philipp Nicolinis Kinderschauspieler traten in Wien montags und donnerstags auf, an ihren Aufführungen nahm sogar der Kaiser selbst teil.¹¹ Nach Wien folgten als Spielorte Prag und danach Leipzig,¹² wo – wie wir wissen – u. a. auch Lessing die Kinderpantomimen Nicolinis beiwohnte.

³ Vgl. KOSCH, Wilhelm (Hg.): *Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch*. 2. Band. Klagenfurt, Wien. 1960. S. 994-995. bzw. NÉMETH, Antal (Hg.): *Színházi lexikon*. 1. Band. Budapest. 1930. S. 304-305.

⁴ Vgl. DIEKE: a. a. O.

⁵ Ebd.

⁶ PIES, Eike: *Prinzipale. Zur Genealogie des deutschsprachigen Berufstheaters vom 17. bis 19. Jahrhundert*. Düsseldorf. 1982. S. 263.

⁷ Ebd.

⁸ DIEKE: a. a. O. S. 9.

⁹ Ebd. S. 12.

¹⁰ Vgl. KHEVENHÜLLER-METSCH, Rudolf - SCHLITTER, Hanns (Hg.): *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, kaiserlichen Oberhofmeisters. 1742-1776*. 2. Band. 1745-1749. Wien, Leipzig. 1908. S. 134. bzw. S. 169.

¹¹ Ebd. S. 140.

¹² DIEKE: a. a. O. S. 13-14.

Das einzig bekannte Repertoire der Nicolinischen Truppe ist mit Hamburg als Spielort verbunden, wo sich die Kinderschauspieler von Philipp Nicolini vom 11. November 1748 bis zum 5. Juni 1749 aufhielten.¹³ Aufgrund des Hamburger Repertoires bestand jede Aufführung des holländischen Kindertheaterprinzipals aus einer Pantomime, aus einem sgn. Intermezzo bzw. einem Tanz.¹⁴ Die Pantomimen waren eigentlich Harlekinaden mit Colombine und Harlekin als Hauptprotagonisten; die Intermezzos bedeuteten Singspiele komischen Inhalts; diese zwei wurden dann durch ein Ballett abgeschlossen.

Eine ähnliche dreiteilige Struktur mag auch diejenige Leipziger Kinderaufführung Nicolinis gehabt haben, anlässlich deren der Zuschauer Lessing dem Prinzipal Nicolini die Dressiertheit seiner unmündigen Schauspieler als „kleinen Affen“ vorwirft und gleichzeitig den „läppischen Geschmack“ seiner Zeitgenossen anprangert. Desto überraschender mag die Tatsache sein, dass 1776 eben Lessing die Errichtung einer Theaterschule in Wien ermutigt, ein Vorschlag, der in den Memoiren des Lessing in Wolfenbüttel besuchenden Wiener Hoftheaterschauspielers Johann Heinrich Friedrich Müller festgehalten wurde: „Noch fehlt Vieles, doch ist sie [die Wiener Bühne, T. N.] besser, als Alle, die ich [Lessing, T. N.] kenne. Vorzüglich fiel mir der verschiedene Dialekt auf, er macht das Ganze so disharmonisch. – Ich [Müller, T. N.] konnte ihm nicht Unrecht geben, und frug; wie dem abzuhelpen seye? Durch eine Schule, erwiederte er. Machen Sie ihrem Kaiser Vorstellungen, eine Theater-Philantropin zu errichten...“¹⁵

Zum oben zitierten Wolfenbüttler Gespräch von Müller mit Lessing über die Wiener Theaterverhältnisse kam es eigentlich im Jahre 1776 auf einer mehrmonatigen Reise des Hofschauspielers durch Deutschland, womit dieser vom Kaiser Joseph II. beauftragt wurde. Laut seinem Reiseauftrag sollte Johann Heinrich Friedrich Müller die ersten deutschen Theater besuchen, um begabte Schauspieler für das Wiener Hoftheater zu gewinnen, bzw. von jeder besuchten Einrichtung einen ausführlichen Bericht – ein sogenanntes Reisediarium – über deren Zustand verfassen.¹⁶ Der Hofschauspieler Müller knüpfte unterwegs auch mit bedeutenden Literaten Verbindungen an und hatte so mit Lessing wiederholt längere Unterredungen.

Auf dessen erstem Besuch in Wolfenbüttel machte Lessing seinen Wiener Gast u. a. auf die Mannheimer Singschule¹⁷ aufmerksam (1777 besuchte Müller tatsächlich die Mannheimer Schule) und wies zugleich auf die Notwendigkeit der

¹³ Ebd. 198 ff.

¹⁴ Ebd. 24.

¹⁵ MÜLLER, Johann Heinrich Friedrich: *Abschied von der k. k. Hof- und Schaubühne*. Wien. 1802. S. 132-133.

¹⁶ EISENBERG, Ludwig: *Grosses biographisches Lexikon der deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert*. Leipzig. 1903. S. 700.

¹⁷ Als Leiter der Mannheimer Singschule war um 1776 der Schauspieler Gottlieb Friedrich Lorenz tätig. In der Institution wurden acht Mädchen und vier Knaben unterrichtet, die als Nachwuchs für die Tanzgruppe des Erwachsenentheaters galten. Die zwölf Zöglinge wurden sowohl in theoretischen als auch in praktischen Fächern unterwiesen. Vgl. DIEKE: *a. a. O.* S. 156.

Errichtung von Theaterschulen hin als Grundvoraussetzung für einen angemessenen schauspielerischen Bildungsstand. Lessings Gedankengang ist in dieser Hinsicht klar und eindeutig: Da alle „Neigungen und Fähigkeiten“ ab „der frühesten Jugend“ geschult werden müssen, soll man auch im Falle der Schauspielkunst von diesem Grundprinzip herausgehen, denn „nur durch eifriges Studium und mühsamen Schweiß erwirbt sich der darin gebildete Schauspieler das Recht auf die Achtung und Ehre seiner Zeitgenossen.“¹⁸ In diesem Sinne sollte eine „zweckmäßig eingerichtete Theater-Pflanzschule“ laut Lessing sowohl die moralische als auch die künstlerische Bildung seiner Zöglinge erzielen.

Aus Wolfenbüttel reiste Johann Heinrich Friedrich Müller nach Hildesheim, er versprach aber Lessing, ihn bei seiner Rückkehr wieder zu besuchen. In den Müllerschen Memoiren lesen wir zu Hildesheim folgende Bemerkung: „Mein erstes Geschäft war Lessings gestriges Gespräch in mein Reise-Diarium zu tragen.“¹⁹ Aus der zitierten Textstelle geht also deutlich hervor, dass Lessings Vorschlag zur Errichtung einer Theaterschule in Wien vom Hofschauspieler Müller sogar schriftlich festgehalten wurde, und zwar in demjenigen Bericht oder Reisediarium, das laut Müllers Memoiren später Joseph II. eingereicht wurde.

Tatsächlich kam es nach der Rückkehr Müllers am 2. November 1776 zu einem zweiten Treffen von ihm mit Lessing in Wolfenbüttel, als dieser letzte bezüglich der Eröffnung des Mannheimer Theaters den Gedanken einer Theaterschule noch einmal aufgriff: „Ich stimme für eine Pflanzschule, und bleibe dabey, die Zusammensetzung so verschiedener Mundarten wird nie eine gute Nationalbühne hervorbringen. Mannheim ist auch nicht der Ort, wo sie errichtet werden kann...“²⁰ Noch interessanter erweist sich aber im Falle dieses zweiten Besuches eine kurze Bemerkung Müllers dazu, wie Lessing die auch ihn betreffenden Stellen des Müllerschen Reisediariums wahrnahm:

„Ich [Müller, T. N.] mußte (...) diese Nacht bey ihm [Lessing, T. N.] bleiben. Nach dem Abendessen las ich meinen kurzen Bericht über die Hildesheimer Schaubühne vor... Er [Lessing, T. N.] nahm mir das Heft aus der Hand, durchblätterte es, und da er auf meinem ersten Besuch bey ihm kam, rief er: ey! ey! das muß ich lesen, steckte es mit diesen Worten in seine Tasche: Morgen früh gebe ich es ihnen zurück. Wir gingen hierauf zu Bette.“²¹

Es scheint so, dass Lessing der offizielle Charakter des Müllerschen Reiseberichts vollkommen bewußt war, wenn er es für notwendig hielt, die Verschriftlichung seiner früheren Gedankengänge durch Müller genau zu überprüfen bzw. gegebenenfalls zu nuancieren. Sein Fazit nach der Lektüre wird ebenfalls in den Memoiren Müllers festgehalten:

¹⁸ MÜLLER: *a. a. O.* S. 133.

¹⁹ Ebd. S. 136.

²⁰ Ebd. S. 140.

²¹ Ebd. S. 143.

„Den 3ten fuhr ich [Müller, T. N.] bey Tages Anbruch nach Braunschweig. Bey der Beurlaubung gab er [Lessing, T. N.] mir mein zusammengerolltes Heft wieder, und da ich es aus einander wickeln wollte, sagte er; hier nicht, auf der Reise! ich habe ein paar Stellen unterstrichen, die Sie in ihrem Bericht nicht anführen sollten. Es betraf, wie ich in der Folge fand, einige Aeußerungen über Mannheim, die ich auch weggelassen habe.“²²

Auch wenn laut dieser Textstelle Lessings Kritik an den Mannheimer Theaterverhältnissen auf dessen Empfehlung vom Hofschauspieler Müller nachträglich weggestrichen wurde, blieben Lessings Aussagen über die Notwendigkeit einer Theaterschule in Wien im Müllerschen Reisediarium anscheinend erhalten. Demgemäss konnte Joseph II. im Jahre 1777 - während seiner Lektüre des Reisediariums - Lessings Vorschlag zur Errichtung einer Theaterpflanzschule in Wien kaum oder gar nicht übersehen. Das kaiserliche Vorhaben, eine Schauspielschule in Wien zu errichten, ist also auf Lessings textuell erhalten gebliebenen Vorschlag zurückzuführen und nicht als Eigeninitiative Josephs II. zu verstehen, wie dieses in der etwa spärlichen Fachliteratur zum Thema immer wieder thematisiert wird.

Laut Emil Karl Blümml und Gustav Gugitz war nämlich der Kaiser selbst „der geistige Schöpfer dieser ersten Wiener Theaterschule“, „dem kein Gebiet für seine Reformen fremd war.“²³ Gertraude Dieke weiss zwar von der Impuls gebenden Rolle Lessings in der Etablierung der Müllerschen Theaterphilantropin, aber in ihrer Beschreibung der Wiener Institution werden weder die Müller-Lessing-Diskurse enthaltenden Stellen der schauspielerischen Memoiren noch das konkrete Schicksal des Reisediariums berücksichtigt.²⁴ Auch in Ludwig Eisenbergs biographischem Lexikon wird der Name Lessings bei Johann Heinrich Friedrich Müllers Reise erwähnt, der Theatertheoretiker aus Wolfenbüttel wird aber nicht mit der Errichtung der ersten Theaterschule in Wien in Verbindung gesetzt.²⁵

Im Jahre 1779 konnte Johann Heinrich Friedrich Müller tatsächlich eine Theaterpflanzschule am Wiener Hoftheater etablieren. Da das Interesse des Kaisers an dieser Einrichtung mit der Zeit offensichtlich abnahm, wurde die Institution schliesslich auf Müllers eigene Kosten mit seinen eigenen und mit der Zuziehung einiger fremder Kinder ins Leben gerufen.²⁶ Laut dem in den Memoiren Müllers festgehaltenen Entwurf sollte diese Schule ihren Zöglingen neben der Schauspielkunst auch eine gewisse Allgemeinbildung vermitteln. Als Unterrichtende schlug deswegen Müller folgendes Personal vor: einen vorurteilslosen Religionslehrer; einen Mann mit wissenschaftlichen Kenntnissen für die Vorlesungen, Übungen, Korrespondenz und für die Aufsicht der Knaben; eine gesittete Frau für die Aufsicht der Mädchen; einen guten Tanzmeister und einen Schauspieler von gutem Rufe für die Leitung

²² Ebd.

²³ BLÜMML, Emil Karl - GUGITZ, Gustav: *Alt-Wiener Thespiskarren. Die Frühzeit der Wiener Vorstadtbühnen*. Wien. 1925. S. 169.

²⁴ Vgl. DIEKE: *a. a. O.* S. 156 ff.

²⁵ Vgl. EISENBERG: *a. a. O.* S. 700-701.

²⁶ DIEKE: *a. a. O.* S. 158.

der Proben.²⁷ Gleichzeitig wird es vorgeschlagen, dass die Theaterschule sich durch öffentliche Auftritte ihrer Zöglinge unterhält.²⁸

Die Wiener Theaterschule wurde am 15. Juli 1779 mit der öffentlichen Aufführung der Stückes *Zermes und Mirabella* eröffnet. 1780 war aber Müller dazu gezwungen, den Eingang seines Unternehmens in einem Prolog anzukündigen.²⁹ Der Kaiser verband darauf das Müllersche Kindertheater mit dem Hof- und Nationaltheater, verbot aber die Kinderballette, die eigentlich als Hauptattraktion des Unternehmens galten. Die Müllersche Theaterschule wurde am 8. Februar 1782 mit *Hamlet* geschlossen.³⁰

Wie Lessing die Klausel zu den öffentlichen Aufführungen als Einnahmequelle der Wiener Theaterschule bewertete - da neben Engel und Weiße auch um sein Gutachten zum Entwurf der Philantropin geboten wurde - wissen wir wegen mangelnder Quellen leider nicht. Eindeutig ist es aber, dass Lessing im Jahre 1753 (eigentlich 1747) zur „kommerziellen“ Seite des Kindertheaters Stellung nahm, während er sich 1776 zu dessen pädagogischen Aspekten äusserte und deswegen sollten seine Aussagen mit ihrem komplementären Charakter gleichzeitig Gültigkeit besitzen.

Demnächst müssen wir eine Antwort darauf finden, inwieweit Lessings Auseinandersetzung mit der Schauspielerausbildung seiner Zeit als Einzelphänomen zu betrachten ist und ob von den konkreten Theater-, Sing- und Ballettschulen im 18. Jahrhundert ein allgemeinerer theoretischer Diskurs unter den Zeitgenossen generiert wurde.

BIBLIOGRAPHIE

- BLÜMML, Emil Karl - GUGITZ, Gustav: *Alt-Wiener Thespiskarren. Die Frühzeit der Wiener Vorstadtbühnen*. Wien. 1925.
- DIEKE, Gertraude: *Die Blütezeit des Kindertheaters. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts*. Emsdetten. 1934.
- EISENBERG, Ludwig: *Grosses biographisches Lexikon der deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert*. Leipzig. 1903.
- KHEVENHÜLLER-METSCH, Rudolf - SCHLITTER, Hanns (Hg.): *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, kaiserlichen Oberhofmeisters. 1742-1776*. 2. Band. 1745-1749. Wien, Leipzig. 1908.
- KOSCH, Wilhelm (Hg.): *Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch*. 2. Band. Klagenfurt, Wien. 1960.
- LESSING, Gotthold Ephraim: *Gesammelte Werke in zehn Bänden*. 3. Bd. *Schriften*. 12. *Brief An den Herrn A. 1747*. Hg. v. RILLA, Paul. Berlin. 1955.
- MÜLLER, Johann Heinrich Friedrich: *Abschied von der k. k. Hof- und Schaubühne*. Wien. 1802.
- NÉMETH, Antal (Hg.): *Színészeti lexikon*. 1. Band. Budapest. 1930.
- PIES, Eike: *Prinzipale. Zur Genealogie des deutschsprachigen Berufstheaters vom 17. bis 19. Jahrhundert*. Düsseldorf. 1982.

²⁷ MÜLLER: *a. a. O.* S. 243-244.

²⁸ Ebd.

²⁹ BLÜMML - GUGITZ: *a. a. O.* S. 173.

³⁰ Ebd. 177.

ZUR DEUTUNG DER RUMÄNISCHEN VERSE IN CLEMENS BRENTANOS NOVELLE "DIE MEHREREN WEHMÜLLER UND UNGARISCHEN NATIONALGESICHTER"

URSULA WITTSTOCK¹

ABSTRACT. „The analysis of the Romanian verses in Clemens Brentano's short novel *Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter*“. Brentano's short novel (1817) contains a song with Romanian verses sung by the gypsy figure Mitidika, accompanied by her brother Mihaly. The representation of Romantic Gypsy figures at Brentano is based on mostly written and for the most part literary sources. Ethnographical treatises were the imagological background for Gypsy figures such as Mitidika and Mihaly or Goethe's Mignon. Among the numerous studies of Brentano's short novel there are two "Romanian" contributions, which complete the present perspective, by instancing the Romanian verses and such the geographical extension of these Gypsy figures from one culture to another, which led to the development of an imagological emblem.

Nachfolgende Betrachtungen ergaben sich aufgrund von Vorüberlegungen zu einer Übersetzung ins Rumänische von Brentanos „*Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter*“. Die Auseinandersetzung mit der 1817 erschienenen Novelle ließ eine eindringliche Analyse der stofflichen und entstehungsgeschichtlichen Hintergründe für notwendig erscheinen².

Brentanos Erzählwerk wurde in der Sekundärliteratur meist mit Blick auf die erzählerische Struktur und das Bild der Zigeuner untersucht³. Seine romantischen Zigeunergestalten sind wie bei anderen dichtenden Zeitgenossen zumeist schriftlichen, meist literarischen Quellen entnommen worden⁴. Ethnographische Abhandlungen, z. B. Heinrich Moritz Gottlieb Grellmanns „*Die Zigeuner. Ein historischer Versuch über die Lebensart und Verfassung, Sitten und Schicksale dieses*

¹ Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca, e-mail: ursula_wittstock@yahoo.de

² Die Erzählung wurde erstmals in der Berliner Zeitschrift „*Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz*“ veröffentlicht. (1. Jahrgang, Blatt 157-168, 24. September bis 13. Oktober 1817) Erste selbstständige Veröffentlichung erfolgt erst 1843 im Verlag der Vereinsbuchhandlung Berlin.

³ Für unsere Zwecke untersuchten wir die Beiträge des Marburger DFG-Projekts „*Zigeunerbilder in der deutschen Literatur*“, Autoren: Wilhelm Solms und Christina Kalkuhl (als PDF-Format <http://www.uni-marburg.de/zv/news/archiv/muj13/MUJ13-pdf/42-45.pdf>.) sowie Bach, Stefanie: „*Musical gypsies and anti-classical aesthetics: The Romantic reception of Goethe's Mignon character in Brentano's "Die Mehreren Wehmüller und Ungarischen Nationalgesichter"*“, <http://web.onetel.net.uk/~sbach/musigyps.htm>, 25.10.2006

⁴ z.B. A. von Arnims „*Isabella von Ägypten*“

*Volkes in Europa*⁵ bildeten die imagologische Grundlage für Zigeunergestalten wie Goethes Mignon in „*Wilhelm Meister*“, die bei Brentano in den „*Mehreren Wehmüller*“ zur Gestalt der Mitidika wird, der „ersten poetisch verklärten Zigeunergestalt (...), ein charakteristisch deutsches Gegenbild zu Carmen“⁶. Während Goethe den Namen der *kleinen* Zigeunerin in französischer Variante gebraucht (< rum.: *mititica* und < frz.: *mignon* bedeuten beide *klein*), übernimmt Brentano für sein Zigeunermädchen von Grellmann nicht nur den Namen, sondern auch ein rumänisches Volkslied in dessen Versen der Name der Zigeunerin Mitidika erscheint. Dieses Lied scheint eine beträchtliche Verbreitung gekannt zu haben und im folgenden widmen wir ihm besondere Aufmerksamkeit.

Unter den zahlreichen wissenschaftlichen Stellungnahmen zu Brentanos „*Mehreren Wehmüller*“ finden sich auch zwei „rumänische“, die für uns von Bedeutung sind. Bei der einen handelt es sich um einen Aufsatz des Kronstädter Germanisten Adolf Heltmann: „*Rumänische Verse in Clemens Brentanos Novelle*“, ein 1926 im Korrespondenzblatt des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde erscheinener „quellengeschichtlicher und ästhetischer Beitrag“⁷. Bei der zweiten Untersuchung handelt es sich um einen eher kurzen Beitrag, den sein Autor, Alexandru Philippide, zum 100. Jubiläum Brentanos veröffentlichte, mit der Erklärung, die Erzählung verdiene es nur wegen der rumänischen Verse besprochen zu werden und nicht wegen des Inhaltes, der ohnehin – so der Autor – für den modernen Leser „unnatürlich, zusammenhanglos, mit häufigen Zufällen, Überraschungen und billigen Effekten, Missverständnissen und künstlichen Auflösungen“⁸ versehen sei. Philippides Annahme bleibt hier unbeantwortet, denn unser tatsächliches Interesse liegt in den neuen quellengeschichtlichen Angaben, die die bisherige Perspektive ergänzen sollen. Trotzdem sei an dieser Stelle vermerkt, dass unseres Erachtens, nicht allein die Gestalt der Zigeunerin Mitidika oder das Lied ihres Bruders, Mihaly, das rumänische Verse einschließt, den Reiz für den rumänischen Leser ausmacht.

Die Handlung der Novelle spielt 1815-16 an der kroatisch-siebenbürgischen Grenze, während einer Pestepidemie. Ein reisender Maler, Wehmüller, der die Kunst des Schnellporträtierens erfunden hat und Leute porträtiert „*ehe er sie gesehen*“⁹, erfährt von zunächst einem, dann von zwei Doppelgängern und gerät in Sorge um seine Frau, die sich in Stuhlweißenburg¹⁰ befindet, weil diese von einem

⁵ Dessau & Leipzig 1783; 2. vermehrte Auflage Göttingen. Dieterich 1787.

⁶ Heltmann, A: „*Rumänische Verse in Clemens Brentanos Novelle Die mehreren Wehmüller*. In: Korrespondenzblatt des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde. Nr. 49, 1926, S.:81.

⁷ ebd. S.: 81-104.

⁸ Philippide, Alexandru: *Considerații confortabile*. Bucuresti: Editura Eminescu, 1970, S. 168. (unsere Übersetzung). Augsburg: Weltbild, 2003. S.: 139.

⁹ Brentano, Clemens. *Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter*. In: Wunderbare Erzählungen und Märchen

¹⁰ < ung. Székesfehérvár, Stadt in Ungarn

der beiden Doppelgängern, die sich von ihm selbst durch nichts unterscheiden, überlistet werden könnte. Die beiden Doppelgänger erweisen sich letztlich als seine Frau Tonerl und als sein malender Konkurrent Froschauer.

In der Rahmenhandlung sieht sich Wehmüller gezwungen, einige Zeit in Quarantäne in einem Wirtshaus darauf zu warten, dass man ihn über die Grenze in das Pestgebiet schmuggelt. In diesem Wirtshaus befinden sich auch andere Gäste, eine bunte Gesellschaft von Vertretern mehrerer Nationalitäten; durch die bei Kerzenschein erzählten Geschichten kennzeichnet Brentano den jeweiligen Nationalcharakter: es befinden sich dort ein kroatischer Adeliger, der Franzose Devilliers, der italienische Feuerwerker Baciochi. Die Geschichte des letzteren handelt von der Liebe eines Schmugglerhauptmanns zur schönen Zigeunerin Mitidika. Diese dritte Geschichte leitet über in die Rahmenhandlung und deckt den Bezug zu den anderen Geschichten und Gestalten auf.

Eine zweite Zigeunergestalt im Wirtshaus ist der Geiger Mihaly, der sich als Mitidikas Bruder entpuppt.

In dem Wirtshaus singt Mitidika folgendes Zigeunerlied, ein Liebeslied:

*“Mitidika! Mitidika!
wien üng quatsch,
ba nu, ba nu n’am tsche fatsch,
Waja, waja, Kur libu,
Ich bin ich und du bist du;
Ich spricht Stolz
Du spricht Lieb
Wer sich scheut vorm Galgenholz
Wird im grünen Wald zum Dieb”¹¹*

Die ersten vier Verszeilen sind für den deutschen Leser auf den ersten Blick Kauderwelsch und weisen durch fremde Sprache auf die fremdartige Zigeunerwelt. Der rumänische Leser kann unschwer Rumänisches in deutscher Graphie erkennen. Die ersten drei Zeilen „Mititico! Mititico!/Vino-ncoace./Ba nu, ba nu, n-am ce face.“ bilden eine, für das rumänische Volkslied kennzeichnende dialogische Struktur der Aufforderung-Verweigerung. In der Übersetzung würde das ungefähr bedeuten: „Kleine! Kleine! Komm her“, die Antwort der Gerufenen: „Nein! Nein! Ich habe/kann da nichts (zu) suchen/(zu) tun.“¹²

Die Deutung der vierten Zeile lässt einige Optionen offen¹³: *Waja, Waja* könnte man als *vai, vai* im Rumänischen verstehen, als Interjektion, als Ausruf in

¹¹ <http://gutenberg.spiegel.de/brentano/wehmuell/wehmuel5.htm>, 25.10.06

¹² In den Erläuterungen zur Brentano-Ausgabe des Weltbild-Verlags wird der Kehrreim wie folgt übersetzt: Du Kleine, du Kleine / Komm herüber! / O nein, o nein, ich habe nichts zu tun (ich wüsste nicht was ich dort sollte), S. 648.

¹³ ebd.: „die vierte Zeile ist nicht zu deuten“. S. 648.

Erwartung von etwas Unangenehem¹⁴, im Deutschen als *Oh, weh/ Oh weia!*. Ob das *Kur libu* nur des Reimes wegen seine Stelle im Lied fand ist unklar. *Libu* könnte für „Liebe“ stehen, *kur* als lateinisches Fragewort „cur“, trotz des fehlenden Fragezeichens. Dann nämlich ergänzt das Lied mit der Antwort des Rufenden die ursprüngliche Verweigerung: „Oh, weh! Oh weh! Warum, Liebe.“

Mehrere Untersuchungen verweisen auf Grellmanns Abhandlung *“Die Zigeuner. Ein historischer Versuch über die Lebensart und Verfassung, Sitten und Schicksale dieses Volkes in Europa”*¹⁵ als Brentanos Quelle. Heltmann vermutet, dass sich Grellmanns Buch in Brentanos Privatbibliothek befunden hat. Brentano kannte durch seinen Bruder Christian, der einige Zeit in Wien weilte, auch die Verhältnisse in Österreich (so z.B. die Tatsache, dass ein Dorf wegen Pestverdacht abgesperrt wurde)¹⁶.

Der Mitidika-Kehrreim befindet sich zuerst bei Franz Josef Sulzer im dritten Band seiner *“Geschichte des transalpinischen Daziens”*, erschienen 1782, wo die Verse als Beispiel für die Zurückgebliebenheit der rumänischen Literatur und für die primitive Dichtung der Zigeuner steht. Der Mitidika-Kehrreim ist, so Sulzer, „ein entsetzlicher Schnitzer wider die Sprachlehre.“¹⁷ Gepriesen wird aber die Fähigkeit der Zigeuner aus dem Stegreif reimen zu können und zu dichten, denn *“die Dichtung steht bei den transalpinischen Walachen im Range der Tonkunst”*¹⁸.

Bei der Gestaltung der Zigeunerfiguren, wie sie die Romantiker darstellten, ist das musikalische Element nicht wegzudenken. Grellmann übernimmt Sulzers Interpretation und betont die Meisterschaft der Zigeunergeiger¹⁹. Er erwähnt das musikalische Talent eines Violinspielers Mihaly: „Ein solcher Orpheus war ein gewisser Barna Mihaly, [...] der sich gegen die Mitte dieses Jahrhunderts auf besagte Weise [durch das Violinspiel] auszeichnete.“²⁰ Grellmann liefert uns genauere Angaben über die Herkunft Mihalys: er hielt sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts im Zipser Komitat bei dem Grafen Emeric de Csaky auf. In ihm erkennen wir Mitidikas Bruder.

Grellmann übernimmt von Sulzer auch das Mitidika-Lied mit gleichlautender Erläuterung, die Verse seien grammatisch falsch. Sowohl Sulzer als auch Grellmann verstehen die letzte Zeile als eine Substitution der ersten Person *“ce fac”* durch die dritte *“ce face/Nu am ce face“* und übersetzen die Stelle mit „ich

¹⁴ Wahrig. *Deutsches Wörterbuch*. Bertelsmann, 2002.

¹⁵ Vgl. Anm. 4.

¹⁶ Heltmann, A a.a.O

¹⁷ Sulzer, Franz Josef: *“Geschichte des transalpinischen Daziens”*, Band III. Wien: Rudolph Gräffer, 1782, S. 11 ff.

¹⁸ ebd.

¹⁹ Grellmann, S. 161: „la rime en fait le principal ornement“. Die Bibliothek der Rumänischen Akademie in Cluj/Rumänien besitzt ein französisches Exemplar ohne Titelblatt.

²⁰ nach Bach, Stefanie. a.a.O. Im französischen Exemplar findet sich diese Stelle auf Seite 111 ff.

habe nichts“, „was tust du“, da sie die gebräuchliche Form von „Nu am ce sa fac“ nicht kennen: N-am ce face (Ich habe nichts zu tun).

Auch hebt er die Bedeutung des Reimes für das Volkslied hervor und leistet sich wie Sulzer eine Fehldeutung der Verse.

Das Mitidika-Lied scheint außerhalb des walachischen Gebietes ein verbreitetes Lied gewesen zu sein, zumindest im Karpatenbecken, denn bei Sulzer taucht auch der Hinweis auf die Musik zum Text auf. Er spricht von der Hora Nr. 8 „Asta noapte n'am dormit/tot la Domnia ta am gandit“²¹ (Heute Nacht schlief ich nicht / habe nur an dich gedacht)

Die beiden grundlegenden Quellen Sulzers und Grellmanns zum Mitidika-Lied regen dazu an, weitere Informationen im rumänischen Raum zu suchen. Die wichtigste Quelle ist der schon erwähnte Aufsatz Alexandru Philippides, der Sulzer und Grellmann nicht anführt, weil Philippide wahrscheinlich diese Quellen nicht gekannt hat; er verweist auf Textstellen in der rumänischen Literatur, in denen das Mitidika-Lied erscheint. Als erstes nennt er den Roman „*Der Pandur*“ von Bucura Dumbravă (1868 in Bratislava geboren, 1926 gestorben). Diese Autorin, mit eigentlichem Namen Fanny Seculici, war mütterlicherseits deutscher Abstammung, der Vater war ein ungarischer Slowake; sie schrieb in deutscher Sprache Romane mit historischen Sujets aus der rumänischen Geschichte. Der 1912 in rumänischer Übersetzung erschienene Roman „*Der Pandur*“ spielt 1821 zur Zeit des Aufstandes der Hetärie unter Tudor Vladimirescu und Alexander Ypsilanti. Eine Zigeunerin, Călina, singt ein Lied, dessen ersten beiden Verse mit den Versen im Mitidika-Lied von Brentano identisch sind:

Mititico, vino incoace!
Ba nu, neica, n-am ce face
Mititico, vin' la noi!
*Ba nu, neica, nu te voi!*²²

Wie bei Brentano hat auch Călina einen Bruder, der aber nicht die Violine spielt, sondern die Koba, ein in der Walachei und auf dem Balkan beliebtes Saiteninstrument.

Der vielleicht überraschendste Hinweis Philippides bezieht sich auf das Stück „*Rița Crăița*“ (1942) von Gala Galaction, wo eine Figur über Zigeuner erzählt, die er auf seinen Reisen durch den Westen Europas traf und die trotz der großen Entfernung zum rumänischen Volk doch dessen Sprache sprechen. Eine andere Figur im Stück ergänzt diese Bemerkung mit dem Hinweis auf die französische Enzyklopädie Larousse, wo im Artikel für das Stichwort *bohemien* (Zigeuner) der Mitidika-Kehrrim, als Beispiel harmonischer Zigeunersprache

²¹ Sulzer, Franz Josef, a.a.O.

²² Dumbrava, Bucura. *Pandurul*. (Übers. von Elisa I. Bratianu). Bukarest: Editura Tineretului, 1969. S. 36. (Kleine, komm her!/Nein, Herr, ich habe da nichts zu tun/Kleine, komm zu uns!/Nein, Herr, ich will dich nicht!)

enthalten sei. Die Figur im Stück nennt diesen Eintrag einen „komischen Fehler“ und zitiert den Vers.²³ Philippide merkt an, dass diese Verse mit denjenigen in Brentanos Erzählung identisch sind und dass sie auch im Larousse in deutscher Schreibweise abgedruckt sind.

Ob sich Clemens Brentano in der Gestaltung seiner beiden Zigeunerfiguren aus dem Larousse oder von Grellmann anregen ließ, scheint hier von geringerer Bedeutung. In der Zusammenfassung scheint uns die Verbreitung der Zigeunerfigur von einem geographisch-kulturellen Gebiet in ein anderes und die Herausbildung eines imagologischen Emblems wichtig. Der Mitidika-Vers kennzeichnete nicht nur in der deutschen Literatur die Zigeunerfigur schlechthin, sondern war auch für andere Gattungen ein beliebtes Thema. So z.B. auch als Sujet einer französischen Operette in 2 Akten und 2 Bildern mit einem Libretto von André Mouëzy-Eon. Das Werk mit dem Titel „*Chanson Gitane*“ wurde im Dezember 1946 in Paris uraufgeführt. Es erzählt die Geschichte des Grafen Hubert des Gemmeries der sich in die wunderschöne Zigeunerin Mitidika verliebt²⁴.

LITERATUR

Primärtexte

1. Brentano, Clemens. *Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter*. In: Wunderbare Erzählungen und Märchen. Augsburg: Weltbild, 2003. S.: 100-164.
2. Dumbavă, Bucura. *Pandurul*. București: Editura Tineretului, 1969.
3. Galaction, Gala. *Rița Crăița*. București: Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1942. Sekundärtexte

Sekundärtexte

1. Bach, Stefanie. *Musical gypsies and anti-classical aesthetics: The Romantic reception of Goethe's Mignon character in Brentano's "Die Mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter"*. <http://web.onetel.net.uk/~sbach/musigyps.htm>
2. Grellmann, Heinrich Moritz Gottlieb. *Die Zigeuner. Ein historischer Versuch über die Lebensart und Verfassung, Sitten und Schicksale dieses Volkes in Europa*. o.A.
3. Heltmann, Adolf. *Rumänische Verse in Clemens Brentanos Novelle „Die Mehreren Wehmüller*. In: Korrespondenzblatt des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde. Nr. 49, 1926, S.: 81-104.
4. Philippide, Alexandru. *Considerații confortabile*. București: Editura Eminescu, 1970.
5. Solms Wilhelm/Kalkuhl, Christina. *Zigeunerbilder in der deutschen Literatur*. <http://www.uni-marburg.de/zv/news/archiv/muj13/MUJ13.pdf/42-45.pdf>.
6. Sulzer, Franz Josef. *Geschichte des transalpinischen Daziens*. Bd. III. Wien: Rudolf Gräffer, 1782.

²³ Galaction, Gala. *Rița Crăița*. Bukarest: Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1942. S. 15.

²⁴ Diese Angaben sind das Resultat einer Internet-Recherche mit Hilfe des Stichwortes *Mitidika*.

DIE IDEE DES GANZEN IM ROMAN *DER ZAUBERBERG* VON THOMAS MANN ERÖRTERT ANHAND DER ANALYSE DES KAPITELS *SCHNEE*

LUCIA GORGOI*

ABSTRACT. The idea of wholeness in *Der Zauberberg* by Thomas Mann on the basis of the analyses of the chapter *Schnee*. The present paper exposes the idea of unity in *Der Zauberberg* by Thomas Mann, analysing in detail the chapter *Schnee*, which send us to the mythological background of the novels. The central figure is Hermes as companion of the souls to the other world, as protector of the entrance and travelers in the darkness, as missionary of gods and protector of arts. By this initiated novel Thomas Mann subscribes to the program of “remythologization” of reality, stated with Schelling’s ‘new mythology.’

So wie auch in den früheren Novellen von Thomas Mann, und vor allem in *Der Tod in Venedig*, treten auch in diesem Roman viele mythologische Anspielungen, Symbole und Gestalten und sie bilden den Substrat des Romans, ohne deren Deutung den Roman gar nicht richtig verstanden werden kann. So schreibt sich der Autor dem Programm der “Remythologisierung” der Wirklichkeit, die schon mit Schelling und der ‘neuen Mythologie’ begonnen hat, die zur Konstante der Literatur de Moderne wird. Die griechische Mythenwelt diente als episch - plastisches Substrat, mit dessen Hilfe Thomas Mann die eigene Welt versinnbildlichen konnte. Im Hinblick auf die Venedig-Novelle findet sich neben der Realitätsebene auch eine zweite symbolisch-mythische Ebene und diese zielt bewusst auf die antik-klassische Welt ab, um das individuelle Schicksal des Künstlers ins Allgemeinmenschliche, ins Typische zu erweitern.¹ Dasselbe Ziel verfolgt Thomas Mann mit seinem Hauptprotagonisten Hans Castorp, wenn er ihn aus dem Flachland ins Hochgebirge versetzt.

Denn wichtig ist für Thomas Mann, den exemplarischen Entwicklungsweg seines Helden zu zeigen, vom ahnungslosen Durchschnittsbürger bei der Ankunft in Davos bis zum Eingeweihten in den Geheimnissen der Existenz am Ende, als er den Zauberberg verlässt. So wie Gustav von Aschenbach, hegt auch Hans Castorp am Anfang “Sympathie mit dem Abgrund”, “morbidezza,” der die meisten Insassen des Berghofs verfallen sind.

*Universitatea Babeș-Bolyai; E-mail: luciagorgoi@hotmail.com. Der vorliegende Artikel ist Petru Forna (1944-2005) gewidmet.

¹ Matter, Harry: *Die Erzählungen*. In: Hermsdorf, Klaus u. a. *Das erzählerische Werk Thomas Manns*. Berlin und Weimar 1976, S. 508.

Beim ersten Anblick scheint alles, was Hans Castorp in Davos erlebt, sich in den Schranken der Realität zu bewegen. Bei der genaueren Lektüre entdecken wir den mythologisch-symbolischen Hintergrund, der uns neue Perspektiven über den Helden und seine Entwicklung eröffnen.

Der "simple" junge Mann aus dem Flachland, dessen Lebensinhalt bis jetzt Ordnung, Gesundheit, Disziplin und Fleiß bedeutet, dieser apollinische Mensch wird in eine völlig fremde Landschaft versetzt, weil er des Abgründigen der dionysischen Erfahrung bedarf, um zur Reife zu gelangen. Diese anabasische Reise entpuppt sich schrittweise eine *katabasis* zu sein.²

Diese Reise nach "oben" entlarvt sich als Täuschung ; sie führt "5000 Fuß hoch", geht "über Schlünde", "die früher für unergründlich galten,"³ der Aufstieg fährt fort in die "extremen Gegenden" durch "stockfinstere Tunnel". Wie im Traum, scheint der Weg unwirklich zu sein, wir haben hier, aus psychoanalytischer Sicht, mit einer Reise in die innere, dunkle, unentdeckte Tiefe der Seele zu tun. Denn der Weg scheint ziellos zu sein, ein Umherirren in die dunklen Regionen des Selbst.

So ist das Sanatorium ein Raum, der abseits von Zeit liegt, ein abgeschlossener Ort, wo der Held das Zeitgefühl verliert und schließlich nicht mehr weiß, wie alt er ist.

Settembrini nennt den Ort "Unterwelt", in dem Hans Castorp, wie Odysseus, weilt: "Sie sind gesund, sie hospitieren hier nur, wie Odysseus im Schattenreich! Welche Kühnheit, hinab in die Tiefe zu steigen." Der Held der Antike ist auf der Heimfahrt in die Unterwelt abgestiegen, wo er den Seher Teiresias über seine Heimkehr befragte und die Schatten seiner Mutter und alter Kampfgenossen sah.⁴ Der Weg beider Helden ist mit der Reise verbunden, beide werden zu Mittler zwischen den beiden Welten.

Hans Castorp ist am Anfang über diese Behauptung des Italiensers verwundert, aber dieser bleibt bei seiner Aussage: " wir sind tief gesunkene Wesen"⁵ und der Weg führe "zu Dis, dem Gewaltigen." Dis Pater ist der Unterweltgott der Römer; er wurde zusammen mit Proserpina (Persephone) geehrt und einmal in hundert Jahren gefeiert beim Fest *ludi Tarentini*; mit diesem Anlass wurde ein schwarzes Stier als Opfertier gebracht. Dis Pater entspricht dem griechischen Gott Hades und wird später von den Römern mit Pluton identifiziert.⁶

Dis ist also der Herr des Ortes, Behrens Patienten haben keine Hoffnung auf Genesung auch wenn sie sich mit aller Kraft am Leben klammern, sind sie dem Tode verurteilt. Also ist Hans Casorps Fahrt ins Hochgebirge eine Fahrt in die Unterwelt.

² Vgl. Koopmann, Helmut: *Die Entwicklung des 'intellektualen' Romans bei Thomas Mann*, Bonn: H.Bouvier u. Co. Verlag 1962, S. 99.

³ Thomas Mann: *Der Zauberberg*, S. 11

⁴ *Wörterbuch der Antike*, verfasst von Hans Lamer, Leipzig: Alfred Kröner Verlag 1933, S. 525.

⁵ Thomas Mann: *Der Zauberberg*, S. 86

⁶ Lurker, Manfred: *Lexikon der Götter und Dämonen*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1989, S. 88. Vergilius in der *Äneis* VI v.541 nennt ihn "den mächtigen Dis."

Die Zeit zwischen Hans Castorps Ankunft und seiner Abfahrt, als „der Donnerschlag“ beginnt, ist eine Zeit, die den Inhalt des Romans ausmacht; er ist durch Reflexionen durchzogen und stark mythologisiert.

Hans Castorp übernimmt die Rolle des Odysseus, des Orpheus, der Dionysos und des Hermes. Alle haben die Fahrt in die Unterwelt gemeinsam, alle kehren in die Menschenwelt zurück, sie sind Gestalten, die Diesseits und Jenseits in sich vereinen. Der Leser wird mit der Frage konfrontiert nach dem Zweck der Remythisierung dieser Welt. Eine Antwort, oder eine genauere Deutung mag uns der Kapitel *Schnee* vermitteln. Auf Ansporn von Settembrini kauft sich Hans Castorp Schier und fährt in die Berge; er gelangt an einem stillen Ort, wo er plötzlich von einem Sturm überrascht wird. In einer Hütte findet er Unterschlupf, er trinkt Portwein und im Halbschlaf hat er einen Traum. Dieser Traum besteht aus zwei Teilen: im ersten Teil sieht er eine südliche Landschaft, von hellen, warmen Farben beherrscht. „Bläue schwamm...“ in der Luft, das „Südmeer“ war „tief-tiefblau“, in der Nähe sah er eine wunderschöne Bucht, Inseln, Zypressenhaine, Palmen. In einer solchen südlichen Landschaft, leben fröhliche, gesunde, glückliche Menschen, die einander respektieren. Der Jüngling beugt sich vor die Mutter mit dem Kind. Mädchen tanzen, Jungen üben sich im Bogenschießen, diese „Sonnen- und Menschenkinder“ leben in völliger Harmonie mit der Natur. Beim Anblick dieses Bildes ist Hans Castorp völlig entzückt und fühlt „Herzensfreude.“ Hier vereinen sich Assoziationen aus Platons *Phaidros* mit dem alttestamentarischen Bild des ersten Menschheitsparadies zu einer Südvision, die uns in der Prosa von Thomas Mann und seiner Zeitgenossen immer wieder begegnen.

Weil der ganze Roman im Zeichen des Hermes steht, dürfen wir annehmen, dass das bukolische Bild Arkadien, den Geburtsort von Hermas darstellt. Arkadien, ein idyllisches Hirtenland, es wurde in der Antike zum Inbegriff des irdischen Glücks. Die Wendung *et in Arcadia ego* erscheint in den Gedichten von Schiller als *auch ich war in Arkadien* und will den Zustand des höchsten Glücks, den je ein Mensch erreicht hat, ausdrücken.

Unweit von ihm sieht Hans Castorp einen Knaben, der ihn mit „geschwisterlicher Rücksicht“ ansieht:

Ein schöner Knabe, dessen volles, seitlich über den Kopf gelegenes Haar vorn über der Stirn vorstand und in die Schläfe fiel, hielt sich, gerade unter seinem Sitz, mit auf der Brust verschränkten Armen von den Genossen abseits – nicht traurig oder trotzig, sondern eben nur gelassen abseits [...] Plötzlich aber blickte er über ihn hinaus, sah hinter ihn ins Weite, und augenblicklich verschwand aus seinem schönen, streng geschnittenen, halbkindlichen Gesicht das allen gemeinsame Lächeln höflich geschwisterlicher Rücksicht – ja, ohne dass seine Brauen sich verfinstert hätten, entstand in seiner Miene ein Ernst, ganz wie aus Stein, ausdruckslos, unergründlich, eine Todesverschlossenheit, vor der den kaum beruhigten Hans Castorp der Blasse Schrecken ankam [...].⁷

⁷ Thomas Mann: *Der Zauberberg*, S.517 ff.

Das Aussehen des Knaben, die Haltung seiner Arme erinnert an den Reisenden, den Gustav von Aschenbach im Friedhof sieht und er ist eine Figuration des Hermes, vom dem Hans Castorp auch gewisse Züge übernimmt: Den Schistock als Caduceus, die Schier, als beflügelte Schuhe, die Mütze, deuten auf Ähnlichkeiten mit Hermes als Götterbote. Er steht gerade vor den Propyläen, vor dem Torweg eines Tempels, über Stufen, in den Hallenwald der Säulen. Propyläen bilden die Säulenhalle der griechischen Tempel; so erscheint Hermes als Beschützer der Eingänge und als Propylaios, als Stein. Ein Stein, als Phallos gedacht, konnte Symbol seiner göttlichen Kraft sein:

So verehrte man einen Phallos, der wie die Hermes-Säule, auf einer Basis aufgerichtet war, als Hermes.⁸

Hans Castorp betritt den Tempel und geht an eine Säulengruppe vorbei, die zwei Frauenfiguren darstellt:

Mutter und Tochter, wie es schien: die eine sitzend, alter, würdiger, recht milde und göttlich [...] die andere stehend, von jener mütterlich umschlungen, mit runden Jungfrauengesicht, Arme und Hände in die Falten ihres Übergewandes geschlungen und darin verborgen.⁹

Hans Casorp geht weiter in das Innere des Tempels und erlebt ein traumatisches Bild: in der Dunkelheit, von Fackeln erleuchtet, sieht er „zwei graue, hässliche Frauen,“ die ein kleines Kind mit ihren Händen zerrissen und die Stücke verschlungen. Die Frauen stehen jetzt im Kontrast zu den Lebensspenderinnen aus der Südvision, sie erscheinen als Lebeszerstörerinnen; beim Anblick dieses Bildes fühlt Hans Castorp „das eisige Grauen des Blutmahls.“

Wenn die heitere Südlandschaft das Leben symbolisiert, kann dieses grässliche Bild nur auf den Tod deuten. Zwischen den beiden Welten steht die Statuengruppe, die Demeter und Persephone darstellen könnte, weil sie den Punkt des Übergangs von Jenseits in die Diesseitigkeit bezeichnen. Bei dieser Reise in die Unterwelt hat ihm Hermes geholfen, der göttliche Mittler zwischen den beiden Welten und der Beschützer der Reisenden in der Dunkelheit. Demeter und Persephone sind mit den eleusinischen Mysterien verbunden. Eleusis war eine Stadt in Attika, berühmt durch die Mysterien, die im dortigen Tempel abgehalten wurden. Mysterien waren in der Antike Geheimkulte (*orgia*), an denen durften nur Eingeweihte teilnehmen, die die Reinigung (*katharsis*) erlangten oder anstrebten. Mit den eleusinischen Mysterien sind Demeter und Persephone eng verbunden. Demeter ist die Göttin der Fruchtbarkeit und des Ackerbaus, sie hatte mit Zeus eine Tochter, Persephone (Kore). Ihr Bruder Hades raubte Persephone und trug sie in die Unterwelt. Er reichte ihr einen Granatapfel, aus dem sie aß und dadurch verfiel sie für immer dem Hades und wurde seine Gemahlin. Der Granatapfel ist das

⁸ Walter F. Otto: *Die Götter Griechenlands*, Frankfurt am Main 1956, S. 113. Über die phallischen Züge Hermes' siehe auch Kerény-Briefwechsel S. 25.

⁹ Thomas Mann: *Der Zauberberg*, S. 520.

Symbol der Liebe und der Ehe. Demeter trauerte ihrer Tochter; der Frühling kam, aber die Felder brachten keine Früchte hervor, denn Mutter Natur, mit gebrochenem Herzen, hielt die Samen unausgetrieben im Boden zurück. Zeus schickte Hermes in die Unterwelt, um Hades mit milden Worten zu überreden und Persephone freizulassen. Da treffen wir Hermes in der Hypostase des geschickten Vertreters der Redekunst und zugleich als Psychopompos, als stummen Begleiter der Selen in die Unterwelt.¹⁰ Nach einem Beschluss sollte Persephone ein Drittel des Jahres bei ihrem Mann in der Unterwelt, die zwei Drittel bei ihrer Mutter verweilen, mit dem Frühjahr zu ihr wiederkehrend. Beim Anblick ihrer Tochter setzte Demeter vor Freude die Kraft frei, die bewirkte, dass die Samen aufgingen, wuchsen und Blüten und Ernte hervorbrachten. Demeter unterwies die Sterblichen in die heiligen Mysterien von Eleusis. Beide Göttinnen wurden von den Griechen so verehrt, dass sie diese, Demeter und Persephone, einfach „die zwei Göttinnen“ nannten. Der Mythos bezieht sich besonders auf die Wachstumskraft, die im Samen enthalten wird. Dort liegt das Mysterium.

So sind beide Göttinnen des Wachstums und der Fruchtbarkeit mit den eleusinischen Mysterien verbunden, die Anfang Oktober gefeiert werden. Sinn und Ziel des Rituals war das Heraufbeschwören und Zelebrieren der Persephone, deren Tod (ihr Abstieg zu Hades) mit dem Winter gleichgesetzt wurde; im Frühjahr feierten die Griechen die Wiederbelebung der Natur, die Wiedergeburt der Göttin und ihr Rückkehr zur Mutter. Dieser ganze Weg, den Hans Castorp widerlegt, ist ein Initiationsweg in die Mysterien des Todes. Nach dem Muster des Samens, der notwendig sterben muss, um wieder zu Leben zu kommen, weihen die eleusinischen Mysterien den Gläubigen in die Großen Geheimnisse des Todes ein, die als eine „notwendige Hochzeit“ für eine Neugeburt angesehen werden. Persephones Raub durch Hades, die unterirdische Hochzeit, die zyklische Wiederkehr der Persephone auf die Erde, also Tod und Wiedergeburt repräsentieren das große Initiationsszenarium. Die Feier von Eleusis fanden im Herbst, am Untergang eines Lebenszyklus statt, als die Große Nacht begann. Der Weg, im Zeichen der Neige, führt auf dem heiligen Weg nach Eleusis, wiederholt die „unterirdische Hochzeit“, die Hochzeit mit dem Tode, die schließlich zum Triumph der Wiedergeburt des Lebens führt. Persephone, ist „die treibende Kraft,“¹¹ die Seele, die der Welt der Materie unterworfen wird und nach ihrer Befreiung nach einer höheren Stufe strebt. Die eleusinischen Mysterien waren ein Versuch, eine Verbindung zwischen der menschlichen Seele und dem göttlichen Bewusstsein zu erlangen und persönlich zu erfahren und sich für den nachtödlichen Zustand vorzubereiten. Der Weg aus dem Leben in den Tod beschreibt dem Eingeweihten den Weg der Seele, die in die Materie absteigt um sich dann davon zu befreien.

¹⁰ Zu den verschiedenen Figurationen des Hermes siehe: Karl Kerényi: *Die Mythologie der Griechen*, Bd.I, Kap.: *Hermes als Seelenführer*, München: dtv, 1966 und Ders.: *Der göttliche Schlem*, Zürich 1954

¹¹ *On Images*, Fragmente 6, 7. Zitiert nach Savage, William A.: *Die Suche der Seele: die eleusinischen Mysterien*. In: Theosophical Library Center, C.A., 2005, S. 4

Die Gottheiten Demeter, Persephone, Dionysos, Hermes, Orpheus waren in den Hades abgestiegen, haben sich in die Geheimnisse des Todes eingeweiht, um schließlich ins Leben zurückzukehren. Sie erfüllen alle die Rolle der Mittler zwischen Leben und Tod.

Hans Castorp hat im Traum die Doppelvision Leben und Tod als Ganzheit erfasst; er sieht ein, dass sie beide Seiten die Existenz ausmachen und will für sich die Schlussfolgerung ziehen. Er erkennt, dass Schönheit, Harmonie, Leben, wie auch das Hässliche, die Grausamkeit, der Tod zwei Seiten sind, die der Mensch in seine Existenz einbeziehen muss. Durch die Erfahrung der Krankheit und des Todes kann das Leben als Wert richtig geschätzt werden. Und seine Schlussfolgerung wird im Roman kursiv gedrückt geschrieben:

Der Mensch soll um der Güte und der Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.¹²

Diese *fabula docet* will heißen, dass durch die die Erfahrung der Krankheit und des Todes auf dem Zauberberg wird er seit nun an die Werte des Lebens besser und richtig schätzen können. Der Mensch ist das Höchste und „des Homo Dei Stand“, er steht zwischen Leben und Tod, oder über den Tod.

Wenn der Traum Gustav von Aschenbach in den Tod führte, so führte er Hans Castorp zum Leben. Der Hauptprotagonist ist der „Herr der Gegensätze.“ Die Gegensätze lösen sich auf: „Tod und Leben – Krankheit, Gesundheit – Geist und Natur. Sind das wohl Widersprüche?“ Die Antwort verbindet die Polaritäten: „Die Durchgängerei des Todes ist im Leben, es wäre nicht Leben ohne sie, und in der Mitte ist des Homo Dei Stand – inmitten zwischen Durchgängerei und Vernunft.“¹³ Weder Naphta noch Settembrini, auch kein anderer hat Recht, wenn er vornehm und schön säuberlich trennt: hier Tod, da Leben, Krankheit oder Gesundheit. Alles ist ein Mischmasch (*guazzabuglio*) und mitten drin steht der Mensch.

Das heißt, dass nicht die Gegensätze den Menschen bestimmen; sie haben keine determinative Kraft. Vielmehr ist es umgekehrt:

Der Mensch ist der Herr der Gegensätze, sie sind durch ihn und also ist er vornehmer als sie. Vornehmer als der Tod, zu vornehm für diesen – das ist das ist die Freiheit seines Kopfes. Vornehmer als das Leben, zu vornehm für dieses – das ist die Frömmigkeit seines Herzens.¹⁴

Aus dieser Einsicht, dass der Mensch in der Freiheit seines Kopfes und der Frömmigkeit seines Herzens über den Gegensatz von Leben und Tod steht, folgt der Entschluss: „Ich will keine Herrschaft einräumen über meine Gedanken.“¹⁵ Die Vernunft ist machtlos vor der großen Macht des Todes. Der Tod vermag sich mit Lust zu verbünden, aber nicht mit der Liebe:

¹² Thomas Mann: *Der Zauberberg*, S. 523

¹³ Thomas Mann: *ebd.*, S. 522.

¹⁴ Th. Mann: *ebd.*, S. 523.

¹⁵ *Ebd.*

„Tod und Liebe – das ist ein schlechter Reim, ein abgeschmackter, ein falscher Reim! Die Liebe steht dem Tod entgegen, nur sie, nicht die Vernunft ist stärker als er.“¹⁶

Hans Castorp erfährt, dass nur die Liebe im Stande ist, die Widersprüche des Lebens zu überwinden. Die Liebe ist Ausdruck einer Geisteshaltung. Liebe heißt Toleranz, heißt Menschlichkeit, heißt Leben, heißt alles.

Hans Castorp ist es vorbehalten, Vorbote einer humanen Zukunft im Sinne des Gedankentraumes zu sein.

Der Traum im Schnee vollendet Hans Castorps Bildung, denn er lernt in ihm das Ganze zu erkennen. Alle Vereinzlungen, Verabsolutierungen und Alternativen Naphtas und Settembrinis erweisen sich als unwahr. Danach hat er gelernt, dem Tode, der Krankheit, seiner konservativen Herkunft, den Traditionen, der hermetisch verzauberten Unterwelt, dem Mythos die Treue zu halten, aber dabei doch die Zukunft, eine neue Menschlichkeit zu bejahen.

Mit Hans Castorp hat Thomas Mann einen Helden der Moderne geschaffen, der sich von der übermächtigen Sympathie mit dem Tode frei schreibt. Die Gliederung des Kapitels „Schnee“ stellt den Gedankentraum am Ende eines Weges, den Hans Castorp über das Studium des Todes zum Lebensgedanken führt. Dahinter steht der Gott Hermes, der Hauptprotagonist identifiziert sich mit ihm, oder er ist ein Jünger der Gottheit, die ins Leben führt. Er will die Summe aller Widersprüche und Unvereinbarkeiten, er will das Ganze.

Der Roman „Der Zauberberg“ zeigt den Weg von Lebensmüdigkeit und Lebensverneinung zu Lebensfreudigkeit und Lebensbejahung. Hier geschieht eine Verlebendigung des Mythos. Hans Casorp in der Gestalt des Hermes ist charakteristisch für das 20. Jahrhundert. Der göttliche Mittler, der alle Gegensätze vereinet, der Gott in dieser Figuration will die Summe aller Widersprüche, die Rekonstruktion, das Ganze, und ist die Gottheit, die im 20. Jahrhundert seine Wiedergeburt erlebt.

BIBLIOGRAPHIE

Mann, Thomas: *Werke*. Taschenbuchausgabe in 12 Bänden, Frankfurt am Main/ Hamburg 1967

Koopmann, Helmut: *Die Entwicklung des, intellektualen Romans' bei Thomas Mann*, Bonn: H. Bouvier Verlag 1962

Lurker, Manfred: *Lexikon der Götter und Dämonen*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1989

¹⁶ *Ebd.*, S. 524.

- Kerényi, Karl: *Die Mythologie der Griechen*, Bd. I- II, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1966
- Rothenberg, Jürgen: *Der göttliche Mittler. Zur Deutung der Hermes-Figurationen im Werk Thomas Manns*. In: Euphorion 66 (1972), S. 55-80
- Dierks Manfred: *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, Bern, München: Francke Verlag 1972
- Lehnert, Herbert: *Thomas Mann – Fiktion – Mythos – Religion*, Stuttgart, Berlin u.a.: W. Kohlhammer Verlag 1968
- Fietz, Lothar: *Strukturmerkmale der hermetischen Romane Thomas Manns, Hermann Hesses, Hermann Brochs und Hermann Kasacks*. In: DVjS 40/2 (1966) S. 161-183
- Karthus, Ulrich: *Der Zauberberg'- ein Zeitroman (Zeit, Geschichte, Mythos)*. In: DVjS 44/1970, Heft 2, S. 268-275
- Moeller, Hans Bernhard: *Thomas Manns venezianische Götterkunde*. In: DVjS 40, 1966, S. 184-205.

DIE ANTHOLOGIE IM DEUTSCH-RUMÄNISCHEN KULTURKONTEXT

Dem Andenken Prof. Dr. Petru Forna gewidmet

BIANCA BICAN*

ABSTRACT. Anthologies in the romanian and in the german cultural fields.

While a previous study about the reception of Paul Celan in Romania showed the importance of translation anthologies in connecting the romanian and the german cultural fields, it also pointed out a deficiency in defining the symbolic capital of the anthology. So a comparative analysis of the informations in both german and romanian publications of major importance (dictionaries, encyclopedias, studies) offers a theoretical introduction to this subject and reveals that, despite their acceptance, anthologies have different status'.

In Rumänien haben sich mehrere Kulturfelder etabliert, die sich sowohl durch die Dominanz einer Schriftsprache als auch durch die spezifische Feldstruktur (eigene Aktanten, Medien und sozio-kulturelle Handlungsstrategien) voneinander unterscheiden. Das interferierende Mit- und Nebeneinander und die unterschiedlichen Positionierungen gegenüber den bestehenden Machtverhältnissen sind weitere definitorische Elemente dieser Kulturfelder.¹ Innerhalb der Kulturfelder können sowohl deren Spezifika als auch die Formen des Informationstransfers erkannt werden. Zu diesen Formen gehören auch die Übersetzung und ihr Niederschlag in Anthologien.

Anthologien verknüpfen jedoch nicht nur regional oder geographisch/national miteinander korrespondierende Kulturfelder. Im Gegenteil, sie sind vor allem für die Kommunikation zweier selbständig voneinander existierenden Kulturfelder von Bedeutung.² Auf diesen Typ der literarischen Kommunikation wird im folgenden eingegangen, und die feldspezifischen lexikographischen Definitionen (einschließlich der theoretischen Aussagen über Struktur und Gliederungskriterien) werden in einer Übersicht zusammengefaßt.

Damit will der vorliegende Text auf eine Forschungslücke in dem rumänischen Kulturfeld verweisen. Zwar sind in rumänischer Sprache zahlreiche Anthologien vorhanden, doch ist diese Publikationsform unzureichend erforscht

* Dr. Bianca Bican ist Universitäts.-Lektorin für deutsche Literatur im südöstlichen Mitteleuropa an der Fakultät für Philologie der Babeș-Bolyai-Universität Cluj-Napoca/ Klausenburg.
(biancabic@lett.ubbcluj.ro).

¹ Bican, Bianca: Die Rezeption Paul Celans in Rumänien. Wien/ Berlin/ Weimar: Böhlau 2005.

² In dem tradierten Wortschatz wäre hierfür der Sammelbegriff "Kultur(en)" zu gebrauchen.

und analysiert. Einzeluntersuchungen zeigen, daß Textsammlungen einen Forschungsgegenstand abgeben können, an dem sowohl interne Existenzbedingungen der Zielkultur identifiziert werden können als auch ihre Beziehungen zu der Ausgangskultur.³ Aus diesem Grund wollen wir unseren bisherigen Erforschungen des Gegenstandes einen theoretischen Teil folgen lassen, der gleichzeitig einen Einstieg in diese Thematik bieten kann.

Ein weiterer Grund veranlaßt diese Wahl. Anthologien sind nicht nur als unpersönliche Endprodukte des Übersetzungsprozesses zu betrachten, sie können das kulturelle Image eines Übersetzers und dessen Leistungen nachhaltig bestimmen. In diesem Sinn versteht sich die folgende Studie als eine Anregung dazu, auch Übersetzungsanthologien einer angemessenen Kritik zu unterziehen und sie in Rumänien als selbständigen Forschungsgegenstand zu etablieren.

Die Anthologieforschung läßt sich demnach mehreren Fachgebieten unterordnen, von denen jedes spezifische Forschungsmethoden und –zwecke an dieser Gattung überprüfen kann.

Eine Sammlung literarischer Texte unterschiedlicher Gattungen und, innerhalb der Gattungsbestimmungen, von verschiedenen Ausmaßen (als Textganzes oder als Auszug), die unter bestimmten Gesichtspunkten, die der Auswahl zugrunde liegen, als ein zusammenhängender Korpus einem anvisierten Leserkreis präsentiert wird, wird in der Literaturwissenschaft als „Anthologie“ bezeichnet.

Von früher benutzten Termini wie „Blumen-“ oder „Blütenlese“, „Florilegium“, „Chrestomatie“ u. ä. wird heute allgemein abgesehen, da einige dieser Bezeichnungen entweder als veraltet empfunden werden oder in dem allgemeinen Sprachgebrauch durch den Dominanzverlust des Lateinischen aus dem Usus gekommen sind. Für die Bezeichnung „Blütenlese“ ließe sich eine semantische Motivation für den Begriffsverlust nachzeichnen, da das Kompositum „Stilblüte“ eindeutig pejorativ markiert ist und eine Assoziation zur Entwertung des poetisch gemeinten Begriffs führen kann.

Neben der heute allgemein eingesetzten Bezeichnung griechischen Ursprungs „Anthologie“ wird im deutschen Sprachraum auch die gleichwertig verstandene Bezeichnung „(Text-)Sammlung“ wiederholt benutzt.

In Abgrenzung von der ausschließlich zu didaktischen Zwecken zusammengestellten „Chrestomatie“, die dem heutigen „Lesebuch“ (als äquivalent geführte Bezeichnung zum fremdsprachigen Begriff) entspricht, folgt die Anthologie einer größeren Menge möglicher Zielsetzungen. Charakteristisch für eine Textsammlung ist jedoch, unabhängig von der beabsichtigten Funktion ihrer Gestaltung, die Ausrichtung auf eine Zielgruppe (die sozial, genealogisch, alters- oder geschlechtsmäßig, durch ihre Ausbildung u.s.w. abgegrenzt werden kann).

Die Anthologisierungsvorgabe hat im Laufe der Zeit bezeichnende Änderungen erfahren. Ausgangspunkt solcher Vorhaben sind griechische und

³ Bican: a.a.O., S. 125-202.

später römische Epigrammensammlungen gewesen, die in späteren Varianten auch mit Textfragmenten anderer literarischen Gattungen ergänzt wurden.

Der heutige Anthologiebegriff scheint eher von morgenländischen Beispielen entlehnt worden zu sein. Ausführliche Angaben zu griechischen, römischen und orientalischen (arabischen, persischen und türkischen) Textsammlungen liefert die *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste* (Hg. J. S. Ersch und J. G. Gruber, 1820). Ebenfalls ausschließlich auf die Darstellung dieser frühen Anthologisierungsvorgaben (Schwerpunkt: die griechischen und lateinischen Anthologien) sind die *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für gebildete Stände* (1833) und das *Brockhaus' Konversations-Lexikon* (1892) ausgerichtet.

In weiterem Sinne erfassen diese Sammlungen Auszüge aus klassischen Prosa- und Lyrikwerken; im engeren Sinne entsprechen sie den heutigen Lyrikanthologien.

In Lemmata aus Enzyklopädiën des 20. Jahrhunderts werden die erheblich kürzer gefaßten Hinweise auf die Vorgänger der modernen Anthologien um Daten zu Erscheinung, Gliederung und Zweckmäßigkeit der westeuropäischen (zumeist deutschen) Textsammlung ergänzt. Die im Laufe der Zeit erfolgte Begriffserweiterung bzw. –abgrenzung in Ablehnung an überlieferte Aufstellungsschemata werden als entscheidende Kriterien zur Bestimmung einer selbständig werdenden Gattung aufgefaßt, für die nun (fast ausschließlich) die Bezeichnung „Anthologie“ gilt - mit jener Bedeutung, die heute allgemein feststeht. Verweise auf die griechischen, römischen und morgenländischen Beispiele sind nur noch vereinzelt anzutreffen. *Der Große Brockhaus. Handbuch des Wissens in zwanzig Bänden* (1928) hält unter dem Stichwort „Anthologie“ eine informations- und mengenmäßig ausgewogene Darstellung der klassischen und der modernen Textsammlung fest. Die 16., zwölfbändige Auflage des *Brockhaus* (Leipzig, 1952) verkürzt zwar dieses Lemma, behält aber die historische Beschreibungsperspektive bei. Im Unterschied dazu reduziert die *Brockhaus Enzyklopädie in zwanzig* (17. Aufl., 1966) bzw. *in vierundzwanzig Bänden* (19. Aufl., 1986) in dem jeweils ersten Band der genannten Ausgaben den Lexikoneintrag auf wenige verknäppte Angaben im Verhältnis zum *Großen Brockhaus* von 1928 und 1952. *Der große Herder. Nachschlagewerk für Wissen und Leben* (4. Auflage, 1931 und 5. Auflage, 1956) grenzt den Eintrag zu „Anthologie“ auf die Definition des Begriffs ein. Die ältere der beiden Ausgaben ist detaillierter, indem sie, ähnlich wie *Das Große Duden-Lexikon in acht Bänden* (1964) auch Strukturmerkmale der Anthologien angibt.

Neben Enzyklopädiën stellen Fachlexika eine weitere Quelle für die Bestimmung des Begriffs „Anthologie“ dar.

Aus vorwiegend praxisbestimmter Perspektive wird der Begriff in Fachwörterbüchern und Geschichtsüberblicken zum Buchwesen erklärt. Die detailfreundliche Definition wird um zahlreiche, chronologisch angeordnete Belege aus der Weltliteratur (von den biblischen Psalmen bis zum ersten Drittel des 20. Jahrhunderts) ergänzt. Daran kann auch die Bedeutungsentwicklung des Begriffs

ermessen werden.⁴ Vervollständigt werden diese Angaben durch Betrachtungen zur Rolle der Anthologien in dem geschichtlichen Kontext des 19. Jahrhunderts und zu den schulpolitischen Ursachen bzw. zu den sozialen Folgen ihrer Erscheinung: die Demokratisierung des Lesens.⁵ Auch kontextuelle Betrachtungen - Anthologien im Verhältnis zu den jährlich erscheinenden literarischen Werken - finden neben Definitionen und formalen oder inhaltlichen Beschreibungskriterien Eingang in Ausführungen zur bibliothekarischen Theorie und Praxis.⁶

Literaturwissenschaftliche Fachlexika unterordnen das Lemma „Anthologie“ unterschiedlichen Beschreibungsvarianten. Die Bandbreite der vorgefundenen Einträge reicht von Definitionen, die ihrerseits relativ knapp gehalten werden⁷ und mit spärlichen Beispielen untermauert werden, bis zu solchen Einträgen, die der Begriffserklärung einen historischen Überblick zur kulturellen Bedeutung der Sammlungen folgen lassen.⁸ Eine Sonderstellung nehmen jene Fachwörterbücher ein, die in umfangreichen Artikeln auf mehrere Aspekte eingehen, wie Definition, Begriffsabgrenzung, Geschichte der Anthologie von den frühen Formen bis zu jenen der Moderne (eine Sonderbeschreibung kommt dabei der deutschen Anthologie zu), Gliederungskriterien und Publikumsorientiertheit, Bibliographie.⁹ Ergänzt werden diese Beschreibungsmerkmale durch einen Ausblick auf die Forschungslage mit den damit verbundenen fachlichen Veröffentlichungen.¹⁰

Die Anthologie kennt im rumänischen Sprachgebrauch eine weitaus kleinere Anzahl von Synonymen im Verhältnis zu jenen, die im Deutschen üblich sind. Außer „antologie“ („Anthologie“) verzeichnet das Lexikon der Synonyme nur noch vier weitere Begriffe: „florilegiu“ mit der Bemerkung, der terminus sei livresk (eben Florilegium oder Blumen- bzw. Blütenlese), eine Nebenbedeutung von „culegere“ (als Sammlung) und schließlich „colecție“ (Sammlung oder Sammelausgabe), wobei für den letzteren Begriff noch der Hinweis gilt, er sei eher im konkreten Sinne zu verstehen. Zu „antologie“ findet sich als Beispiel der Ausdruck „~ de poezie lirică“,

⁴ Corsten, Severin/ Pflug, Günther/ Schmidt-Kunsemüller, Friedrich Adolf (Hrsg.): *Lexikon des gesamten Buchwesens. Band I*. Stuttgart: Anton Hiersemann, 1987.

⁵ Janzin, Marion/ Güntner, Joachim: *Das Buch vom Buch. 5000 Jahre Buchgeschichte*. Hannover: Schlütersche, 1997, S. 302-305.

⁶ Umlauf, Konrad: *Moderne Buchkunde*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1996, S. 137-138.

⁷ Bantel, Otto/ Schaefer, Dieter: *Grundbegriffe der Literatur*. Frankfurt am Main: Hirschgraben, 1984. Best, Otto F.: *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.

⁸ Träger, Klaus: *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1989. Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner, 1989.

⁹ Kohlschmidt, Werner/ Mohr, Wolfgang: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Erster Band*. Berlin: Walter de Gruyter, 1958.

¹⁰ Brunner, Horst/ Moritz, Rainer: *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*. Berlin: Erich Schmidt, 1997.

demnach wird Anthologie eher als Bezeichnung für Sammlungen lyrischer Gedichte eingesetzt, deuten die beiden Autoren des Lexikons an.¹¹

Erweitert wird die Synonymenreihe durch zwei weitere Bezeichnungen in DEX, wo, zusätzlich zu den schon genannten, „analecte“ (Analekte; in der Pluralform angegeben) und „crestomație“ eingeführt werden. Zu dem zweitgenannten gibt es außerdem eine knappe Angabe über die möglichen Selektionskriterien der ausgesuchten Texte, die aufgrund ihres philologischen, historischen oder dokumentarischen Wert den Eingang in eine Chrestomatie finden können.¹²

Eine Sammlung ausgewählter Werke eines oder mehrerer Autoren wird in einer anderen Quelle unter dem Lemma „antologie“ angeführt, wobei zur Sprachgeschichte des Begriffs noch sein griechischer Ursprung bzw. die Mittlerrolle des Französischen für die Einführung der Bezeichnung ins Rumänische erwähnt werden.¹³ Die anderen angeführten Wörterbücher sind sprachhistorisch hauptsächlich auf das Französische, seltener auch auf Latein (analecte) bzw. Italienisch (für florilegiu) zentriert.

Enzyklopädische Wörterbücher verfolgen die Definitionen der einzelnen Synonyme genauer. *Dicționar enciclopedic român* liefert für die gesuchten Begriffe jeweils die Etymologie, eine knappe Definition und, in einigen Fällen, auch je ein Beispiel. „Antologie“ wird hier als Sammlung exemplarischer Texte aus dem Werk eines oder mehrerer Autoren betrachtet. Zwar fehlt ein Beispiel aus der (rumänischen) Literatur, doch sind unter dem Stichwort „Antologia greacă“ eine ausführliche Darstellung mit dem Verweis auf die beiden griechischen Sammlungen, die unter dieser Sammelbezeichnung geführt werden, und ein Einblick in die gattungsmäßige Aufteilung der Texte innerhalb der Anthologien zu finden. Berücksichtigt wird auch der dokumentarische Wert der griechischen Anthologien, die eine wertvolle Informationsquelle für die unterschiedlichsten Aspekte des öffentlichen und des privaten Lebens aus der hellenistischen Epoche seien.

Das Stichwort „Analecte“ verzeichnet zusätzlich zur Definition ein Beispiel aus der rumänischen Literatur; „crestomație“ erfährt neue Angaben im Vergleich zu anderen Lexika (der Auswahlbereich beschränkt sich nicht nur auf hauptsächlich ältere literarische Texte, sondern berücksichtigt ebenfalls andere, z. B. historische Quellen). Bei „culegere“ erfolgt der Hinweis, die Textselektion könne sowohl Autorentexte als auch Texte aus der Volksliteratur heranziehen.¹⁴

¹¹ Seche, Luiza/ Seche, Mircea: *Dicționarul de sinonime al limbii române*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1982

¹² Academia Republicii Socialiste România; Institutul de lingvistică din București: *Dicționarul explicativ al limbii române (DEX)*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1975.

¹³ Academia Republicii Populare Române/ Institutul de lingvistică din București: *Dicționarul limbii române moderne*. București: Editura Academiei Republicii Populare Române, 1958.

¹⁴ Academia Republicii Populare Române: *Dicționar enciclopedic român. Vol. I. A-C*. București: Editura politică, 1962.

Das einbändige Lexikon *Mic dicționar enciclopedic* definiert die Anthologie auch als Zusammenstellung musikalischer Stücke nebst jener literarischer Texte; für die anderen Synonyme werden schon tradierte Definitionen herangezogen.¹⁵

Weitere aufschlußreiche rumänischsprachige Nachschlagewerke sind literaturwissenschaftliche Fachlexika. Zumeist wenden sich diese an Schüler und Studenten und sind primär didaktisch ausgerichtet. Auch die Auswahl der erklärten Termini belegt die Orientierung an den für den Schulbereich auferlegten Kanon.

Aus dieser Eingrenzung heraus kann das prekäre Vorhandensein des hier untersuchten Begriffs der Anthologie in den für das rumänische Lesepublikum erarbeiteten Wörterbücher erklärt werden. In ihrem *Mic dicționar îndrumător în terminologia literară*, der zwei frühere Arbeiten ähnlicher Bestimmung derselben Autoren in einer überarbeiteten Ausgabe zusammenführt, bestimmen Fierăscu und Ghiță den Geltungsbereich dieses Begriffs für die rumänische Literatur. Da sie zu den wenigen Autoren lexikographischer Fachliteratur zählen, die sich dieses Begriffs annehmen, soll der Lexikonartikel zu "antologie" im folgenden ausführlicher behandelt werden.

Nach der obligaten etymologischen Ableitung des Begriffs aus dem Griechischen und dem Französischen legen die beiden Lexikographen seine Definition fest. Danach ist eine Anthologie eine Sammlung von literarischen Texten oder Textauszügen epischer, lyrischer oder dramatischer Prägung, die als repräsentativ für die gesamte Literatur, für das Werk eines Autors, für eine Gattung u.s.w. verstanden werden; auch thematische Selektionskriterien können dafür beansprucht werden.

Zusätzlich zur Erwähnung, daß Anthologien seit der Antike bekannt sind, werden mehrere Beispiele aus der rumänischen Kultur genannt, die aufgrund ihrer unterschiedlicher Struktur die explizite Definition ergänzen. Außer thematischen Anthologien (Stichwort: Humor/ P. Locusteanu bzw. Herbst/ Pillat) werden Folkloreanthologien mit unterschiedlichen Zielsetzungen aufgezählt (Gesamtüberblick bei Alecsandri, wertende Auswahl bei Densusianu und gattungsmäßige und regionale Einschränkung bei Jarnik/ Birseanu).¹⁶

Andere, ebenfalls für den Schulgebrauch konzipierte Wörterbücher beschränken sich auf knapp gefaßte Stichwortdefinitionen.¹⁷

Aus der universitären Forschung stammt ein weiteres Lexikon, das aber weder in dem schon veröffentlichten Band noch in der weiter beabsichtigten Publikationsfolge den Anthologie-Begriff einschließt. Dieses Wörterbuch zur

¹⁵ *Mic dicționar enciclopedic*. București: Editura enciclopedică română, 1972

¹⁶ Fierăscu, C./ Ghiță, Gh.: *Mic dicționar îndrumător în terminologia literară*. Ediție revăzută și adăugită. București: Ed. Ion Creangă, 1979.

¹⁷ Hâncu, Dumitru I.: *Dicționar școlar*. București: Editura didactică și pedagogică, 1976. Marcu, Florin/ Maneca, Constant: *Dicționar de neologisme*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1978. *Dicționarul limbii române pentru elevi (DREV)*. București: Editura didactică și pedagogică, 1983.

Fachterminologie der Literatur und der Rhetorik ist auch in einem anderen Zusammenhang im Rahmen dieser Untersuchung nennenswert: im Vorwort erinnert der Herausgeber des Lexikons, Val. Panaitescu, an die unzureichende Dokumentation der literaturwissenschaftlichen Lexika innerhalb des rumänischen Sprach- und Kulturraums.¹⁸ Auch die vorliegende Studie, die den lexikographischen Bestand im Hinblick auf den Anthologie-Begriff auswertet, kann — ausgehend von diesem einen Beispiel — die spärliche Informationslage bestätigen.

Es ist in diesem Zusammenhang zu bemerken, daß die lexikographische Forschung zur rumänischen Sprache anders strukturiert ist als jene, die sich im deutschen Sprachraum etabliert hat. Die Hauptpublikationen im Bereich Lexikologie sind über Jahrzehnte hinweg nicht überarbeitet oder gar neu aufgelegt worden. Erst die neunziger Jahre verzeichnen erste, noch zaghafte Versuche in diese Richtung, die diesmal nicht wegen ideologischen oder kulturpolitischen Beschlüssen schwer umgesetzt werden können, sondern aus verkaufsorientierten Zielsetzungen der spezialisierten Verlage heraus zu erklären sind (Wörterbücher sind im Buchhandel für verhältnismäßig große Preise zu finden, wobei die Verkaufszahlen bei der geringen Kaufkraft naturgemäß klein bleiben, trotz der Nachfrage in diesem Bereich). Auf die neuesten lexikographischen Publikationen soll abschließend mit der Bemerkung verwiesen werden, daß sie nun in einer Zeit erscheinen, die nicht mehr von der politischen Zensur kontrolliert wird, und daß dieser Aspekt in den Rezensionen und in Fachkreisen zu interessanten Neubewertungen geführt hat. Eine Fortsetzung und Ergänzung der vorliegenden Studie, auf die hier verzichtet werden muß, wäre aus diesem Grund angebracht.

BIBLIOGRAPHIE

- Academia Republicii Populare Române: *Dicționar enciclopedic român*. Vol. I. A-C. București: Editura politică, 1962.
- Academia Republicii Populare Române/ Institutul de lingvistică din București: *Dicționarul limbii române moderne*. București: Editura Academiei Republicii Populare Române, 1958.
- Academia Republicii Socialiste România/ Institutul de lingvistică din București: *Dicționarul explicativ al limbii române (DEX)*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1975.
- Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für gebildete Stände (Conversations-Lexikon)* I. Band. Leipzig: Brockhaus, 1833.
- Bantel, Otto/ Schaefer, Dieter: *Grundbegriffe der Literatur*. Frankfurt am Main: Hirschgraben, 1984.

¹⁸ Panaitescu, Val (Hrsg.): *Terminologie poetică și retorică*. Iași: Editura Universității "Al. I. Cuza", 1994.

- Best, Otto F.: *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.
- Bican, Bianca: *Die Rezeption Paul Celans in Rumänien*. Wien/ Berlin/ Weimar: Böhlau 2005.
- Brockhaus Enzyklopädie in zwanzig Bänden*. Wiesbaden: Brockhaus, 1966.
- Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden*. Mannheim: Brockhaus, 1986.
- Brockhaus' Konversations-Lexikon*. Erster Band. Leipzig/ Berlin/ Wien: Brockhaus, 1892.
- Brunner, Horst/ Moritz, Rainer: *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*. Berlin: Erich Schmidt, 1997.
- Corsten, Severin/ Pflug, Günther/ Schmidt-Kunsemüller, Friedrich Adolf (Hrsg.): *Lexikon des gesamten Buchwesens*. Band I. Stuttgart: Anton Hiersemann, 1987.
- Der Große Brockhaus. Handbuch des Wissens in zwanzig Bänden*. Erster Band. Leipzig: Brockhaus, 1928
- Der große Herder. Nachschlagewerk für Wissen und Leben*. Freiburg im Breisgau: Herder & Co. GmbH Verlagsbuchhandlung, 1931.
- Der große Herder. Nachschlagewerk für Wissen und Leben*. Freiburg: Verlag Herder, 1956.
- Das Große Duden-Lexikon in acht Bänden*. Erster Band. Mannheim: Lexikonverlag des Bibliographischen Instituts, 1964.
- Dicționarul limbii române pentru elevi (DREV)*. București: Editura didactică și pedagogică, 1983.
- Ersch, J. S./ Gruber, J. G. (Hrsg.): *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*. IV. Teil. Leipzig: Johann Friedrich Gleditsch, 1820.
- Fierăscu, C./ Ghiță, Gh.: *Mic dicționar îndrumător în terminologia literară*. Ediție revăzută și adăugită. București: Ed. Ion Creangă, 1979.
- Hâncu, Dumitru I.: *Dicționar școlar*. București: Editura didactică și pedagogică, 1976.
- Janzin, Marion/ Güntner, Joachim: *Das Buch vom Buch. 5000 Jahre Buchgeschichte*. Hannover: Schlütersche, 1997.
- Kohlschmidt, Werner/ Mohr, Wolfgang: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Erster Band. Berlin: Walter de Gruyter, 1958.
- Marcu, Florin/ Maneca, Constant: *Dicționar de neologisme*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1978.
- Mic dicționar enciclopedic*. București: Editura enciclopedică română, 1972.
- Panaïtescu, Val (Hrsg.): *Terminologie poetică și retorică*. Iași: Editura Universității "Al. I. Cuza", 1994.
- Seche, Luiza/ Seche, Mircea: *Dicționarul de sinonime al limbii române*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1982.
- Träger, Klaus: *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1989.
- Umlauf, Konrad: *Moderne Buchkunde*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1996.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner, 1989.

**„[S]O FRECH DÜRFEN SCHÖNE FRAUEN SONST KAUM
IRGENDWO SEIN“¹.
ZUR ORGELUSE-EPISODE IN WOLFRAMS VON ESCHENBACH
PARZIVAL.²**

UTE MICHALOWITSCH*

ABSTRACT. „Hardly anywhere else beautiful women are allowed to be so impertinent“³. The Orgeluse episode in Wolframs von Eschenbach Parzival. The central character of this article is the ducess *Orgeluse von Logroys* of the mediaeval novel Parzival by Wolfram von Eschenbach. The analysis is primarily concerned with the conception of *Orgeluse von Logroys* (her aggressive language, her *Minnedienst*, her vengeful behaviour). On one hand the reasons for such an exceptional female character are considered, as well as her criticism on the Arthurian society (a society based on *minne*-relationships and the resulting conflicts), on the other hand the “emancipated” *Orgeluse* is regarded to be an example of a new female role in literary fiction and thereby gives an answer to violence implied in *minne*.

1. Einführung

Gawan, der Artusritter „par excellence“, trifft auf seiner Suche nach dem Gral auf Orgeluse von Logroys. Die Schönheit der Herzogin schlägt den Ritter sofort in ihren Bann und er versucht Orgeluse in einem Gespräch näher zu kommen. Gawan bietet ihr seinen Dienst an, und obwohl die Herzogin nur Spott und Verachtung für ihn übrig hat, ist der verliebte Ritter bereit ihr ergeben zu dienen.

Zweikämpfe muss er bestehen, ebenso wie das Abenteuer im Wunderbett auf Schastel marveile. Schastel marveile und das Wunderbett wurden vom Zauberer Clinschor gebaut, um Ritter in den Tod zu locken. Gawan überlebt den Stein- und Pfeilhagel in diesem Wunderbett und den anschließenden Kampf mit dem Löwen. Danach erst stößt Gawan auf Orgeluses Hauptfeind Gramoflanz. Gramoflanz hat Orgeluses Ehemann Cidegast getötet und sie zwingen wollen ihn zu heiraten. Seitdem verfolgt sie ihn mit Hass, die Rache an ihm bestimmt ihr

¹ Harald Haferland: Höfische Interaktion. Interpretation zur höfischen Epik und Didaktik um 1200. München: Fink 1988. (=Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur. 10.) S. 188.

² Im Gedenken an Prof. Dr. Petru Forna.

*) Mag. Ute Michailowitsch, derzeit Lektorin der Österreich-Kooperation an der Babeș-Bolyai Universität Klausenburg, Rumänien, e-mail: michailu@gmx.at.

³ Haferland, Höfische Interaktion, S. 188.

Leben. Nachdem ein Kampf zwischen Gawan und Gramoflanz vereinbart worden ist, kehrt Gawan zu seiner Herrin zurück, die plötzlich völlig verwandelt ist. Unter Tränen bittet sie Gawan um Verzeihung für ihr Verhalten.

Dieser Bruch in ihrer Handlungsweise lässt die Herzogin von Logroys zu einer besonderen Figur der mittelalterlichen Dichtung werden. Die Problematik liegt vor allem in der Vielschichtigkeit ihrer Konzeption, die es schwer macht eine allgemeine Charakterisierung vorzunehmen. Orgeluse handelt in einem breiten Feld. Sie wirkt nicht nur als Minneherrin, sondern auch als Landesfürstin und Alleinherrscherin, Verführerin, Richterin und „Racheengel“. Dadurch werden unterschiedliche Interpretationen möglich.

Dennoch fand Orgeluse bis jetzt in der Literaturwissenschaft, im Gegensatz zu den übrigen Figuren der Parzival-Romane vergleichsweise wenig Beachtung und die wenigen Mediävisten, die sich bis jetzt mit Orgeluse von Logroys beschäftigt haben, kommen zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen. Die Interpretationen reichen von psychologischen Erklärungen (Gisela Zimmermann spricht davon, dass Wolfram Orgeluses „zunächst kritisierte[s] Verhalten im Rückblick als einen möglichen psychologischen Sonderfall erklär[t] und entschuldig[t]“⁴) über die Einschätzung als „gewissermaßen [...] travestierter Mann“⁵ bis hin zur Sichtweise von Orgeluse als Modell zur Überwindung des gängigen Gesellschaftssystems, welche Friedrich Michael Dimpel⁶ vertritt. Grundsätzlich vertreten alle Autoren verschiedene Ansichten bzw. haben kontrastierende Blickwinkel auf bestimmte Aspekte in der Orgeluse-Episode.

Was macht diese Figur aber nun so besonders?

2. Orgeluses Redeweise

Ihre Art sich auszudrücken, ist eine der auffälligsten Formen ihrer außergewöhnlichen Konzeption, denn „[s]o frech dürfen schöne Frauen sonst kaum irgendwo sein“⁷. Bei Wolfram (im Unterschied zu den sich auf Wolframs von Eschenbach Parzival gründende Nachfolgerromane) lässt sich Orgeluses Bedeutung am großen Umfang ihrer Dialoge mit Gawan erkennen. Kein anderes „Minne“-Paar spricht so oft und intensiv miteinander wie Orgeluse und Gawan, was ein Hinweis auf ihre außergewöhnliche Beziehung ist. Das Auffallendste jedoch ist die

⁴ Gisela Zimmermann: Untersuchungen zur Orgeluseepisode in Wolfram von Eschenbachs Parzival. In: Euph 66 (1972), S. 134.

⁵ Elisabeth Schmid: Studien zum Problem der epischen Totalität in Wolframs Parzival. Erlangen 1979, S. 88f.

⁶ Friedrich Michael Dimpel: Dilemmata: Die Orgeluse-Gawan-Handlung im „Parzival“. In: ZfdPh 120 (2001), S. 39-59.

⁷ Haferland, Höfische Interaktion, S. 188.

Art und Weise, in der sie miteinander kommunizieren. Generell ist zu sagen, „dass [Orgeluse] sich der Sprache bemächtigt“⁸, wie es Martin Baisch ausdrückt, „die der Roman sonst männlichen Figuren vorbehält“⁹.

Gawan trifft bei einer Quelle auf Orgeluse, die sich dort ohne Pferd und ohne Gefolgsleute aufhält¹⁰. Zunächst wird Orgeluses Äußeres geschildert, das Publikum sieht sie, wie sie Gawan sieht. Ihre Schönheit wird mit der Condwiramurs verglichen, der Ruf ihres Liebreizes ist ihr vorausgeeilt.¹¹ Die Beschreibung der Orgeluse von Logroys lässt, folgt man der ritterlich-höfischen Auffassung und der daraus resultierenden literarischen Darstellung, den Schluss zu, dass Orgeluse von adeliger Herkunft sein muss, denn „äußerliche Schönheit [wurde] für die unmittelbare Folge eine adeligen Geburt gehalten“¹². Es steht daher außer Zweifel, dass Orgeluse und Gawan aus derselben gesellschaftlichen Schicht kommen und auf derselben sozialen Ebene stehen. Ihre Schönheit sagt aber nach dem Grundsatz der Kalokagathie auch aus, dass Orgeluse ein tugendhafter, guter Mensch sein müsse. In der antiken und mittelalterlichen Welt wurde es als gottgegeben betrachtet, dass „der Böse selbstverständlich [...] hässlich und umgekehrt der Gute schön sein musste“¹³. Nach Gawans Gruß und einem ersten Versuch der Umwerbung („*mîn lip muoz ersterben sô/ daz mir nimmer wîp gevellet baz*“¹⁴) wird aber aus der schroffen Antwort der Angesprochenen sofort klar, dass Orgeluses Ausdrucksweise in krassem Gegensatz zu ihrem äußerlichen Reiz steht: „[D]eist et wol: nu weiz ich ouch daz“¹⁵. Diese Unvereinbarkeit mit dem Ideal der realen und fiktiven Welt ist der erste Hinweis auf die außergewöhnliche Gestaltung der Orgeluse-Figur durch Wolfram. Zwar gehört die Herzogin durch ihre Erscheinung zum Typus der adeligen Frau, sie übernimmt aber durch ihre untugendhafte Handlungs- und Redeweise nicht die schon durch ihr Aussehen zugewiesene Rolle. Orgeluse verstößt gegen das System der Kalokagathie.

Es lässt sich noch weiter beobachten, dass Orgeluses Redensweise nicht der einer höfischen Dame entspricht. Als Herzogin und Herrscherin von Logroys kennt sie die höfischen Umgangsformen, umso erstaunlicher ist ihre Reaktion auf

⁸ Baisch, Orgeluse – Aspekte ihrer Konzeption in Wolframs von Eschenbach Parzival, In: Schwierige Frauen – schwierige Männer in der Literatur des Mittelalters. Hrsg. von Alois M. Haas und Ingrid Kasten. Bern [u.a.]: Lang 1999, S. 15-33, S.27.

⁹ Ebda.

¹⁰ Wolfram von Eschenbach: Parzival. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzung u. Nachwort von Karl Spiewok. 2 Bände. Stuttgart: Reclam 1992. (=UB. 3681, 3682.), 508, 14-18. In der Folge zitiert als: Parz

¹¹ Ebda, 508, 19-30.

¹² Roberto De Pól: Schöne valandinne und femme fatale. Von Kriemhilt Schönheit. In: Beiträge zu Komparatistik und Sozialgeschichte. Hrsg. von N. Bachleitner. Bd 26. Amsterdam: 1997, S. 426.

¹³ Ebda, S. 425.

¹⁴ Parz, 509, 8-9

¹⁵ Ebda, 509, 10.

Gawan. Auf seine höfliche Anrede wäre eine ebenso höfliche Antwort zu erwarten, oder, wie Haferland meint, sie könnte „in Verlegenheit geraten, [...] so plötzlich und unvorbereitet den Bemühungen eines Ritters ausgeliefert zu sein, sie könnte sich zieren, pikiert sein oder sich spröde abwenden“¹⁶. Gawan wird jedoch brüskiert, sein „Annäherungsversuch“ höhnisch abgewiesen.

Orgeluses Verachtung richtet sich gegen drei Gruppen:

- gegen Gawan selbst,
- gegen den Stand, den er repräsentiert,
- gegen das Minnesystem im Allgemeinen.

Gawan wird von ihr mit Schimpfwörtern überhäuft, in erster Linie weil er in ihren Dienst treten will: „[W]est willekommen, ir gans./ nie man sô grôze tumpheit dans,/ ob ir mich dienstes welt gewern“¹⁷, „des dunct ir mich der tumb“¹⁸. Sie erklärt ihm von vornherein, dass er keinen Lohn von ihr erhalten werde, ihn dafür aber Schimpf und Schande erwarten: „[O]b ir mîner minne gert,/ minne und vröude ir sît entwert./ ob ir mich hinnen vüeret,/ groz sorge iuch dâ nâch rüeret“¹⁹. Er brauche sich gar keine Hoffnung zu machen, denn er sei weit von ihrem Herzen entfernt, geschweige denn in ihrem Herzen²⁰.

Gegen den Ritterstand bzw. die ritterliche Kontaktaufnahme wendet sie sich, indem sie sich dagegen wehrt, von einem Ritter Komplimente zu erhalten. Sie empfindet diese „gemeine“ Schmeichelei als unehrenhaft und ihrer unwürdig: „[W]aer mîn lop gemeine,/ daz hiez an wirde cleine,/ dem wîsen und dem tumben,/ dem slehten und dem crumben:/ wâ riht ez sich danne vür/ nâch der werdekeite kûr?/ ich sol mîn lop behalten,/daz es di wîsen walten“²¹. Sie möchte nur von „Weisen“ gelobt werden; da sie Gawans Lob ablehnt, zählt sie ihn offenbar nicht zu dieser Gruppe. Interessant ist auch der Vergleich von schweifenden, ritterlichen Blicken mit Wurfgeschossen²². Orgeluse stellt die Werbung einer Minnedame, bzw. das „sich Umschauen“ nach einer solchen, mit einer Kampftat gleich. Das von ihr gezeichnete Bild ist ein Widerspruch zum ehrenhaften, erhabenen „Minnen“, welches sonst in der Literatur dargestellt wird. Das Minnen scheint gefährlich zu sein wie ein Kampf, bei dem es Verletzte geben kann. Da Orgeluse davon spricht, dass die Ritter ihre Blicke wie Waffen um sich werfen, sind es jedoch die Damen, die dabei verletzt werden. Dies weicht ebenso vom gängigen Minneverständnis ab. Ist es doch in der höfischen Literatur üblicherweise der männliche Part, der durch die Nichterwiderung seitens seiner Angebeteten verletzt wird. Orgeluses Beobachtungen gehen in die entgegengesetzte Richtung, für sie bleibt

¹⁶ Haferland, Höfische Interaktion, S. 188.

¹⁷ Parz, 515, 13-15

¹⁸ Ebda, 530, 10.

¹⁹ Ebda, 511, 7-10.

²⁰ Vgl. ebda, 509, 28-29.

²¹ Ebda, 509, 17-24.

²² Vgl. ebda, 510, 2-4.

die Frau als Verletzte zurück. Das lässt erstens den Schluss zu, dass Damen solche Blicke als schmerzhaft empfinden und verdichtet zweitens das Bild der Frau als Objekt.

Orgeluse spricht von einer „*cranken gir*“²³, die die Ritter bzw. Gawan im speziellen Fall, auf jemand anderen als auf sie („*ûf ander minne dan ze mir*“²⁴) abwälzen sollen. Die ritterlichen Minneambitionen werden von ihr auf die rein körperliche Begierde reduziert. Sie setzt „Minne“ in diesem Fall nicht mit „Liebe“, sondern mit Sexualität gleich. Sie möchte nicht Gegenstand dieses sexuellen Verlangens sein und versucht sich der Rolle des weiblichen Objekts zu entziehen.

Der herkömmliche Minneweg bietet Orgeluse eine weitere Angriffsfläche: „*[D]ient nach minne iuwer hant,/ hât iuch âventiure gesant/ nâch minne ûf ritterliche tât,/ des lônens ir an mir niht hât*“²⁵. *Âventiure* und *minne* sind kaum voneinander zu trennende Begriffe. Auf *âventiure* ausgesandte Ritter suchen nach *minne*, *minne* ihrerseits verlangt nach *âventiure*. Bestandene *âventiure* bringt dem Ritter (im optimalen Fall) Lohn, d.h. Erfüllung der *minne*. Genau dieses Vorgehen kritisiert Orgeluse. Sollte Gawan sich der *âventiure* wegen (auf der Suche nach *minne*) in ihren Dienst stellen, wird sie ihn nicht mit Minnelohn entschädigen.

Das Rittertum (Gawan als Repräsentant dieses Gefüges) und das Minnesystem sind Bereiche, die miteinander verschmolzen sind, sie stellen eine Einheit dar. Als solche bilden sie die Basis der Artusgesellschaft. Orgeluses Hohn, ihr Angriff auf dieses Fundament ist als Kritik der Artusgemeinschaft im Allgemeinen aufzufassen.

Zimmermann sieht Orgeluses Redeweise in direktem Zusammenhang mit der von ihr so genannten „Sinnverwirrung“²⁶, wobei für mich eindeutig erkennbar ist, welche Zweck Orgeluses Sprechweise verfolgt: Provokation. Durch ihre Sprache reizt sie die Männer und versteht es dadurch, sie an sich zu binden, denn sie weiß, dass keiner von ihnen solche Beleidigungen hinnehmen kann, und die Ritter versuchen werden, ihr das Gegenteil zu beweisen. Das ist es, worauf sie abzielt: Ritter in ihren Dienst zu stellen, sich die Ritter untertänig zu machen, ohne jedoch ihnen gegenüber irgendeine Verpflichtung einzugehen. Gawan ist von ihrer Schönheit gebannt, ja fast verzaubert. Als Ritter mit *muot* wird er sich jeder Gefahr stellen, um seine *êre* ihr gegenüber zu verteidigen, um sein Gesicht zu wahren. Es gibt (für alle Ritter) kein Zurück mehr, und dessen ist sich Orgeluse bewusst. Ihre Demütigungen haben den einzigen Zweck die Ritter zu reizen, deshalb demütigt sie Gawan auch vor anderen, vor den Frauen auf Schastel marveile („*iuch sol sîn hant/ sô vellen, ob iu ist zetrant/ inder iuwer nidercleit,/ daz lât iu durch die vrouwen*“

²³ Ebda, 510, 7.

²⁴ Ebda, 510, 8.

²⁵ Ebda, 510, 9-12.

²⁶ Zimmermann, Untersuchungen zur Orgelusepisode, S. 136.

*leit,/ die ob iu sitzent unde sehent*²⁷), vor ihrem Diener Malcrêatiur, als Gawan sich an dessen Haaren verletzt.

Durch ihre provokante Rede gewinnt Orgeluse die Männer für sich. Sie zeigt sich den Männern in allen Bereichen überlegen und verspricht keinem von ihnen irgendeinen Lohn, sollten ihre Forderungen erfüllt werden. Dadurch sichert sie sich in doppelter Hinsicht ab. Natürlich wird sich eine Herzogin von Logroys nie mit einem „*garzîn*“²⁸, einlassen, auch wenn sie bekommen sollte, was sie verlangte. Die Erniedrigungen dienen ihr als Bestätigung für ihr „Nichtversprechen“ von Minnelohn. Ihre Redeweise zeugt zudem von einer gewissen Arroganz und Selbstsicherheit, die man einer höfischen Dame nicht zutrauen würde. Folgende Textstelle drückt ihr Selbstbewusstsein meiner Meinung nach am besten aus. Im Parzivalroman möchte Gawan als wahrer „Gentleman“ der Dame auf ihr Pferd helfen. „*[D]es hân ich niht gegert./ iuwer unversichert hant/ mac grîfen wol an smaeher pfant.*“²⁹ Orgeluses Spott und Hohn entsprechen wie schon erwähnt absolut nicht der Sprechweise einer höfischen Dame. Ich verweise hier weiters auf die Szene vor dem Wunderschloss, wo es zum Kampf zwischen Gawan und Lischoy's Gwelljus kommt, in welcher Orgeluse Gawans „*nidercleit*“³⁰ anspricht. Keine Dame würde die Unterhosen ihres Ritters auch nur erwähnen.

Nicht nur Orgeluses Sprache, auch ihre Handlungen, ihre Gestik und Mimik sind unhöfisch. Ein Beispiel dafür ist die Art, wie sie auf ihr Pferd aufsteigt, denn sie braucht dazu keine fremde Hilfe und sitzt mit einem Sprung im Sattel („*hin umbe von im si sich swanc,/ von den bluomen ûf daz pfärt si spranc*“³¹).

3. Orgeluses Minnedienst ohne Lohn

Das Besondere am Verhältnis zwischen Orgeluse und Gawan ist die Verweigerung von Minnelohn seitens Orgeluses. Sie weicht vom herkömmlichen Minnemodell ab, indem sie zwar Gawan in ihren Dienst nimmt, ihm aber keinen Lohn verheißt. Vorerst sieht es sogar so aus, als ob die Herzogin an einem Dienstverhältnis gar nicht interessiert wäre, was aber nach genauerer Betrachtung ihrer Vorgehensweise (Rekrutierung von Rittern) und in Anbetracht des Zieles, welches sie verfolgt (Rache an Gramoflanz), zu ihrer Taktik zu gehören scheint. Orgeluse macht klar, dass Gawan zwar ihr Ritter sein darf, sie ihn aber unter keinen Umständen (falls er ihre Aufgaben überhaupt erfüllen kann) belohnen wird. Solch eine „Vereinbarung“ entspricht nicht der gängigen Minnebeziehung.

²⁷ Parz, 535, 19-23

²⁸ Ebda, 523, 9.

²⁹ Ebda, 515, 24-26.

³⁰ Ebda, 535, 21.

³¹ Ebda, 515, 27-28.

Das Verhältnis zwischen Orgeluse und Gawan lässt sich, neben der Umgangsweise der beiden, an den Aufgaben, die Gawan erfüllen soll, darstellen. Gawan scheint entschlossen, alle Anstrengungen auf sich nehmen zu wollen. Bevor er die erste Aufgabe bewältigen soll, erklärt ihm Orgeluse, was sie von ihm erwarte („*mîn dienst bedarf deheines zagen*“³²) bzw. von welcher Art sein Dienst sein wird („*[i]ch wiste gerne ob ir der sit,/ der durch mich getorste liden strît*“³³). Die drei Aufgaben (Abholen des Pferdes, Zweikämpfe mit Lischoy's Gwelljus und dem Turkoynen, Kampf gegen Gramoflanz), die die Herzogin dem Artusritter stellt, nehmen in ihrer Durchführung an Schwierigkeit zu, was meiner Meinung nach nur dazu dient, den Ritter zu testen, zu überprüfen, ob Gawan überhaupt dazu in der Lage ist, die Hauptaufgabe, nämlich Gramoflanz, den Mörder ihres Ehemanns, zu besiegen, zu lösen. Die Meinung Waltraud Fritsch-Rößlers, dass „die große Merkwürdigkeit in der Orgeluse-Partie darin [bestehe], dass diese Frau, die nichts will außer Rache an Gramoflanz, alles erdenklich Hindernde vorneweg aufbaut“³⁴, teile ich nicht, denn bei allen Aufgaben handelt es sich ohne Zweifel um Prüfungen, die den besten unter ihren Rittern herausfiltern sollen. Sie weiß, dass nur der Beste gegen Gramoflanz, der ein ausgezeichnete Kämpfer ist, siegen kann. Sie will nur denjenigen gegen ihren Erzfeind antreten lassen, der ihre Rache auch wirklich erfüllen kann. Gawan kann nur durch diese Aufgaben seine Treue beweisen, und diese ist wiederum für den Ausgang der Handlung entscheidend.

Man kann feststellen, dass die Aufgaben von Orgeluse im Kontext des höfischen Rittertums atypisch sind. Sie alle dienen dazu, Gawan zu prüfen, die erste Prüfung soll den Ritter noch dazu erniedrigen. Die Kämpfe sollen nicht Gawan's oder Orgeluse's Ehre vergrößern. Wenn sie ihren Ritter ohne Pferd und verletzt in den Kampf schickt, muss sie damit rechnen, dass er unterliegt. Damit rechnet sie ja auch. Falls er aber nicht unterliegt, darf er zum nächsten Test antreten. Eine Frage aber drängt sich geradezu auf, wer denn, wenn nicht Gawan, der Artusritter „*par excellence*“, könnte einen solch schwierigen Minnedienst bewältigen? Niemand, „[n]ur ein Gawan kann zu Orgeluse's Konditionen Minnedienst leisten“³⁵, und er ist es am Ende auch, der sich bis zur letzten entscheidenden Aufgabe im wahrsten Sinne des Wortes durchkämpft. Auch lässt Wolfram's in seinem zweiten Minne-Exkurs³⁶ den Erzähler seine Auffassung von wahrer Liebe erklären. Viele

³² Parz, 511, 20

³³ Ebda, 511, 1-2.

³⁴ Waltraud Fritsch-Rößler: *Finis Amoris. Ende, Gefährdung und Wandel der Liebe im hochmittelalterlichen deutschen Roman*. Tübingen: Narr 1999. (=Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft. 42) S. 263.

³⁵ Isolde Neugart: *Wolfram, Chrétien und das Märchen. Erzählstrukturen und Erzählweisen in der Gawan-Handlung*. Frankfurt a. M.: Lang 1996. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur. 1571.) S. 68.

³⁶ Parz, 532,1-534,8

behaupteten, dass die Liebe von Amor, Cupido oder Venus durch deren Liebespfeile und Liebesfackeln entfacht würde. Das entspreche aber nicht der echten Liebe. „[S]ol ich der wâren minne jehen,/ diu muoz durch triuwe mir geschehen“³⁷, denn „reht minne ist wâriu triuwe“³⁸. Wolfram setzt somit die Treue als oberste Maxime für wahre Liebe fest. Liebe kann nur aus dem Inneren heraus entstehen und nicht von außen verursacht werden. Somit ist Gawans Reaktion auf Orgeluses Redeweise und ihre Minneaufgaben erklärbar, durch seine Treue kann Gawan der Herzogin seine aufrichtige Liebe beweisen. Das Minneverhältnis zwischen Gawan und Orgeluse ist – wie gesagt – auf mehreren Ebenen gestört. Gawan erscheint als der demütig Untergebene und hat somit eigentlich eine typisch weibliche Position zugeteilt bekommen. Die beiden Partner sind nicht gleichwertig bzw. sie übernehmen keine gleichwertigen Positionen, wobei sich Orgeluse über Gawan stellt. „In der Praxis des Minnedienstes“³⁹, wie Martin Baisch es beschreibt, „erscheint Gawan aus der Sicht Orgeluses, die die Vorgänge mit Genuss und Freude kommentiert, sozial deklassiert.“⁴⁰ Die Herzogin scheint auch keineswegs die Emotionen aufzubringen, die man von einer Minneherrin erwarten würde, weder lobt noch schmeichelt noch ermutigt sie ihn. Sie ist aber nicht so gefühllos, wie sie in der Forschung oft dargestellt wird. Ihre Gefühle scheinen nur stark eingeschränkt zu sein und in Hass und Verachtung zu kulminieren.

Die größte Unregelmäßigkeit ist aber Orgeluses Ablehnung einer „Gegenleistung“ für erbrachte Heldentaten. Der Hauptgrund ist wohl der, dass Orgeluse an gar keinem neuen Minneverhältnis interessiert zu sein scheint. Sie sucht keinen neuen Ehemann, sie sucht einen Ritter, der ihren Rachewunsch befriedigen kann. Insofern wird die Minne von ihr instrumentalisiert. Sie missbraucht das Minneverlangen der Ritter, um einen Rächer zu finden. Sie ersehnt sich keinen Mann, sondern einen fähigen Kämpfer. Als Lockmittel dienen ihr ihr Körper und wohl auch das Land, das sie zu vergeben hätte. Die Frage drängt sich jedoch auf, ob ein Versprechen von Lohn nicht ein größerer Ansporn für die Ritter wäre. Orgeluse ist ehrlich genug, von vornherein zuzugeben, dass sie keinen Lohn zu gewähren gedenkt. Wolfram zeigt dem Publikum und Leser in der Sigune-Schionatulander-Geschichte, wohin die ständige Zusicherung von Belohnung ohne Einhalten des Versprechens führen kann.

Orgeluse lehnt das Minnesystem und dadurch auch das Rittersystem grundsätzlich ab, was ihre verachtende Redeweise beweist. Das herkömmliche System gilt nicht mehr für sie. Sie hatte bereits in einem perfekten Minnesystem mit ihrem Mann Cidegast gelebt, welches aber von Gramoflanz (einem Vertreter

³⁷ Ebda, 532, 17-18.

³⁸ Ebda, 532, 10.

³⁹ Baisch, Orgeluse – Aspekte ihrer Konzeption in Wolframs von Eschenbach Parzival, S. 32.

⁴⁰ Ebda.

„[S]O FRECH DÜRFEN SCHÖNE FRAUEN SONST KAUM IRGENDWO SEIN“⁴¹...

der Ritterschaft) zerstört wurde. Obwohl sie Minne zuerst als etwas Positives erfahren hat, ist ihr im Endeffekt nur Leid dadurch zugefügt worden, „[d]ie Verzweiflung Orgeluses an der Ritterwelt resultiert[...] aus ihrer Erfahrung“⁴¹. Es ist daher nachvollziehbar, dass sie dieses System verabscheut.

4. Zum Thema Gewalt in der Orgeluse-Episode

Der Konflikt um Orgeluses Rache entstammt aus der nahezu untrennbaren Verbindung von Gewalt und Minne und dem daraus resultierenden Unheil. „Adelige Identität beruht auf Gewalt, die sich immer gegen den Adel selbst richtet.“⁴² Vor allem in der Orgeluse-Handlung kommen die verschiedenen Arten von Gewalt und Aggression zum Ausdruck und belegen die furchtbaren Konsequenzen für einzelne Personen oder die ganze Gesellschaft. „Wolfram entwirft eine patriarchalische Gesellschaft, die auf Gewaltausübung aufgebaut ist“⁴³, was vor allem in der Orgeluse-Episode zu erkennen ist.

Gewalt gegen Frauen

Man begegnet der Gewalt gegen Frauen unter anderem in der Figur des Urjans'. Er wurde von König Artus wegen Vergewaltigung zum Tode verurteilt. Gawan konnte eine Milderung der Strafe erwirken, so musste Urjans vier Wochen lang im Hundestall leben.⁴⁴ „Der im ritterlichen Ehrenkodex verankerte, nicht zuletzt auch bewaffnet zu leistende Schutz der Frau, der untrennbar mit dem Modell des Minnedienstes verknüpft ist, erscheint in Fällen der Vergewaltigung jedenfalls pervertiert und auf den Kopf gestellt.“⁴⁵ In diesem Zusammenhang ist es wieder einmal Orgeluse, die die Sache selbst in die Hand nimmt. Da sich Urjans auf ihrem Land befindet, befiehlt sie, dass er bestraft werden soll, „*man sol unvuoge rechen/ mit slahen und mit stechen*“⁴⁶. Orgeluse nimmt sich der Rache der Jungfrau an und holt das, was Artus ihrer Meinung nach verabsäumt hat, nach. Martin Baisch sieht in dieser Szene Gawan als positiv und Orgeluse wegen ihrer Kritik an Artus' Rechtsauffassung und ihrer Härte gegen Urjans als negativ bewertet⁴⁷, was ich persönlich nicht nachvollziehen kann. Im Text lassen sich keine

⁴¹ Friedrich Michael Dimpel: Dilemmata: Die Orgeluse-Gawan-Handlung im „Parzival“, S. 55.

⁴² Neudeck, Das Stigma des Anfortas. Zum Paradoxon der Gewalt in Wolframs „Parzival“. In: IASL 19 (1994), H. 2, S. 65.

⁴³ Baisch, Orgeluse – Aspekte ihrer Konzeption, S. 19.

⁴⁴ Vgl. Parz. 524, 19 – 528, 30

⁴⁵ Ulrich Ernst: Liebe und Gewalt im Parzival Wolframs von Eschenbach. Literaturpsychologische Befunde und mentalitätsgeschichtliche Begründungen. In: Chevaliers errants, demoiselles et l'Autre. Höfische und Nachhöfische Literatur im europäischen Mittelalter. FS für Xenja von Ertzdorff. Hrsg. von Trude Ehlert. Göttingen: Kümmerle 1998. (=GAG. 644.) S. 223.

⁴⁶ Parz., 529, 15 - 16

⁴⁷ Vgl. Baisch, Orgeluse – Aspekte ihrer Konzeption, S. 23.

Hinweise auf eine Bewertung finden. Orgeluses Kritik an der Artusgesellschaft, auf die ich schon hingewiesen habe, wird nun umso deutlicher. Als Landesherrin und als Frau, der in Gramoflanz' Gefangenschaft vielleicht Ähnliches widerfahren sein könnte, sieht sie sich dazu ermächtigt, Urjans seiner gerechten Strafe zuzuführen. Es „passt“ zu der Figur, dass sie sich auf die Seite einer Frau stellt, die selbst nicht dazu in der Lage ist, ihre Rache zu bekommen.

Gewalt im Zuge des Minnedienstes

Vor allem in Orgeluses Dienst wird gezeigt, dass der Kampf um des Ruhmes willen überwunden werden muss. Ein Minnekampf erfüllt keinen anderen Zweck, als die Gunst der Dame zu erlangen, und dafür werden Verwundung und Tod in Kauf genommen. „[F]ür die Minnepartnerin im Kampf zu sterben, ist – ungeachtet des Leids, das verursacht wird – durchaus akzeptiert, ja sogar ehrenvoll“⁴⁸, wie es Otto Neudeck beschreibt. Wie unsinnig solch ein Verhalten ist, kommentiert der Erzähler beim Kampf zwischen Lischoy's und Gawan. *„Wer solte si drumbe prisen,/ daz die unwisen/ striten âne schulde,/ niwan durch prises hulde?“*⁴⁹ Auch Anfortas folgt einer falschen Minneideologie und wird dafür bestraft, was verheerende Konsequenzen hat. Er setzt sich über das Ordnungssystem der Gesellschaft hinweg, dessen Oberhaupt und Hüter er eigentlich ist.⁵⁰ „Anfortas' Verstoß gegen das Ehegesetz des Grals [...] [wäre] als Vergehen gegen eine Institution zu sehen, die die sexuelle Willkür des affektiv handelnden adeligen Mannes in geregelte Bahnen lenkt.“⁵¹ Infolgedessen erfährt er Gewalt. An der Beziehung zwischen dem Gralskönig und Orgeluse zeigt sich ebenfalls die gefährliche Verbindung von Minne und Gewalt.

Gewalt gegen Fremde

Aggression kann sich auch gegen Unbeteiligte richten. Clinschor wird für Ehebruch (falsche Minne) mit Kastration bestraft und rächt sich für seine Entmannung, indem er Mitglieder der Artusfamilie gefangen hält und mit einem Minnezauber belegt. Ernst stellt fest, dass es sich hierbei um Eifersuchtsaggression handelt, die durch „Frustration blockierter Liebeserfüllung motiviert ist“⁵². Um Clinschors Bann zu brechen, ist neuerliche Gewalt nötig. „[E]hebrecherische Minne [löst] Aggression [aus], die sich fortpflanzt, also eine Kette neuer Aggressionen hervorbringt.“⁵³

⁴⁸ Neudeck, Das Stigma des Anfortas, S. 66.

⁴⁹ Parz, 538, 1 - 4

⁵⁰ Vgl. Neudeck, Das Stigma des Anfortas, S. 61.

⁵¹ Ebda, S. 62.

⁵² Ernst, Liebe und Gewalt im Parzival, S. 220.

⁵³ Ebda, S. 219.

Aggressive Frauen

„Gewalt im Parzival [beschränkt] sich nicht auf das männliche Geschlecht [...], sondern Formen offener und versteckter Aggression [sind] auch bei den Fürstinnen zu konstatieren“⁵⁴, wie Ernst feststellt. Dass dies vor allem auf die Herzogin von Logroys zutrifft, muss wohl nicht noch einmal erwähnt werden. Wie sie aber nun von ihrem Hass und ihrem Wunsch nach Rache erlöst wird, zeigt sich am Ende der Geschehnisse von Joflanze.

In Joflanze kommt es vor dem Kampf zwischen Gawan und Gramoflanz zu mehreren sinnlosen Zweikämpfen. Gawan verlässt heimlich das Lager und kämpft gegen Parzival, den er irrtümlich für König Gramoflanz hält. Da Gawan seinem Verwandten fast unterliegt und zu erschöpft ist, wird der Kampf gegen Gramoflanz auf den nächsten Tag verschoben. Am nächsten Morgen treffen aber Gramoflanz und Parzival aufeinander. Der Zweikampf wird abermals verschoben. Erst auf Drängen von Itonje, Gawans Schwester und Geliebte von Gramoflanz, wird versucht, den Kampf zu verhindern. In der Figur der Itonje zeigt sich das volle Leid, das ein Kampf verursachen kann: Entweder müsste ihr Bruder ihren Geliebten töten oder ihr Geliebter ihren Bruder.

In Schlichtungsverhandlungen zwischen Itonje, König Artus und König Brandelidelin wird beschlossen, dass Gramoflanz und Orgeluse dazu gebracht werden müssen, von ihren Racheplänen Abstand zu nehmen. Orgeluses Feindschaft Gramoflanz gegenüber besteht aber nach wie vor, wie ein Page König Artus versichert, „*ir wîz wol umb den alten haz:/ [...] diu herzoginne pfligt nach site,/ daz si im ir huld hât versagt/ und manegem man ab im geclagt*“⁵⁵. Es dürfte also schwer werden, die Herzogin versöhnlich zu stimmen. Doch Orgeluse willigt in den Frieden ein. „*[I]r zorn was nâch verdecket:/ wan si hete erwecket/ von Gâwân etslich umbevanc:/ dâ von ir zürnen was sô cranc*“⁵⁶. Der Grund dafür, dass ihr Zorn verraucht ist, ist also Gawans Liebe.

Auf beiden Seiten wird dem Frieden zugestimmt, der Kampf wird abgesagt und die Beschuldigungen gegen Lot fallen gelassen. Dann wird eine große Versammlung abgehalten, wo einander die Streitparteien gegenüber treten. Gramoflanz geht auf Orgeluse zu. „*[I]r süezer munt rôl gevar/ den künec durch suone kuste,/ dar umb si weinens luste./ si dâhte an Cidegastes tôl:/ do twanc si wîplichiu nôl/ nâch im dennoch ir riuwe./ welt ir, des jehet vür triuwe*“⁵⁷. Trotz der Liebe zu Gawan, hat sie Cidegast nicht vergessen, der Schmerz über seinen Tod ist immer noch vorhanden. Doch ist ihr dies als Zeichen ihrer Treue anzurechnen.

⁵⁴ Ebda, S. 227.

⁵⁵ Parz, 720, 5 - 10

⁵⁶ Ebda, 723, 7 - 10.

⁵⁷ Ebda, 729, 11 - 24.

Die endgültige Versöhnung aller wird durch eine Massenhochzeit besiegelt. Auch Orgeluse und Gawan werden verheiratet, denn Orgeluse erklärt, „*daz Gâwân hete ir minne/ gedient mit prise hôch erkant,/ daz er ir lîbes und über ir lant/ von rehte hêrre waere*“⁵⁸. Durch die ehelichen Verbindungen werden aus Feinden Verwandte. Orgeluse und Gramoflanz werden dadurch versöhnt, dass sie beide in die Artusfamilie aufgenommen werden. Minne, die erst zur Verfeindung geführt hat, führt nun zur Versöhnung in der Ehe. „Die *triuwe* zur *sippe*, die Wolfram sicher wichtig ist und sogar eine der Grundlage der sozialen Ordnung darstellt, kann zur gesellschaftlich gefährlichen Blutrache führen. Die Gefahren dieser 'Urform der Rechtspflege', die auch hier vorhanden sind, werden durch die gesellschaftsstabilisierende, auf der selbstlosen *triuwe* ruhende, und gottgefällige Liebe überwunden“⁵⁹, wie John Greenfield erläutert. Dass Liebe aber auf Treue beruht, dadurch den Hass hinter sich lässt und zur Ehe führt, kann erst in Orgeluses beispiellosem Dienst erkannt werden. Sie legt dadurch, dass sie die herkömmliche, weibliche Rolle verlässt, und den Minnedienst so absurd gestaltet, den Grundstein für eine neue, gewaltüberwindende Liebesauffassung. Nur dadurch, dass Gawan durch Orgeluses Dienst der wahren Treue zu folgen lernt, kann sie sich ihm zuwenden und einer unblutigen Versöhnung zustimmen.

5. Resümee

Orgeluse ist eine adelige Dame, die aus der literarischen Rolle der höfischen Frau herausfällt. Ihr Verhalten Gawan und anderen Rittern gegenüber ist spöttisch, verachtend und ihre Redeweise ist unpassend, provokant und zum Teil ordinär. Orgeluse benützt Männer um an ihr Ziel zu gelangen, ihr primäres Ziel ist die Befriedigung ihrer Rache, dazu instrumentalisiert sie Minnedienst. Orgeluse kommt es auf die Erfüllung ihrer individuellen Bedürfnisse an. Die Figur ist als schön, gefährlich und selbstsicher dargestellt, sie ist von niemandem finanziell abhängig, sie regiert und verwaltet ihr Land alleine. Orgeluse wird nicht durch die Zugehörigkeit zu einem Mann definiert, sie ist selbstständig. Dadurch kann sie sich über gesellschaftliche Konventionen hinwegsetzen. Die Herzogin übernimmt viele Rollen. Sie erscheint als Verhandlerin, Minnefalle, Ausgestoßene, Racheengel, und in gewissem Maße auch Menschenkennerin, denn sie durchschaut die Eitelkeit der Männer und versteht sie dadurch zu manipulieren. Obwohl Orgeluse in Wolframs Roman aus der ihr von der Gesellschaft zgedachten Rolle heraustritt, wird sie durch Gawans Liebe wieder zu einer höfischen Dame. Orgeluse liebt Gawan und wird durch diese Liebe von ihrem Rachewunsch und Hass auf Gramoflanz erlöst.

⁵⁸ Ebda, 730, 16 – 19.

⁵⁹ John Greenfield: Swenne ich daz mac gerechen...(Parzival, 141, 27). Überlegungen zur Blutrache in Wolframs Parzival. In: ZfdPh 113 (1994), S. 65.

„[S]O FRECH DÜRFEN SCHÖNE FRAUEN SONST KAUM IRGENDWO SEIN“!...

Man kann zu dem Schluss kommen, dass Orgeluse durchaus als ein neues Geschlechtermodell anzusehen ist. Wolfram zeigt an der Figur welche Widersprüche es in der literarischen mittelalterlichen Adelsgesellschaft gibt, und dass eine Frau diese Widersprüche, die primär die Bereiche *minne* und *ritterschaft* betreffen, überwinden kann. Gelingen kann ihr das nur dadurch, dass sie dieses System verlässt bzw. die herkömmliche Frauenrolle aufgibt. Sie handelt unkonventionell, indem sie den Minnedienst und das Minneverlangen der Ritter für sich ausnützt. Sie instrumentalisiert Minne, um an ihr Ziel, die Befriedigung ihrer Rache, zu gelangen. Die Figur zeigt aber auch, dass aus dem üblichen Minnedienst, der auf Kampf und Gewalt basiert, Leid und Schmerz entstehen kann, und dass Kampf des Kampfes wegen abzulehnen ist. Orgeluses anormaler Minnedienst demonstriert, dass ein gewaltfreier Minnedienst, ein Ausbruch aus der Gewaltspirale möglich ist, und dass ein Konflikt auch ohne Gewalt beigelegt werden kann. Dies geschieht durch Gawans wahre Treue zu Orgeluse und seine Beständigkeit in ihrem anormalen Minnedienst.

Orgeluse ist nicht als höfische Dame gestaltet, vielmehr erinnert sie an eine moderne literarische Frauenfigur. Sie ist unabhängig und braucht (so scheint es) keinen Mann an ihrer Seite. Adolf Muschg hat diese Tendenz der Figur zur modernen Frau in seinem Roman⁶⁰ noch weiter ausgeführt. Er stellt Orgeluse noch selbstständiger dar, aber auch berechnender, was ihre Forderungen an ihre Ritter angeht. Muschg zeigt, dass sie den Tod ihres Mannes nicht verkraften kann. Den Hass, den sie auf den Mörder ihres Mannes und alle Männer verspürt, richtet sie gegen sich selbst, wohl auch deshalb, weil sie am Tod ihres Mannes beteiligt war. Muschgs Orgeluse ist eine unberechenbare, ruhelose Frau, die sich selbst außerhalb der Gesellschaft positioniert hat. Sie findet nicht in die Gesellschaft zurück, auch nicht durch die Verbindung mit Gawan, den sie nicht liebt. Wolframs Orgeluse hingegen wird durch die Liebe zu Gawan mit der Gesellschaft versöhnt.

⁶⁰ Adolf Muschg: Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzival. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996. (= suhrkamp taschenbuch. 2581.)

LITERATURVERZEICHNIS

- BAISCH, Martin: *Orgeluse – Aspekte ihrer Konzeption in Wolframs von Eschenbach Parzival*. In: *Schwierige Frauen – schwierige Männer in der Literatur des Mittelalters*. Hrsg. von Alois M. Haas und Ingrid Kasten. Bern [u.a.]: Lang 1999, S. 15-33.
- DE POL, Roberto: *Schöne valandinne und femme fatale. Von Kriemhilt Schönheit*. In: *Beiträge zu Komparatistik und Sozialgeschichte*. Hrsg. von N. Bachleitner. Bd 26. Amsterdam: 1997, S. 423-444.
- DIMPEL, Friedrich Michael: *Dilemmata: Die Orgeluse-Gawan-Handlung im „Parzival“*. In: *ZfdPh* 120 (2001), S. 39-59.
- ERNST, Ulrich: *Liebe und Gewalt im Parzival Wolframs von Eschenbach. Literaturpsychologische Befunde und mentalitätsgeschichtliche Begründungen*. In: *Chevaliers errants, demoiselles et l'Autre. Höfische und Nachhöfische Literatur im europäischen Mittelalter*. FS für Xenja von Ertzdorff. Hrsg. von Trude Ehlert. Göttingen: Kümmerle 1998. (=GAG. 644.)
- FRITSCH-RÖßLER, Waltraud: *Finis Amoris. Ende, Gefährdung und Wandel der Liebe im hochmittelalterlichen deutschen Roman*. Tübingen: Narr 1999. (=Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft. 42.)
- GREENFIELD, John: *Swenne ich daz mac gerechen...(Parzival, 141, 27). Überlegungen zur Blutrache in Wolframs Parzival*. In: *ZfdPh* 113 (1994), S. 52-65.
- HAFERLAND, Harald: *Höfische Interaktion. Interpretation zur höfischen Epik und Didaktik um 1200*. München: Fink 1988. (=Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur. 10.)
- MUSCHG, Adolf: *Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzival*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996. (= suhrkamp taschenbuch. 2581.)
- NEUDECK, Otto: *Das Stigma des Anfortas. Zum Paradoxon der Gewalt in Wolframs „Parzival“*. In: *IASL* 19 (1994), H. 2.
- NEUGART, Isolde: *Wolfram, Chrétien und das Märchen. Erzählstrukturen und Erzählweisen in der Gawan-Handlung*. Frankfurt a. M.: Lang 1996. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur. 1571.)
- SCHMID, Elisabeth: *Studien zum Problem der epischen Totalität in Wolframs Parzival*. Erlangen 1979, S. 88f.
- WOLFRAM VON ESCHENBACH: *Parzival*. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzung u. Nachwort von Karl Spiewok. 2 Bände. Stuttgart: Reclam 1992. (=UB. 3681, 3682.)
- ZIMMERMANN, Gisela: *Untersuchungen zur Orgeluseepisode in Wolfram von Eschenbachs Parzival*. In: *Euph* 66 (1972), S. 128-150.

IDENTITÄTSPROBLEMATIK IN DER LYRIK VON MOSES ROSENKRANZ UND ROSE AUSLÄNDER

RÉKA SÁNTA-JAKABHÁZI*

ABSTRACT. The Problems of Identity in the Poetry of Moses Rosenkranz and Rose Ausländer. The present paper is an analysis on the role of identity in the poetry of two poets from Bukowina, Moses Rosenkranz and Rose Ausländer. The problem of identity plays a major role in the poetry of the German-speaking Jewish population of Bukowina. Moses Rosenkranz and Rose Ausländer were born in this region, which at that time was part of the Austro-Hungarian Empire. They chose German to be the language of their poetry. The crisis of identity is the common subject of their poetry, in this they both react to the terror, that the Jewish population experienced throughout the 20th century, although the conventional, traditional style of Moses Rosenkranz has not much in common with the much more modern, expressionist tone of Rose Ausländer.

Um die Problematik der Identität, beziehungsweise Identitätskrise der bukowinerdeutschen Schriftsteller besser zu verstehen, müssen wir einerseits die Geschichte der Region mit ihren jahrhundertelangen Wirrungen, andererseits die Biographie der hier zu behandelnden Autoren, Moses Rosenkranz und Rose Ausländer kennen. Denn bei diesen Dichtern gilt es auch: man kann ihre Gedichte nur im Kontext mit der eigenen Biographie und der Geschichte des Landes aus welchem sie stammen verstehen. Die Dichtung Moses Rosenkranz¹ ist ein Spiegel seines Lebens. Der „Nestor der deutschsprachigen Dichtung der Bukowina“ wie ihn Stefan Sienerth nennt², „Vater der bukowinendeutschen Dichtung“, wie er

* Asist. Drd., Universitatea Babeș-Bolyai Cluj. E-mail: sjreka@yahoo.com

¹ Moses Rosenkranz (1904-2003) stammt aus ärmlichen bäuerlichen Verhältnissen. Vielsprachigkeit charakterisiert seine Kindheit, zu Hause wurde ruthenisch, jiddisch und polnisch geredet, er besuchte ukrainische, jiddische, polnische, tschechische, deutsche und rumänische Schulen. Wegen der Ereignisse des ersten Weltkrieges flüchtete er nach Westgalizien und Mähren. Die Folgen des Krieges zwangen ihn auf Arbeitssuche nach Deutschland und Frankreich zu gehen, Ende der zwanziger Jahre kehrte er in die Bukowina zurück, dann wurde er zum rumänischen Militärdienst eingezogen. Sein erster Gedichtband *Leben in Versen*, der 1930 in Czernowitz erschien, brachte ihm die Freundschaft des Dichters Oskar Walter Cisek, der ihn nach Bukarest lud. Dort arbeitete er bei verschiedenen Zeitungen und Verlagen, war Sekretär des rumänischen Schriftstellers Ion Pillat, verfasste eine Biographie über die Königin Maria von Rumänien. Ende der dreißiger Jahre, als die nationalistischen Ausschreitungen in Rumänien zunahmen, versteckte sich Rosenkranz in Czernowitz. Er kam in mehrere rumänische Arbeitslager, später wurde er in den sowjetischen Gulag deportiert, wo er zehn Jahre lang war. 1961 folgt die Übersiedlung in die Bundesrepublik. Bis zu seinem Tode im Jahre 2003 lebte er in Lenzkirch im Schwarzwald.

² Stefan Sienerth: „*Alles Erlebte übertrug ich in die Bilderwelt meiner Verse*“. *Ein Gespräch mit Moses Rosenkranz*. In: Südostdeutsche Viertelsjahresblätter, 42. Jahrgang, Folge 4, S.277. München, 1993.

sich selbst bezeichnete, sagt in einem Interview³, er habe die Sprache seiner Gedichte nicht gewählt, „sie drängte sich mir regelrecht auf“.

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass der Sohn einer armen jüdischen Familie (der Vater war ein ausgesetztes Kind aus Berometh am Pruth, die Mutter stammte aus Polen) die deutsche Sprache erst in der Schule erlernt hatte, und doch schrieb er seine Gedichte in dieser „fremd“-Sprache. „Eigentlich habe ich keine Muttersprache, weder Deutsch, noch Ruthenisch, noch Rumänisch würde ich als solche bezeichnen“ – gesteht Moses Rosenkranz in dem oben genannten Interview. Sprache ist aber Teil der Identität, mehrere Sprachen als Muttersprache zu fühlen, oder besser gesagt, keine einzige Sprache als Muttersprache zu haben deutet schon auf eine gesplitterte Identität. Denn was kann schon die Identität eines Menschen ausmachen? Indem man seine Identität sucht, wendet man sich oft an die Vergangenheit, um Haltegriffe zu finden. Was aber kann aus der Vergangenheit besser bestimmen, wie man seine Identität definieren soll? Ist es die nationale Zugehörigkeit zu einem Volk, die man sich nicht wählen kann? Ist es die Kultur, die in einem totalitären System nicht überleben kann? Ist es der Ort, wo man geboren und aufgewachsen ist entscheidend für die Identität eines Menschen? Oder die Sprache, die nie die Gleiche sein kann, die man sich wählen kann, die Untreuste, die sich ständig erneuert, die Treuste, die einen auf dem Lebensweg bis zuletzt begleitet? Die Identität eines Menschen artikuliert sich immer in einem konkreten zeitlich-räumlichen Kontext, genauer im Dialog mit diesem Kontext, der die Gültigkeit und Wahrheit dieser Identität unterstreicht und bestätigt. Die Identitätskrise taucht also in dem Moment auf, wenn dieses Dialog und bestätigende Beziehung mit den Umständen unmöglich wird und scheitert, d.h. die Umstände bestreiten die Beziehungspunkten und Überzeugungen des Ichs, das solcherweise in Widerspruch mit der Außenwelt und mit sich selbst geriet. Das Juden- und Minderheitswesen, die immer in einigem Maß mit isolierter Lebensform und mit der Position des Ausgestoßenen verbunden sind, entwerfen immer stärker die Frage der Identität und deren Problematik.

Wie auch die meisten der buchenländischen Dichter hat sich Moses Rosenkranz für die deutsche Sprache entschieden. In dem Gedicht *Mein Weg zum Gedicht*, einer Art ars poetica schreibt der Dichter:

„Im Untergang der Dichtung / das Ohr am Schulterblatt / fand ich meine Richtung / indem ich rückwärts trat // Im eignen Erbe ging ich / drin auch ein deutsches Teil / so an zu summen fing ich / nur mir allein zum Heil // Der Zeiten Schlund entwand ich / erztiefen Ruf zum Licht / und so gerüstet fand ich / ja fand ich zum Gedicht.“

In der Vergangenheit, in der „eigenen Erbe“, mit einem „deutschen Teil“ fand er den Auslöser für das Schreiben, das heißt die jüdische Entstammung und die erlernte deutsche Sprache als Identifikationsmerkmale führten ihn zum Schreiben.

Moses Rosenkranz bestreitet, dass es überhaupt eine Bukowiner Dichtung gibt. Er meint: „Es gab nur einzelne Schreibende, und jeder hat auf seine Weise zur

³ Ebenda

Literatur gefunden.“⁴ Tatsächlich, in der Bukowina gab es keine literarische Gruppierungen, an der deutschen Universität fanden zwar Kolloquien zur Literatur statt, es gab auch einige Zeitschriften, die die hiesige Literatur pflegten, doch jeder Dichter, Schriftsteller war ein Einzelgänger; was sie verband, war das gemeinsame tragische Schicksal. Rosenkranz fühlte sich aber nicht nur im literarischen Leben allein, auch in der intimsten Sphäre konfrontierte er sich mit der Einsamkeit, dem Gefühl der Schattenlosigkeit, ein ständig wiederkehrendes Motiv in der südostdeutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts. Schon als neuntes (und unerwünschtes) Kind fühlt er sich quasi als Ausgesetzter: *„und mich nimmt keiner wahr; / als stünde nicht ein Hilfeschrei / in meinem Augenpaar“* (*Der Einsame*). In dem Gespräch mit Stefan Sienerth sagt er: „Bei mir war das Gefühl, fremd und verlassen zu sein, selbst in der eigenen vielköpfigen Familie und in der Dorfgemeinschaft, das mich zur Dichtung führte. So isoliert, zog ich es vor, im Wald umherzustreifen und mich an den Flüssen Pruth und Czeremosch aufzuhalten. Hier führte ich Gespräche mit Bäumen und Wellen und stellte fest, dass jeder ihrer Bewegungen ein bestimmter Rhythmus innewohnt.“⁵ Als er zu schreiben begann, versuchte er diesen Rhythmus durch die Melodien seiner Gedichte wiederzugeben. Seine Gedichte sind sehr musikalisch, haben fast immer ein volksliedhaften Charakter. Oft steht diese klare Musikalität im Gegensatz zum Inhalt wie zum Beispiel im Gedicht *Eine Allee*:

„Die Allee der Trauerweiden / eigen in den Winden klingt / seit in ihren Hängezweigen / eine Quaste Menschen schwingt. / Kurze Leichen, lange Leichen, / bärtige und Frauenhaar, / solche auch, die Engeln gleichen, / mit erstauntem Augenpaar. / Trauerweiden, Trauerweiden, / trauriger herabgeneigt, / wenn ein Wind in euren Zweigen / an den Toten zupft und geigt.“

Die Wiederholung des Wortes *Trauerweiden* und die vielen Diphthongen verleihen dem Gedicht eine klare Musikalität, das Bild der hängenden Leichen wirkt jedoch sehr visuell auf den Leser. Die Anspielung auf die Engel deuten auf die Unschuld dieser Menschen, die Metapher der Menschen als Instrumente in der Hand des Todes ist beeindruckend.

Die Gedichte von Rosenkranz sind oft Ausdrücke des tragischen Schicksals (oder seit Kertész Imre auch in der Literatur geprägte Bezeichnung der Schicksallosigkeit) der osteuropäischen Juden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Gedichte könnten auch als Klagebuch gedeutet werden, das Dasein dieser Menschen wird durch „Not“ und „Tod“ gekennzeichnet. Im Gedicht *Angst* treffen eine Reihe von Geständnissen des lyrischen Ichs zusammen, die unmittelbar auf seinen schmerzvollen Lebensweg schließen lassen: *„Ich fürchte mich. Mir ist so bang, / und zittere in vertrauten Wänden; / weht an der Tür vorbei ein Klang, / zuckts mich, als haschs nach mir mit Händen. / Wenn Stimmen raunen irgendwo, / mein Name ist es, den sie sprechen; / und warte zitternd, daß sie roh / beginnen meine Tür zu brechen. / Bleibts aber still, weiß ich genau, / sie kommen, wenn ich eingeschlafen, / weich durch*

⁴ Ebenda, S. 278

⁵ Ebenda

das taube Gräberblau / der Nacht mich Schuldlosen zu strafen. / Ich muß verschwinden: aber wie? / Sie stehn im Flure auf der Lauer, / auch unterm Fenster warten sie / und sind verborgen in der Mauer."

Schon die einleitenden Verse stehen unmittelbar unter dem Zeichen der grauenvollen, das Individuum sogar in seinem intimen Bereich ergreifenden Panik. Ein eindeutiges, bewusst erlebtes Gefühl des totalen, hilflosen Ausgeliefertseins in die Hände einer fremden Macht, die den „Schuldlosen zu strafen“ nicht zögert. Es handelt sich keinesfalls um eine krankhafte Einbildung, die sich unter dem besänftigenden Einfluss des Tageslichtes auflöst, sondern um eine grenzenlose, auf das Individuum lauende, unumgängliche Gefahr, deren konkrete Folgen diesem längst bekannt sind. Das Geständnis des lyrischen Ichs schlägt ein rasches Tempo ein, welches auf Verfolgung, Ergreifen und die grausame Verurteilung (Hinrichtung?) eines Unschuldigen hindeutet. Die hoffnungslose, panikartige Seelenlage wird durch Verben der Bewegung und der emotionalen Intensität ausgedrückt: „zittern“, „zucken“, „haschen“. Paradoxerweise wird aber dem einsam Leidenden jedwelche Chance auf Rettung versagt, so dass er sich mit seinem tragischen Schicksal abfindet: „*und warte zitternd, daß sie roh / beginnen meine Tür zu brechen*“. Die bisher erlittenen Qualen ermöglichen dem gejagten Opfer die Erkenntnis der Sinnlosigkeit einer Auflehnung gegen die gebietrische, Unrecht ausübende, fremde Macht. In dieser verkommenen, das Gleichgewicht nicht mehr bewahrenden Welt verschwindet der Unterschied zwischen Gut und Böse, Schuld oder Unschuld. Die verfälschte, aber einzig gültige Wahrheit steht auf der Seite der Mächtigen. Allen anderen bleibt entweder die Unterwerfung gegenüber der blinden und grausamen Tyrannei übrig oder der Tod.

Das peinigende Gefühl des gänzlichen Kontrollverlustes über das eigene Dasein, die daraus entstandene Depression und zugleich die bewusst gestandenen Panikausbrüche kennzeichnen eine entwurzelte Individualität, die einzig und allein unter der Schuld ihrer Abstammung zu leiden hatte. Die dem Dichter und seinem Schaffensprozess eigene Sensibilität trug zur Steigerung der bedauerlichen Erlebnisse und deren späteren Einflusses auf seine Persönlichkeitsentfaltung. Grausame, unmenschliche Taten, die vom moralischen Standpunkt aus unmöglich zu bewältigen sind, hinterlassen tiefe Spuren im Identitätsbewusstsein eines jeden Individuums. Die Unmöglichkeit und Unsinn der Verfolgungen und der Arbeitslager erlebend versucht Moses Rosenkranz seine unmöglich gemachte Identität zusammenzufassen. Seine Dichtung bemüht sich darin, diese vernichtete Identität aus ihren Resten wieder aufzubauen, und – was davon noch wertvoll und wiederaufnutzbar ist – zu retten. Diese Bestrebung und diese ganze Identitätsproblematik scheint schon im Voraus unmöglich und ohne Sinn. Diese Identität ist nämlich nicht mehr einheitlich, diese kann man nicht mehr in einer Totalität ergreifen, denn sie erscheint immer in ihrer Unmöglichkeit, in ihrem Kampf für die Gültigkeit, in einer unendlichen Bewegung, im Schwanken zwischen ihrem Tod und Wiedergeburt. Selbst diese Identität kann sich nur in dem Medium der Sprache, der Dichtung artikulieren, die Sprache der Gedichte folgen diesem Auf- und Abbau.

Die Fragen, die sich Moses Rosenkranz in seinen Gedichten, mit seinen Gedichten stellt, werden auch in der Lyrik Rose Ausländers⁶ thematisiert und weisen auf eine kontinuierliche Identitätssuche.

Hauptmotive des Ausländerschen Werks können das Reisen (sie reiste in ihrem ganzen Leben viel – Freudereisen, Zwangsreisen), das ständige Suchen nach Heimat, Geborgenheit, und das Erinnern an die buchenländische Vergangenheit gelten. Sie schreibt um überleben zu können. Auf der unermüdeten Suche nach der (inneren) Heimat findet sie Zuflucht in der Sprache, ironischerweise (wie auch Paul Celan, Moses Rosenkranz, Immanuel Weißglas u.a.) in der deutschen Sprache. Als Außenseiter in der deutschen Literatur betrachtet, wählen diese Dichter zur Selbstaussage, Identifikation die Sprache einer Nation, die sie zum Tode verurteilt, teils ermordet hat.

Als Motiv der Herkunft erscheinen in den Gedichten von Rose Ausländer zwar der Pruth, das Buchenland, doch diese Motive treten immer wieder im Zusammenhang mit Todesangst, Ghettoerfahrung, Untersuchungshaft und dem Verlust des Vaterlandes auf.

„*Mein Vaterland ist tot / sie haben es begraben / im Feuer // Ich lebe / in meinem Mutterland / Wort.*“

ist das vielzitierte Gedicht der „Sappho der östlichen Landschaft“⁷, wie Edith Silbermann die Dichterin nennt, das diesen Zustand des Nirgends-Zu-Hause-Seins oder besser gesagt des Zu-Hause-In-der-Sprache-Seins in knappen Sätzen, mit einer sparsamen, aber umso mehr sagenden Wortwahl ausdrückt. Das tagtäglich gebrauchtes, dadurch ausgeschöpftes Wort „Vaterland“ verliert bei Rose Ausländer die Bedeutung, der Grund dafür steht in der ersten Zeile: „*ist tot*“. Wenn wir die biographischen Angaben uns anschauen (die Gedichte Ausländers können ohne Vorwissen über die Biographie der Person, bzw. der Region, aus der sie stammt nur schwer verstanden werden), dann ist es klar, was sie mit „*sie haben es begraben / im Feuer*“ meint. Das paradoxe Nebeneinander der zwei Elemente Feuer-Erde (Grab deutet auf die Erde hin, jemanden begraben heißt logischerweise begraben in die Erde) kommt auch bei anderen bukowinerdeutschen Dichtern vor, so zum Beispiel bei Paul Celan, wo es in der *Todesfuge* heißt: „*wir schaufeln ein Grab in den Lüften*“, – dieses

⁶ Rose Ausländer, geb. Rosalie Beatrice Ruth Scherzer (1901-1988) stammte aus einer bukowiner deutsch-jüdischen Familie. 1919/1920 studierte sie Literaturwissenschaft und Philosophie an der Universität Czernowitz, 1923 heiratete sie ihren Studienkollegen Ignaz Ausländer, mit dem sie in die USA auswanderte. Im Jahre 1930, nach ihrer Scheidung kehrte sie nach Czernowitz zurück und war in ihrer Heimatstadt als Lyrikerin, Journalistin, Übersetzerin und Englischlehrerin tätig. Ihre ersten Gedichte wurden schon in Amerika publiziert, der erste selbstständige Gedichtband *Der Regenbogen* erschien jedoch erst 1939 in Czernowitz. Rose Ausländer kehrte 1946 nach New York zurück, 1965 übersiedelte sie in die Bundesrepublik in das „Land meiner Mörder“, wie ihr Schicksalsgenosse Moses Rosenkranz. Sie veröffentlichte mehr als zwanzig Gedichtbände, u.a. *Der Regenbogen, Hügel aus Äther unwiderrufflich, Im Aschenregen die Spur deines Namens, Mutterland/Einverständnis*; aus dem Nachlass wurde *Jeder Tropfen ein Tag* zusammengestellt

⁷ So nennt Edith Silbermann die Dichterin in einem Artikel aus den Südostdeutschen Vierteljahresblättern, 37. Jahrgang, Folge 1, S.19. München, 1988

Motiv kommt auch in den Gedichten von Immanuel Weissglas (*Er, Totenreigen*), in den Gedichten von Moses Rosenkranz (*Klage, Halluzination*), Alfred Margul-Sperber (*Auf ein Vernichtungslager*) vor. Der Grab in der Luft, der Grab im Feuer – die Autoren machen ein Allusio auf das tragische, gemeinsame Schicksal: den Massenmord an den Juden. Mit so einer Vergangenheit („*Im Pruth schwimmen / die nackten Erinnerungen // Der Vater stirbt / die Mutter stirbt*“ schreibt sie in *Das Vergangene*) ist es auch verständlich, dass man nirgends in der physischen Welt ein Zuhause haben kann – man kann sich Wohnorte aussuchen, wo man sich mehr oder weniger in Sicherheit fühlt, wo man sich eine intime Sphäre aufbauen kann – doch ohne die Wurzeln, die durch Gewalt ausgerissen worden sind kann man sich nicht „heim“ fühlen, außer man schafft sich eine Heimat – wie im Falle Rose Ausländers –, ein „Mutterland“, und zwar in der Sprache. Rose Ausländer wählt ihre Worte sehr aufmerksam, jedes Wort hat Gewicht; leben heißt bei ihr nicht nur eine eigene Existenz haben, wohnen, denken, fühlen, schreiben, sondern all das und noch mehr: eine Ganzheit mit dem Universum bilden. Die Sprache enthält die Möglichkeit unvergängliche Werte festzuhalten und etwas zu sagen, was über Nationalität und Wohnort hinauswächst und über den Menschen etwas aussagt.

„*Ich wohne nicht, ich lebe*“ schreibt die Dichterin in einem anderen Gedicht (*Biographische Notiz*). Die verschiedenen Wohnorten können zwar die Persönlichkeit, die Mentalität beeinflussen, aber Rose Ausländer identifiziert sich nicht nach Wohnen (sie wohnte auf zwei Kontinenten, in mehreren Ländern), sondern nach Leben. Und leben kann sie nur in der Sprache, in der Dichtung.

LITERATUR

- Ausländer, Rose: *Gedichte*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2001
- Rosenkranz, Moses: *Bukowina. Gedichte 1920-1997*. Aachen: Rimbaud Verlag, 1998
- Rosenkranz, Moses: *Kindheit. Fragment einer Autobiographie*. (Hg. von George Guțu und Doris Rosenkranz) Aachen: Rimbaud Verlag, 2001
- Schlesak, Dieter: *In tiefster Hölle beginnt es zu singen. Zwischen zwei Diktaturen - Der Dichter Moses Rosenkranz*. In: Halbjahresschrift für südosteuropäische Geschichte, Literatur und Politik, Dinklage 1/1995
- Sienerth, Stefan: „*Alles Erlebte übertrug ich in die Bilderwelt meiner Verse*“. *Ein Gespräch mit Moses Rosenkranz*. In: Südostdeutsche Viertelsjahresblätter, 42. Jahrgang, Folge 4, S.277. München, 1993
- Silbermann, Edith: *Rose Ausländer – die Sappho der östlichen Landschaft*. In: Südostdeutsche Viertelsjahresblätter, 37. Jahrgang, Folge 1, S.19. München, 1988

FORMEN DES ERZÄHLENS IM ROMAN, KATZENMUSIK' UND IN DER ERZÄHLUNG, ENDRE' DES BANATDEUTSCHEN SCHRIFTSTELLERS RENÉ FÜLÖP-MILLER

SZÉLL ANITA*¹

ABSTRACT. Structure of narration in the novel „Katzenmusik“ and the short story „Endre“ from René Fülöp-Miller. The subject of the essay is the analysis of a novel and a short story from the transylvanian german writer, René Fülöp-Miller. The analysis is based on the structural point of view of the works. The text – construction of the writer contains the distinctive features of the German language and literature at that time. The style is a mixture of land describing novel and portraying short stories. René Fülöp-Miller is the outstanding representative of transylvanian German literature' s multicolour. His literary works' narration and style held the features of the region, but the individually particular description is present all the time.

1. Der banatdeutsche Schriftsteller, René Fülöp-Miller ist nicht allgemein bekannt, deshalb ist eine kurze Lebensbeschreibung und ein Überblick über seine wichtigsten Werke nötig.

René Fülöp-Miller ist ein Schriftsteller, Religionswissenschaftler und Kulturhistoriker, der ziemlich berühmt in seiner Zeit war. Sein bürgerlicher Name war René Philipp-Müller, und in manchen Nachschlagewerken kann man über ihn folgendes erfahren. Er wurde am 17. März 1891 in Karansebesch geboren. Fülöp-Millers Vater führt seine Herkunft auf elsässisch-lothringische Vorfahren zurück, die Mutter stammte aus Serbien, aus einem alten mazedonischen Geschlecht. Die Familie Müller unterhielt seit Generationen eine Apotheke in der Stadt an der Temesch, in der Nähe des Rathäuses. Neben seinem Beruf als Apotheker übte der Vater zugleich die Funktion eines Arztes und Ratgebers in der Stadt aus. René Philipp sollte die Apothekerlaufbahn ergreifen; zu diesem Zweck studierte er in den Jahren 1909-1912 in Wien, Berlin, Paris Pharmazie, und nahm an Vorlesungen über Anatomie und Psychiatrie teil. Mit siebzehn fährt er nach Budapest, sein Ziel ist das Café New York.

Doch auch in Budapest hält es Fülöp-Miller nicht lange. Es zieht ihn weiter, diesmal nach Wien, wo es zahlreiche Kaffehäuser gibt, viele davon Literatentreffpunkte. Er lernte die Kaffehausatmosphäre der Jahrhundertwende kennen, Treffpunkt der Intellektuellen, und in dieser Umgebung entstanden Fülöp-Millers erstes Manuskript, Thaumaturgia, und sämtliche Werke bis zu seiner freiwilligen Emigration aus

¹ *Universitatea Babeș-Bolyai, Facultatea de Litere, Catedra de Germană. szellanita@myway.com*

Österreich. Eine der wichtigsten Bekanntschaften, die er anknüpfen kann, ist die mit dem zehn Jahre älteren Stefan Zweig, der damals, 1905, im Café Beethoven residiert und so vielen jungen Talenten den Weg in die Literatur ebnet.

Stefan Zweig zeigte sich von dem was da mit seiner Hilfe entstanden ist, so beeindruckt, dass er René einen Termin beim ungarischen Lektor eines Wiener Verlages verschafft. Der hoffnungsvolle Poet aber ließ auf dem Weg zu der angegebenen Adresse sein Manuskript in der Straßenbahn liegen, versäumt vor Schreck die Verabredung und verbrachte drei Tage zwischen dem städtischen Fundbüro und der Straßenbahngesellschaft. Er findet das Manuskript nicht mehr, und er reist nach Paris.

Während seines Pariser Aufenthaltes 1911/12 verbrachte Fülöp-Miller seine Freizeit auf dem Montparnasse, und zwar in der Gesellschaft von Schriftstellern und russischen Revolutionären. Hier lernte er auch Lenin kennen, den er später auf seinen Russlandreisen noch zweimal als Führer des Bolschewismus interviewen sollte. Nach dem Studienabschluss trat er als Praktikant in die Apotheke seines Vaters ein, und er schrieb zu Beginn auch für ungarische Blätter.

Nachdem er mit seiner Frau (Hedy Bendiner) nach Wien umgezogen ist, wird Fülöp-Miller Mitarbeiter der „Neuen Freien Presse“. Seine Reisen führten ihn im Frühjahr 1922 nach Mailand, wo er Mussolini drei Tage vor seinem Marsch auf Rom interviewte.



René Fülöp-Miller in den dreissiger Jahren

1922 und 1924 unternahm Fülöp-Miller zwei entscheidende Reisen nach Russland. Im Auftrag der Wiener Neuen Freien Presse reiste er nach Moskau, um die Öffentlichkeit über die innenpolitische Lage nach der Oktoberrevolution zu informieren. Rein zufällig hörte er während seines Aufenthaltes von unbekanntem Schriften aus dem Nachlass von Dostojewskij, Tolstoj und Tschekow, die nach der Verstaatlichung der Banken und Öffnung des Safes ans Tageslicht gelangt waren. Die Vermittlung eines Wiener Freundes beim Kulturminister in Moskau sicherte Fülöp-Miller die Publikationsrechte zu, und die finanzielle Unterstützung des New Yorker Rechtsanwalts und Dostojewskij – Verehrers Edward Kaufmann ermöglichte die Veröffentlichung der Werke im Piper-Verlag in München.

1938 verließ er Europa und übersiedelte nach Amerika. Am Dartmouth College in Hanover (New Hampshire) und am Hunter College in New York hielt er Vorlesungen über Kulturgeschichte, und schrieb auch Drehbücher für Filme.

Als René Fülöp-Miller 1939 in New York ankam, war sein Name dem amerikanischen Publikum bekannt, denn seit Ende der zwanziger Jahre wurden seine Bücher übersetzt. Anpassungsschwierigkeiten ergaben sich allerdings aus der Sprache des Gastlandes, denn Fülöp-Miller verstand kein Wort Englisch. Seine Muttersprache war Ungarisch, aber der Erfolg seiner europäischen Karriere hing vor allem vom deutschsprachigen Publikum ab.

1947 erschien in den Vereinigten Staaten sein 1935 entstandenes Werk „Katzenmusik“ als „Sing Brat Sing“. Diese Kindergeschichte ist eine Satire auf eine vernachlässigte Erziehung und ihre Folgen. Hermann Broch nennt „Katzenmusik“ einen „bemerkenswerten und merkwürdigen Roman“. Das Werk ist Fülöp-Millers erster Roman und hat doch nichts von einem Debüt. Der Plan zum Roman ist schon älter. Das Projekt wird von Wilson Vance, der 1930 in London eine Broschüre über „René Fülöp-Miller’s Search for Reality“ veröffentlicht, die den Autor offenbar dem amerikanischen Publikum vorstellen soll, unter dem Titel „Maladin“ erwähnt. Fülöp-Millers nächstes Werk, „The Web“ ist über der Kindheit und Jugend des Autors. Eigentlich handelt es sich um eine Trilogie, die die provinzielle Atmosphäre des Banats in der alten Donaumonarchie wiedergibt. Die drei Novellen, „Endre“, „Onkel Joca“ und „Der große Bär“ sind dem Erzählstil der einfachen banatdeutschen Bevölkerung angepasst.

In den Vereinigten Staaten veränderte sich die inhaltliche Struktur und auch das Thema der Werke von René Fülöp-Miller. In Europa bevorzugte der Autor solche Themen, die einen Kollektivaspekt untersuchten. Das in Amerika entstandene Spätwerk trägt die Züge eines schriftstellerischen Individualismus, der typisch für den Exilanten ist. Die Situation des Exils ist schwierig. Fülöp-Miller hat den großen Vorteil, durch die zahlreichen amerikanischen Übersetzungen seiner Bücher wenigstens nicht völlig unbekannt zu sein; eine große Barriere allerdings bleibt zunächst die englische Sprache, die er nicht kennt.

Im Jahr 1941 ließ sich Fülöp-Miller mit seiner Frau in Croton-on-Hudson nieder, einem kleinen Ort am Hudson River oberhalb New Yorks. 1948 zieht die Familie dann nach Hannover, New Hampshire, wo Fülöp-Miller 1950 am Dartmouth College eine Stellung als Lehrer für russische Kultur und Soziologie antritt. 1953 erhält Fülöp-Miller die Gelegenheit, als Lehrer für Soziologie und Kulturgeschichte ans Hunter College nach New York City zu wechseln, wo er mit großem Erfolg bis 1960 unterrichtet.

Am 7. Mai 1963 stirbt René Fülöp-Miller in Hannover, New Hampshire, wohin die Familie nach Beendigung seiner Lehrtätigkeit in New York zurückgezogen war.

2. „Die Struktur einer Erzählung ist wie das Trägergerüst, welches ein modernes Hochhaus stützt: Man kann es nicht sehen, aber es bestimmt Form und Charakter des Gebäudes.“²

In dieser Arbeit wird versucht auf die Frage wie ist ein Roman oder eine Erzählung aufgebaut ist eine Antwort zu bekommen.

2.1. Romananfang

„Um sieben Uhr erhob sich die Stimme aus dem Hof. Jeden Morgen zu der gleichen Stunde begann sie ihr einförmiges Üben: Skalen und Läufe, Solfeggien und Triller, hierauf Etüden und Arien, und wiederum Skalen, Läufe und Triller.

Fräulein Marina im Parterre des Vorderhauses sang unausgesetzt. Ihre Stimme klang in der Tiefe hohl, in der Mittellage brüchig, in der Höhe schrill und schneidend, mit unsicheren, verzweifelt flatternden Übergängen.

Immer wieder nahm sie einen Anlauf, blieb stecken, setzte von neuem an, und über dem fortwährenden Beginn schien schließlich die Melodie selber völlig verlorengegangen zu sein.

Sobald sich die ersten Töne aus dem Schacht emporquälten, gellte aus der Tiefe das allmorgendliche Gekeife der Hausmeisterin.“³

„Die Kindheit hatte noch etwas vom Geborgenen und Angstlosen einer Ewigkeit, die vor dem Leben liegt.

Das Licht auf dem Platz vor unserem Hause, das Antlitz der Eltern, der Duft unseres Gartens und der ruhige Atem des nächtlichen Schlafes waren von dort. Nicht etwa, als hätte sich in diesen ersten Kinderjahren nichts ereignet. Es geschah vielerlei und das Leben war reich an Veränderungen. Das Neue aber, das zu dem Vertrauten hinzukam, war so, als gehöre es von immermehr dazu und nähme nur nachträglich seinen Platz ein, wie etwas, das heimkehrt.

Und auch was vorbeiging, entschwand nicht, es legte sich bloß zur Ruhe, als wäre es schlafen gegangen. Nur Gegenwart gab es. Durch kein Werden und Vergehen wurde die Stille der Kindheitsewigkeit aufgestört.“⁴

Zunächst wird versucht fest zu stellen, wann ein Roman oder eine Erzählung anfängt. „Katzenmusik“ und „Endre“ beginnen sicher nicht mit der Niederschrift dieser ersten Sätze. Das Fundament des Romans und der Novelle war schon zuvor sorgfältig vorbereitet worden. Fülöp-Miller arbeitete immer mit Notizen, er hatte Ideen, Situationen, Schauplätze in seinem Kopf, die er bei dem eigentlichen Schreibprozess verwendete.

„Für Leserinnen und Leser hingegen fängt der Roman immer mit dem Eröffnungssatz an...“⁵

² Lodge, David: *Die Kunst des Erzählens*. München 1998, S. 304.

³ Fülöp-Miller, René: *Katzenmusik*, S. 5.

⁴ Fülöp-Miller, René: *Endre*, S. 7.

Es ist schwer fest zu stellen, wann der Anfangsteil eines Romans oder einer Erzählung endet. In einem Roman kann sogar das erste Kapitel noch den Anfang bedeuten, in einer Erzählung eventuell bloß der erste Abschnitt.

Die Zitate aus „Katzenmusik“ und „Endre“ sind von uns als Anfang betrachtet worden, aber das heißt keineswegs, dass der Anfangsteil des Romans und der Novelle tatsächlich mit dem Zitatende aufhört.

Es ist zweifellos keine leichte Aufgabe, den Anfang eines Romans niederzuschreiben. Man ist noch nicht mit dem Tonfall, dem Wortschatz, den syntaktischen Gewohnheiten des Autors vertraut; langsam und zögernd steigt man in die Lektüre ein. Vieles an neuer Information muß aufgenommen und im Sinn behalten werden: die Namen der Romangestalten, ihre Beziehungen zueinander, die Einzelheiten des zeitlichen und räumlichen Kontextes, ohne die wir der Geschichte nicht folgen könnten. Bei den vorliegenden Textbeispielen wollten wir ausfinden, ob der Anfang einen Sinn hatte, denn die Leser neigen oft dazu, die Einleitung zu überspringen.

Die Eröffnung des Romans „Katzenmusik“ bemüht sich redlich, die Aufmerksamkeit des Lesers zu wecken. Wir fragen umgehend, wer ist dieses Fräulein Marina ist oder wo sich das Haus, in dem sie singt, befindet. Darauf folgen zunächst Undurchschaubarkeit und indirekte Andeutungen, die Antwort lässt auf sich warten. Wir wissen nicht, in welchem Maße sich der Erzähler an dieser Geschichte beteiligen wird, oder ob er den Figuren der Geschichte vertraut und bekannt ist.

Der Anfang lässt ein Thema anklingen, das erst später gedeutet wird. Es ist unmissverständlich und eindeutig, aber gleichzeitig wird es subjektiv und nostalgisch gedeutet und versetzt den Leser in die Vergangenheit des Erzählers. Wie raffiniert bereitet dieser Anfang einen Sturz aus der idyllischen Welt vor! Das wird die Geschichte eines verlorenen Sohnes, ein trauriger Fall einer unbekannt psychischen Krankheit. Endre ist der geradlinige, ruhige Sohn des Lehrers, er ist ein Teil der ungestörten Kindheit des Erzählers, eine Kindheit, über die wir am Anfang etwas erfahren können. Dieser Junge wird später Konflikte und Vorfälle auslösen, aber von diesen Konflikten wissen wir nichts, wenn wir die Einleitung lesen; wir können nur ahnen, dass etwas Düsteres folgen muß. Interessanterweise erscheint noch keine andere Stimme außer der des Erzählers, und die erste Zeilen beschränken sich auf die Beschreibung der märchenhaften Vergangenheit. Es ist beinahe eine Standardbeschreibung einer Landschaft, die der Erzählung als Hauptschauplatz dienen soll, und eine Quasi-Selbstvorstellung des Autors.

2.2. *Eingreifen des Autors*

Am einfachsten erzählt man wohl eine Geschichte in der Rolle eines Geschichtenerzählers, also auktorial.

⁵ Lodge, David: *Die Kunst des Erzählens*, S. 15.

„Für das Ich-Es ist kennzeichnend, dass die Mittelbarkeit des Erzählens ihren Ort ganz in der fiktionalen Welt der Romanfiguren hat: der Mittler, das ist der Ich-Erzähler, ist ebenso ein Charakter dieser Welt wie die anderen Charaktere des Romans. Es besteht volle Identität zwischen der Welt der Charaktere und der Welt des Erzählers [...] Für das auktoriale Es ist charakteristisch, dass der Erzähler außerhalb der Welt der Charaktere steht; seine Welt ist durch eine ontische Grenze von jener der Charaktere getrennt [...] In einer personalen Es schließlich tritt an die Stelle des vermittelnden Erzählers ein Reflektor: Eine Romanfigur, die denkt, fühlt, wahrnimmt, aber nicht wie ein Erzähler zum Leser spricht. Hier blickt der Leser mit den Augen dieser Reflektorfigur auf die anderen Charaktere der Erzählung.“⁶

Der moderne Roman neigt dazu, die auktoriale Stimme zu unterdrücken oder ganz auszuschalten, indem er die Handlung durch das Bewusstsein der Figuren filtert oder ihnen die erzählerische Aufgabe ganz überträgt. René Fülöp-Miller ist diese Tendenz nicht fern, trotzdem schaltet er den auktorialen Erzähler nicht aus, nur lässt er ihn nach eigenen Regeln auftreten und schalten und walten. Das eigentliche Narrative wird durch den Erzähler und den Reflektor repräsentiert. Diese beiden bilden zusammen das Es, den Modus der Erzählung. Beim Lesen des Romans „Katzmusik“ und der Novelle „Endre“ hat der Leser den Eindruck, dass er einem persönlichen Erzähler gegenübersteht, und die Spiegelung der fiktionalen Wirklichkeit im Bewusstsein einer Romangestalt hinterlässt beim Leser die Illusion der Unmittelbarkeit seiner Wahrnehmung der fiktionalen Welt.

„Am häufigsten finden wir den peripheren Ich-Erzähler als väterlichen Freund, engen Vertrauten oder Bewunderer der Hauptfigur.“⁷

In dem Roman „Katzmusik“ gibt es einen solchen Ich-Erzähler nicht. Es handelt sich hier um den auktorialen Erzähler, und diese Stimme kontrolliert die Ereignisse. Der Erzähler nimmt an der Handlung nicht teil, aber er hat eine Übersicht über die Figuren, die von ihm gesteuert werden. Er steht außerhalb der Welt der Erzählung, der Charaktere, deshalb kann er diese Charaktere genau beobachten. Der Lehrer behandelt die Ereignisse als eine Geschichte und hat eine Vorstellung von dem Erzählen als einer Ganzheit.

In dem Textbeispiel wechselt sich Christines Gesichtspunkt mit dem des Autors ab, aber der Autor kann Christines Gedanken durchschauen. Es entsteht eine Illusion, man vermutet die Tatsächlichkeit der wiedergegebenen Geschichte. Der Erzähler weckt wohlwollendes Interesse für seine Figuren und ihre Schicksale, indem er von ihnen wie von realen Personen spricht.

In der Novelle „Endre“ wird anders verfahren. Der Erzähler ist ein Vertrauter des Haupthelden, und aus dem Blickwinkel dieses Vertrauten nehmen wir

⁶ Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*. 6. Aufl. Göttingen 1995, S. 16.

⁷ Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, S. 263. f.

die Geschichte wahr. Der Mittler, also der Erzähler, nimmt an den Geschehnissen teil, ist einer der Charaktere in der Welt der Erzählung. Mehrere Figuren sehen die Ereignisse in unterschiedlicher Art und Weise, und sie urteilen auch verschieden darüber. Der Autor ist eine dieser Figuren, verfügt über keinen allgemeinen Überblick über das Geschehen, und er äußert seine Meinung genau so wie alle anderen. Es fehlt demnach die Objektivität der Schilderung, wie sie im Roman „Katzenmusik“ vorhanden war, obwohl auch dort von einer bestimmten Subjektivität gesprochen werden kann, weil auch ironische Passagen eingeschaltet sind, und kultivierter Humor oft die Objektivität des Erzählens einschränkt.

Der erzählerische Schwung ist in der Novelle „Endre“ lebhafter als in Geschichten, in denen häufige Übergänge zwischen den Es vorhanden sind. Diese Übergänge weisen einen stark ausgeprägten Rhythmus auf und steigern die Spannung in der Erzählung.

„Das erzählende Ich mit seinem Jetzt und Hier im Erzählakt bestimmt die Orientierung des Lesers.“⁸

Der Darstellungsfokus konzentriert sich mehr und mehr auf das erlebende Ich; dadurch wird der momentane Bewusstseinszustand betont, und das ermöglicht eine deutliche Abgrenzung des momentanen Bewusstseinsinhalts von den Rückerinnerungen. In „Endre“ überlagern sich Innen- und Außenperspektive, deshalb ist es für den Leser recht schwierig zu entscheiden, ob eine bestimmte Ansicht der Innenperspektive einer Romanfigur oder der Außenperspektive eines auktorialen Erzählers zuzuordnen ist.

„Für eine Erzählerfigur bedeutet Innenperspektive, dass der größere teil der Erzählung auf das Erzähler-Ich selbst gerichtet ist [...] Außenperspektive bedeutet, dass der Standpunkt der Erzählerfigur entweder außerhalb der Welt der Charaktere liegt (auktoriale Es) oder dass die Erzählerfigur als peripherer Ich-Erzähler ein Geschehen berichtet, dessen Hauptfigur mit dem Erzähler nicht identisch ist.“⁹

Innenperspektive und Außenperspektive wechseln sich also in dem Roman und in der Erzählung von Fülöp-Miller ab; darauf werden wir noch später zurückkommen.

2.3. *Spannung*

„...die Erzählungen, egal in welchem Medium...fesseln ein Publikum dadurch, dass sie Fragen aufwerfen und die Antworten hinauszögern.“¹⁰

⁸ Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, S. 280.

⁹ Ebd. S. 149.

¹⁰ Lodge, D.: *Die Kunst des Erzählens*, S.28.

Spannung in „Katzenmusik“ und „Endre“. Im allgemeinen gibt es zwei Fragen, die mit Kausalität und zeitlichem Ablauf zusammenhängen. Aber sehen wir uns jetzt die Textbeispiele an.

„Doch das, was gestern geschehen war, bildete keine Fortsetzung ihres bisherigen Lebens; nichts verband das Glück von heute mit der Plage von gestern, ohne jede Bemühung war es gekommen, als ein Geschenk, unverhofft, von ungefähr.

Ein winziger Zufall hatte genügt, um über Nacht alles zu ändern: ein Impressario, der ins Vorderhaus gekommen war und gehört hatte, wie Kiki die Sängerin nachhäffte – nichts weiter als dies!

Und wie anders war heute doch die Welt! Kohlenmann, Hausmeisterin, Nachbarin, Gläubiger – diese Schreckengespenster, deren gehässige Fratzen und zänkische Worte Christine bis in die Träume verflot hatten, wie freundlich und dienstbereit erwiesen sie sich mit einemmal! [...]

Wie ein Traum verging dieser Tag.“¹¹

„So geschah es an jenem Sonntag, dass der Popa Roschu ein Wunder vollbrachte und die Bauern von der Muntje besiegte. Nun würden sie den Lehrersohn herausgeben. Vielleicht schon morgen. Alle waren dessen sicher. So lagen die Dinge am Sonntag.“¹²

Nachdem wir die Textbeispiele gelesen haben, stellen wir uns die Frage: Was als nächstes passiert. Es gehört zu den Grundeigenschaften der analytischen Erzählkonstruktion, dass sie sich auf einem vorgängigen Informationsbehalt aufbaut, der erst am Ende eingeholt wird. Die ‚Furcht dass etwas geschehen sein möchte‘ und die ‚Furcht, dass etwas geschehen möchte‘ kann freilich in analytischen Erzählungen der Verbindung von Rätselspannung und Zukunftsspannung auch zusammenkommen. Die affektive Spannung wird dadurch potenziert.¹³

Im Roman „Katzenmusik“ handelt es sich um eine Spannung, die aus einer nicht ‚normalen‘ Situation entsteht. Die ‚Entdeckung‘ von Kiki generiert eine Traumwelt, in der die Helden der Geschichte leben werden, und der Leser weiß nicht, für wie lange Zeit diese Welt funktionieren wird, und ob sie überhaupt erhalten bleiben wird. Bei Träumen stellt sich der Leser immer die Frage: Verwirklicht sich dieser Traum oder nicht? Und wenn er sich schon verwirklicht hat, handelt es sich nicht vielleicht um einen Scheineffekt?

In der Novelle „Endre“ geht man wieder von einer schon ‚gelösten‘ Situation aus, aber ist es wirklich so? Diese Frage quält den Leser und keineswegs unbegründet, denn der letzte Satz lässt uns glauben, dass die Geschichte eine andere Wendung nehmen wird. Wir wollen jetzt nicht zu sehr vereinfachen, aber

¹¹ Fülöp-Miller, R.: *Katzenmusik*, S.36.

¹² Fülöp-Miller, R.: *Endre*, S.56.

¹³ Vgl. Weber, Dietrich: *Theorie der analytischen Erzählung*. München 1975, S.106. ff.

man kann sich die Frage so stellen: Wenn die Dinge am Sonntag so lagen, wie lagen sie am nächsten Montag? Es lohnt sich, die Erzählung selbst zu lesen.

2.4. *Perspektive (Point of View)*

Wir haben schon die Innen- und Außenperspektive gesehen, und wir haben auch eine Definition gegeben. Wichtig ist es, dass ein wirkliches Ereignis von mehr als einer Person gleichzeitig erlebt werden darf. Ein Roman oder eine Erzählung kann verschiedene Perspektiven des gleichen Ereignisses vermitteln – aber nur eine auf einmal. Und selbst wenn der Autor eine, allwissende’ Erzählmethode (omniscient point of view) wählt, wird er gewöhnlich nur einem oder zwei der möglichen, Gesichtspunkte’, aus denen die Geschichte erzählt werden könnte, den Vorzug geben.

Die Wahl der Perspektive ist wohl die wichtigste Entscheidung, welche ein Schriftsteller zu treffen hat, aber noch wichtiger ist die konsequente Umgang mit der Perspektive. Wenn der Perspektivenwechsel nicht aufgrund eines ästhetischen Planes oder Prinzips erfolgt, wird die Beteiligung des Lesers, die ‚Produktion’ von Textbedeutung durch den Leser, gestört. Bei Fülöp-Miller folgt der Wechsel der Perspektive einer bestimmten Linie und steht im Dienste der besseren Mitteilung der Ereignisse. Der Autor kennt auch die Tatsache, dass durch die Beschränkung der Erzählperspektive auf einen einzigen Blickwinkel sogar eine gewisse Steigerung der Intensität und Unmittelbarkeit erreicht werden kann. Deshalb benützt er im Roman ‚Katzenmusik‘ die, allwissende’ Erzählmethode.

Was überrascht: Fülöp-Miller hat die Perspektive des Kindes in seinem Roman völlig vernachlässigt. Damit vergibt er die Möglichkeit, die Geschehnisse aus der Perspektive des eigentlichen Haupthelden darzustellen.

„Kleine Kinder nehmen weitaus mehr wahr, als sie in Begriffe zu übersetzen imstande sind: ihre Sichtweise ist zu jeder Zeit umfassender, ihre Fassungskraft sogar ständig größer als ihr prompter, ihnen überhaupt zur Verfügung stehender Wortschatz.“¹⁴

Kikis Gedanken haben keinen echten Stellenwert im Roman, und sie erscheinen nicht in der ersten Person Singular. Vielleicht will damit der Autor die Unwissenheit und das Unbewußtsein des Kindes betonen. Seelische Vorgänge des Kindes werden nicht geschildert, trotzdem gibt es eine Unterscheidung zwischen den Ansichten des Erzählers und denen der Charaktere.

In der Novelle ‚Endre‘ ist der Ich-Erzähler nicht nur einer, der sich an sein früheres Leben erinnert, sondern auch einer, der dieses frühere Leben in seiner Phantasie nachgestaltet.

„Alles, was in der Ich-Form erzählt wird, ist irgendwie von existentieller Relevanz für den Ich-Erzähler.“¹⁵

¹⁴ Lodge, D.: *Die Kunst des Erzählens*, S.47.

¹⁵ Stanzel, F. K.: *Theorie des Erzählens*, S.133.

Der Ich-Erzähler betrachtet alles unter dem gleichen Gesichtspunkt wie der Mitschüler von Endre. Er hat keine Einsicht, keinen Zugang zu den Gedanken Endres.

Der Erzähler kann die Ereignisse so darstellen, wie er möchte, und er kann auch durch die Figuren die Handlung betrachten und beurteilen lassen.

„The speciality of the novel is that the writer can talk about his characters as well as through them or can arrange for us to listen when they talk to themselves.“¹⁶

Die Frage nach der Wahrheit stellt sich bei diesen wechselnden Gesichtspunkten nicht, es kann sie auch nicht geben, weil alle diese Gesichtspunkte die Produkte des Autors und deshalb gleichwertig sind.

„Die einzige Wahrheit, die es in diesem Roman gibt, ist, dass es eben keine allgemeinverbindliche Wahrheit gibt.“¹⁷

2.5. *Geheimnis*

Es ist unmöglich, die Wirkung des Geheimnisvollen mit einem kurzen Zitat zu veranschaulichen, weil es durch einen ständigen Fluss von Andeutungen, Hinweisen und verwirrenden Angaben in Gang gehalten wird. Trotzdem sollen hier zwei Zitate aus „Katzenmusik“ und „Endre“ verwendet werden.

„, Dass das gerade jetzt passieren muss! meinte Glaxman [...]’ Ich würde empfehlen, es ausnahmsweise mit einer anderen Sängerin zu versuchen’ [...] In einer Stunde war der Professor wieder zurück und brachte Fräulein Svendström von der königlichen Oper mit [...], Sie haben nichts anderes zu tun, als recht oft hintereinander die Arie aus, Lakmé’ zu singen, so lange, bis das Kind Ihnen das Stück und auch die Stelle, die noch nicht so sicher sitzt, nachsingt. Das ist alles, was wir von Ihnen verlangen. Im übrigen können Sie tun und lassen, was Ihnen beliebt’ [...] Der Professor präludierte, und Fräulein Svendström setzte ein. In freiem, ungebrochenen Melodienbogen stieg ihre Stimme hell glitzernd auf, drang durch Türen, Fenster und Wände und erfüllte alsbald die Korridore des Hotels. Gäste, die in ihren Zimmern den Gesang vernahmen, traten auf den Gang hinaus; alle Türen und Fenster öffneten sich, und in ihnen erschienen verzückt lauschende Köpfe. Bald sprach es sich im Hause herum, dass niemand Geringerer hier singe als Fräulein Svendström, die beste Sängerin, die Schweden je besessen hatte [...] Stunden hindurch sang Fräulein Svendström die Lakmé; sogar die Besucher des Fünfuhrtees hatten noch Gelegenheit, sie zu hören, und die Schar der Lauschenden verstellte jetzt schon die große Freitreppe zur Halle.“¹⁸

¹⁶ Forster, E. M.: *Aspects of the Novel*, S.81.

¹⁷ Neuhaus, Volker: *Typen multiperspektivischen Erzählens*. Köln 1971, S.166.

¹⁸ Fülöp-Miller, R.: *Katzenmusik*.,S.123. ff.

„Am zwölften September abends, es mochte gegen zehn Uhr sein, klopfte es ungeduldig am Fenster des Schmiedes Balaban, dessen Haus draußen am Ende der Stadt lag. Vom Lärm aus dem schlaf geschreckt, ging der Schmied zum Fenster., Wer ist da?“ fragte er ins Dunkel hinaus.

„Wir sind mit einem Toten da. Wo führt der Weg in die Stadt?“ antwortete eine fremde Stimme von draußen.

Im Nu war der Schlaf aus Balabans Augen gewichen. Er sah hinter dem Unbekannten noch drei andere Männer, die mit unbedecktem Haupt stumm neben einer Bahre standen; darauf lag, von einem Mantel bedeckt, der Tote.

„Wartet, ich komme gleich“, sagte der Schmied mit heiserer Stimme [...]

„Könnte man nicht sehen, wer der Tote ist?“ fragte jemand und wollte den Mantel, mit dem der Leichnam bedeckt war, lüften.

„Bevor die Behörde den Toten nicht freigibt, darf ihn niemand anrühren“, sagte der Schmied und drängte die Leute zurück.“¹⁹

In „Katzenmusik“ handelt es sich um Marinas Krankheit, und welche Ereignisse diese Krankheit erlöst. Kiki sollte von Fräulein Svendström die Arie lernen, davon hängt ihre weitere ‚Karriere‘ ab. Der Leser weißt nicht, ob Kiki die Arie lernen wird oder nicht. Es könnte auch hier von einem Spannung bewirkenden Effekt die Rede sein, wenn wir nur die Frage stellen könnten: Was wird geschehen? Es gibt hier aber auch die Frage: Warum liegt Fräulein Marina im Sterben, was für eine Krankheit hindert sie am Singen?

In „Endre“ findet man einen Toten, und der Leser ist nicht sicher, wer dieser Tote sein könnte. Natürlich ahnt man, dass es möglicherweise Endre ist, aber wenn es so ist, folgt die zweite Frage, welche aus der Spannung ein Geheimnis macht: Wie ist Endre gestorben?

Die Fragen, die ich in beiden Fällen gestellt habe, sind Triebfedern des Interesses, und in der Erzählung tauchen solche Fragen auf. Es gibt auch, traditionelle ‚Geheimnisse, etwa das Geheimnis in der Romanze um Herkunft und Abstammung der Figuren (dafür wäre die Gestalt Onkel Jocas aus dem Roman von Fülöp-Miller ein gutes Beispiel), was man auch in der Trivalliteratur noch heute häufig antrifft.

„Ein gelöstes Geheimnis hat letztlich für die Leser etwas Beruhigendes, bekräftigt den Triumph der Vernunft über den Instinkt, der Ordnung über die Anarchie...“²⁰

Fülöp-Miller löst das Geheimnis nicht, oder nur teilweise. Kiki wird schließlich die Arie nicht von Fräulein Svendström lernen, aber der Leser erfährt nie mit Bestimmtheit, warum Fräulein Marina stirbt. Selbst wenn wir darüber lesen, dass Marina schon in ihrem Jugend an dieser Krankheit litt, werden wir nicht wissen, von was für einer Krankheit die Rede ist. Genau so ist es in „Endre“. Der Leser

¹⁹ Fülöp-Miller, R.: *Endre*, S.92. ff.

²⁰ Lodge, D.: *Die Kunst des Erzählens*, S.53.

erfährt, dass der Tote tatsächlich der Lehrersohn ist, aber er wird nie erfahren, warum Andre gestorben ist. Vermuten kann man, dass er vielleicht an Erschöpfung starb, aber die Gewissheit fehlt auch in diesem Fall.

„Moderne Literaten misstrauen der sauberen Lösung und dem glücklichen Ausgang und umgeben ihre Geheimnisse lieber mit einer Aura von Mehrdeutigkeit und lassen sie ungelöst.“²¹

In dieser Hinsicht ist Fülöp-Miller tatsächlich ein moderner Autor. Er bietet keine endgültige Lösung an; eine Ausnahme wäre der obererwähnte „Onkel Joca“, eine Erzählung, die gerade auch wegen der angebotenen Lösung lesenswert ist.

2.6. *Der innere Monolog*

„Innenweltdarstellung ist ein äußerst wirksames Mittel zur Sympathisierung, weil dabei die Beeinflussung des Lesers zugunsten einer Gestalt der Erzählung unterschwellig erfolgt.“²²

Kann man in den Bewusstseinsstrom einer anderen Person hineinsehen?

„Der Mann aus Szabadka hat abgesagt – kommt nicht – will das Kind gar nicht hören! Ganz gleichgültig, ob Kiki die paar Takte aus, Lucia’ kann oder nicht! ... Nicht einmal dieser letztklassige kleine Agent aus Szabadka will sie hören...“

Ein großmäuliger Phantast, dieser Professor mit seiner dreißigjährigen Erfahrung! Hat irgendwo in Russland ein paar Gänsen Klavierspielen beigebracht und bildet sich ein, deshalb schon Tourneen für ein Wunderkind abschließen zu können!

Hätte Christine doch lieber auf Glaxman gehört, der wirklich etwas von diesen Sachen verstand! Damals, in Jassy, hatte er ihr ganz freundschaftlich geraten, sich wieder nach einer Heimarbeit oder nach einem sonstigen Verdienst umzusehen, denn mit dem Wunderkind gehe es bergab. Ja, Glaxman hatte sie immer gut beraten! Am Anfang, als er gesagt hatte: ‚Frau Maladin, sie können das Nähen ruhig aufgeben, Sie haben in dem Kind eine Goldgrube‘, war jedes seiner Worte lautere Wahrheit gewesen, und genau so hatte er auch recht gehabt, als er feststellte: ‚Es ist zu Ende!‘

Da aber war dieser alte Narr von einem Professor gekommen und hatte ihr den kopf verdreht, so lange, bis sie jetzt vor dem Nichts stand, alle Kaufleute, das Haus, das ganze Stadtviertel gegen sich hatte! Der Professor war schuld an allem, er hatte alles verdorben, er hatte sie ins Unglück gestürzt!“²³

„Und jetzt auf einmal... Vater, Vater, warum hast du das getan? Das Gehen hört auf. Warum geht der Waldgeist nicht weiter? Eben noch kam er vom

²¹ Lodge, D.: *Die Kunst des Erzählens*, S. 53.

²² Stanzel, F. K.: *Theorie des Erzählens*, S.173.

²³ Fülöp-Miller, R.: *Katzenmusik*, S.151. f.

Gipfel herab, eben noch schritt er den Sattel entlang, an der Lichtung vorbei, hinein in den Wald. Wohin ist jetzt sein Gehen verschwunden? Deine Worte, Vater... wohin haben sie ihn geführt? Zwischen zwei Birken im Wald liegt ein Toter, steif und unbewegt, zwischen zwei Birken im Wald.

Der Gipfel, den er hinunterschritt, der Sattel, die Lichtung, sie sind mit ihm gegangen. Und auch der Himmel, der über ihm hing, verschwand. Vater... Vater... es hat den Gipfel, den Weg und den Himmel mit in den Wald zu den Birken genommen. Jetzt liegt er dort steif und tot, und der Weg, der Gipfel, der Himmel ruhen in ihm.

Nur das Moos zwischen den Birken im Wald ist geblieben und das Stück faulende Erde, darauf zwei regennasse Augen, in denen schmutzig schillernde Käfer kriechen.“²⁴

Fülöp-Miller hat nicht seinen ganzen Roman und seine ganze Novelle in der Manier des Bewusstseinsstroms geschrieben. Der innere Monolog ist in der Tat eine sehr schwierige Technik, wenn man sie mit Erfolg einsetzen, und den Leser mit einer Fülle trivialer Einzelheiten nicht langweilen will. In den Textbeispielen finden wir verschiedene Formen des inneren Monologs. Im Roman erfahren wir einiges über Christines Gedanken, aber keine Ich-Form des Erzählens taucht dabei auf. In der Novelle haben wir Einsicht in den Gedanken des Autors; diesmal verwendet Fülöp-Miller die Ich-Form.

Der innere Monolog erscheint, wenn eine Person des Erzählens stark subjektive Gefühle ausdrücken will. Dann reicht die Erzählform des auktorialen Erzählens nicht mehr, um die Intensität der inneren Gefühle zu schildern. Im Roman sehen wir Christine, die alles verloren hat und sich ärgert; in der Novelle beklagt sich der Autor, dass sein Vater das Geheimnis des Todes von Endre enthüllt hatte.

Die verirrtten Gefühle wurden auch durch die Variierung des grammatischen Textes betont, außerdem wechselt sich der innere Monolog mit erlebter Rede und herkömmlicher Erzählbeschreibung.

„Das Monolog-Ich schreibt seine Erfahrungen und Gedanken nicht nieder, es strebt auch keine mündliche Kommunikation mit einem Gesprächspartner an, sondern enthüllt unwissentlich seinen Bewusstseinsinhalt vor dem Leser.“²⁵

Diese unwissentliche Enthüllung des Bewusstseinsinhalts geht auf die Subjektivität des Erzählens zurück. Eindrücke müssen aber von Rückerinnerungen getrennt werden, deshalb benützt man den Präsens für den inneren Monolog. Auch und gerade deswegen ist Fülöp-Millers „Katzenmusik“ sehr interessant. In dem inneren Monolog von Christine tauchen Rückerinnerungen auf, aber sie werden trotzdem in einer Form des Präsens geschildert. Der Autor spricht von Ereignissen, die

²⁴ Fülöp-Miller, R.: *Endre*, S.104.

²⁵ Stanzel, F. K.: *Theorie des Erzählens*, S.287.

schon längst vergangen sind, aber in dem Bewusstsein von Christine gegenwärtige Bedeutung besitzen. Außerdem können wir den Bewusstseinsstrom einer anderen Person nicht völlig einsehen, was ich schon einmal erwähnt habe. Deshalb verwendet Fülöp-Miller diese merkwürdige Erzählmethode.

Der innere Monolog in modernen Romanen und Erzählungen ist sehr wichtig, weil moderne Prosa eher, 'psychologisch' als, 'erzählerisch' wirken möchte. Wir lernen die Figuren nicht dadurch kennen, dass über sie erzählt wird, sondern indem wir an ihren allerintimsten Gedanken teilhaben, die als spontane, unaufhörliche Bewusstseinsströme dargestellt werden. Für die Leser erscheint es so, als trügen sie Kopfhörer, die ans Gehirn angeschlossen sind, so dass eine endlose Bandaufnahme Überlegungen, Fragen, Erinnerungen und Phantasien des Subjekts mithört, die durch körperliche Empfindungen oder durch Assoziation von Ideen ausgelöst werden.

René Fülöp-Miller lässt sich nicht in seinem ganzen Roman oder Novelle auf den inneren Monolog ein; er kennt die Nachteile einer Erzählform, die völlig auf Schilderung der inneren Gefühle beruht: Verständlichkeit würde damit in einem bestimmten Maße behindert.

2.7. Die Atmosphäre des Ortes

„Fräulein Marina im Parterre des Vorderhauses sang unausgesetzt [...] Im dritten Stock riefen Nachbarinnen einander von Fenster zu Fenster etwas zu... ; auf dem Flur vor den Wohnungstüren klatschten die Frauen, und auch in ihr Getuschel mischte sich verwirrend das unermüdliche Trillern. Keuchend schlepten die aufsteigenden Solfeggien die Schwere der Schritte mit, die im Treppenhaus aufwärts stiegen...

Beladen mit all dem Krächzen und Zetern, vermischt mit dem ganzen Stimmengewirr des Elends, das diesen Hinterhof erfüllte, schraubte sich die Stimme in zähem Bemühen bis zum obersten Stockwerk empor, glitt ein Stück in den Schacht hinab, stockte, arbeitete sich von neuem hinauf, und dann, völlig in sich zusammenfallend, den ganzen Hof mit ihren Kaskaden zu übersprühen.“²⁶

„Nun war es bereits das dritte Jahr, dass wir in denselben Bänken zusammensaßen, alles miteinander erlebten, alles voneinander wussten und die gleichen Spiele spielten. Und weil sich das täglich wiederholte, Jahr für Jahr, und wir uns bei jedem Schulbeginn von neuem vollzählig einfanden, erhielten die vertrauten Gesichter der Buben, die hellen Räume der Schule und die Spiele im Hof etwas Unveränderliches und Stetiges. Nie wieder gab es später im Leben dieses Gefühl von Dauer und Geborgenheit im Sobleiben.“²⁷

²⁶ Fülöp-Miller, R.: *Katzenmusik*, S.5. f.

²⁷ Fülöp-Miller, R.: *Endre*, S. 7 f.

Beschreibung in einem guten Roman ist niemals bloß Beschreibung. Wirkungen im Erzählen sind vielschichtig und miteinander verknüpft, wobei sich jeder Effekt auf all die anderen stützt und zu ihnen beiträgt. Diese Passagen, die ich oben als Beispiel einer Beschreibung des Ortes zitiert habe, hätten ebenso gut auch zur Illustration des Geheimnisses oder der Gestaltung des Anfangeils gelten können.

Das Gefühl für den Ort war eine ziemlich späte Entwicklung in der Geschichte des Prosaerzählers.

„Wie Michail Bachtin bemerkt hat, sind die Städte der klassischen Romanze austauschbare Hintergrundgemälde für die Handlung.“²⁸

Die Ortsbeschreibungen waren immer standardisiert, und in Romanen, Erzählungen, Novellen usw. war es gleichgültig, ob die Handlung z.B. in New York oder in Burma sich abspielte; London könnte ebenso gut Paris sein, bei all dem, was man über einzelne Schauplätze erfährt.

„Die Gefahr der meisten standardisierten Ortsbeschreibungen (Sir Walter Scotts Romane sind reich an Beispielen) besteht darin, dass eine Folge wohlformulierter Aussagesätze, kombiniert mit dem zeitweiligen Aussetzen des Erzählinteresses, den Leser einschlafen lässt.“²⁹

Bei Fülöp-Miller besteht keine Gefahr. In seinem Roman „Katzenmusik“ und in seiner Novelle „Endre“ kann keine Rede von der Standardisierung der Ortsbeschreibung sein, weil diese Werke eben wegen der Besonderheit des Ortes wertvoll sind. In beiden Fällen handelt es sich um spezifische Räume, Wien oder Caransebeş, und diese Räume können nicht durch andere ersetzt werden. Das ist eine Herausforderung für den Schriftsteller, die sogleich den Charakter des Erzählers zum Ausdruck bringt.

Die wichtigste Trope in der Beschreibung des Hinterhofes in „Katzenmusik“ ist die Hyperbel oder Übertreibung. Mit der Hilfe einer Reihe übertriebener Variationen wird das Thema des falschen Singens in die Beschreibung des Hauses hineingebettet. In „Endre“ beschreibt die Vergangenheitsform sowohl den Ort als auch, wie der Erzähler sich darin bewegt.

Nach vielen Seiten solchen Erzählens würde man vielleicht sich langweilen, aber Fülöp-Miller verweilt nicht lange bei der Beschreibung des Ortes, sondern kehrt später, während der Handlung, zu einzelnen Räumen zurück. So verlieren die Leser ihre Interesse an der Handlung nicht.

2.8. Zeitsprünge

In dem Roman „Katzenmusik“ gibt es keine Zeitsprünge, die Erzählung ist linear, die Handlung wird von keinen Erinnerungen durchgeflochten. Umso mehr gibt es Zeitveränderungen in „Endre“.

²⁸ Lodge, D.: *Die Kunst des Erzählens*, S.87.

²⁹ Ebd., S.91.

„Damals habe ich das Versprechen, das ich Vater gegeben hatte, gebrochen: Ich ging heimlich wieder zu Ida in den Bäckerladen.

Kurz bevor Ida den Bäckermeister Ognadan zum Mann nahm, erklärte Vater eines Tages bei Tisch, dass nun ein richtiges Fräulein an Idas Stelle ins Haus kommen werde.

Natürlich war uns der Abschied schwergefallen. Denn solange Ida bei uns gewesen war, hatte sie uns stundenlang Geschichten erzählt, und ich kannte keine größere Glückseligkeit, als ihr zuzuhören [...] Ida musste bloß den Namen Perkolitsch aussprechen, da stand auch schon der dreiäugige Riese leibhaftig vor mir. Moosmännchen und Holzfräulein sprangen übermütig herum und oben in einem riesigen Baum, in saftig



Endre der sich am Ende des Romans in einen Waldgeist verwandelt

geworden war, warum er unaufhörlich gehen musste, wie ein Waldgeist aussah, wovon er lebte und wo er schlief. Ich beschloss zu ihr zu gehen und sie nach alledem zu fragen.³⁰

frisches Laub gehüllt, wohnte die, grüne Frau', die alle vorbeiziehenden Jäger zu Tode kitzelte. Seltsame Tiere lockten einander im Wald, durchschwirrten die Luft, bevölkerten die Gewässer, und ich sah gar viele wunderliche und lustige Dinge [...]

In der ersten Zeit nach Idas Weggang war es so, als hätte sich nicht viel geändert. Jeden Tag lief ich nach Schulschluss in Idas Laden. Der Bäckermeister, der bis zum Morgen das Brot buk, schlief meist noch, und Kunden kamen zu dieser Stunde fast nie. Ida nahm mich ins kleine anschließende Zimmer und erzählte mir Märchen, bis es Zeit war, nach Hause zu gehen [...]

Da war es aus mit den Besuchen bei Ida. Ich musste Vater geloben, dass ich den Bäckerladen nie mehr betreten würde [...]

Oh, Ida würde bestimmt wissen, wieso Endre plötzlich zum Waldgeist

Zeitsprünge gehören zu den häufigsten Effekten im modernen Roman. Durch den Zeitsprung vermeidet es das Erzählen, das Leben einfach als eins nach dem

³⁰ Fülöp-Miller, R.: *Endre*, S.70. ff.

anderen zu präsentieren und erlaubt dem Leser, Ironie und kausale Zusammenhänge zwischen weit auseinanderliegenden Ereignissen wahrzunehmen. Das geschieht auch in „Endre“. In dem Beispieltext wird dargestellt, wie der Erzähler Beweise oder Ursachen für Endres Verschwinden sucht. Ida, die damalige, ‚Fräulein‘ in dem Haus seiner Eltern, erscheint als eine allwissende Macht, weil sie immer Märchen dem Jungen erzählt hatte. Es handelt sich hier um eine Rückblende, nämlich eine zeitliche Rückverschiebung des erzählerischen Brennpunktes.

Der Leser wird nicht zwischen Zeitabschnitten willkürlich hin und her geworfen: die Zeit der eigentlichen Erzählung wird nur mit bestimmten Gründen, nach bestimmten Regeln verändert. Während diesen Zeitsprüngen bleibt die Form der Erzählung in der dritten Person.

2.9. Wiederholung

Das traditionelle Modell guter literarischer Prosa verlangt „elegante Variation“, aber es ist fast unmöglich, ohne Wiederholung grammatikalischer Wörter zu schreiben. Nach der Meinung vielen Autoren verfälsche das, ‚gutes Schreiben‘ (fine writing) die Erfahrung, und sie bemühen sich, ‚niederzuschreiben‘ was wirklich bei einer Handlung geschah, was es tatsächlich war, was die Gefühlsregung, die man verspürte, hervorrief, indem sie eine einfache, denotative und von stilistischem Zierat gereinigte Sprache verwendeten.³¹

„Wenn es dem Freitag entgegen ging, beschleunigte Christine ihre Arbeit noch mehr, dehnte sie noch tiefer in die Nacht aus und begann sie noch zeitiger am Morgen. Denn Freitag erschien Markus, der Schwitzmeister, um die fertige Lieferung zu übernehmen. Er kam pünktlich jede Woche. Jeden Freitag früh.“³²

„Überall hatten die Gendarmen die Bauern, Hirten und Knechte angehalten und nach dem Lehrerssohn ausgefragt.

‚Hast du ihn gesehen?’

‚Nein.’

‚Er muss aber hier sein. Sag, wo er sich versteckt hält!’

‚Ich weiß es nicht.’

‚Der Gemeinderichter befiehlt, dass du es weißt!’

‚Ich weiß es nicht.’

‚Hat dir niemand erzählt, dass er den Lehrerssohn gesehen hat und wo er ihm begegnet ist?’

‚Nein.’

‚Nein’ und, ‚Ich weiß es nicht.’ Jeder gab die Gleiche Antwort.

³¹ Vgl. Lodge, D.: *Die Kunst des Erzählens*. S.132.

³² Fülöp-Miller, R.: *Katzenmusik*. S.9.

„Du musst es aber wissen , es ist befehl! Wenn du es nicht gutwillig sagst, dann wirst du vor den Richter gestellt, dem wirst du es schon sagen. Weißt du es nun?“

„Nein, ich weiß es nicht.“³³

Wir nehmen zuerst den Textbeispiel aus der „Katzenmusik“. Die Wiederholung des Wortes ‚Freitag‘ ist auffallend. Das Wort steht immer im ersten Teil des Satzes, das hebt sein Wichtigkeit aus. Es handelt sich hier um die angestrenzte Christine Maladin, die als Näherin ihr Brot verdienen muß, und die ständig von dem Schwitzmeister Markus geschimpft wird. Freitag ist der Tag, wenn Markus die Lieferung abnimmt, und sein grotesker Gestalt macht aus diesem Tag einen Alptraum. Die Wiederholung des Wortes gibt dem Text einen bestimmten Rhythmus, und illustriert die Obsesivität der Arbeit von Christine, wer weiß, das aus dieser Grübeleien keinen Ausweg gibt. Dieser Rhythmus erinnert den Leser an dem Prozess des eintönigen, monotonen Nähens.

In „Endre“ hat die Wiederholung keinen positiven Wert. Die Hirten wurden über den Lehrersohn ausgefragt, aber sie wollen das Geheimnis nicht enthüllen, deshalb wiederholen sich die Ausdrücke ‚nein‘ und ‚ich weiß es nicht‘. Aber auch die Fragen und Bedrohungen der Gendarmen haben sich wiederholende Wörter: ‚sag‘, ‚weiß‘, ‚gesehen‘, ‚musst es wissen‘, ‚sagst‘, ‚schon sagen‘, ‚weißt du‘. Diese Wörter betonen die Strenge der Gendarmen, eben wie die anderen Ausdrücke das rechthaberische Benehmen der Bauern und Hirten darstellen.

Der Dialog besteht also ganz aus sich wiederholenden Elementen, und das gibt dem Text eine ausgeprägte Dynamik. Außerdem kann der Leser einen Einblick in die abergläubische Welt des Volkes haben.

In „Katzenmusik“ und „Endre“ werden also Hoffnungen und Ängste durch die Repetition ausgedrückt. Selbstverständlich ist Wiederholung nicht notwendigerweise an eine trostlos positivistische, metaphysikfeindliche Darstellung des Lebens gebunden. Sie ist auch ein charakteristischer Zug z. B. religiöser und mystischer Schriften, ein beliebter Kunstgriff von Rednern und Predigern, oder eine Eigenschaft lustiger Texte.

Eine sehr repetitive Syntax finden wir bei Fülöp-Miller nicht zu oft. Diese erscheint nur in Fällen, wenn subjektive Gefühle in Vordergrund treten.

2.10. Ein Hauch von Vergangenheit

Die nähere Vergangenheit ist für Schriftsteller bis zum heutigen Tag eines der Lieblingsthemen geblieben. Aber es liegt ein großer Unterschied zwischen dem Schreiben über die nähere Vergangenheit, und dem Schreiben über die Lebensweise eines früheren Zeitabschnittes. Glücklicherweise fallen diese zwei Zeittypen im Roman und in der Novelle von Fülöp-Miller zusammen.

³³ Fülöp-Miller, R.: *Endre*. S. 40. f.

In „Katzmusik“ handelt es sich vermutlich um die Jahrhundertwende (zwischen 19 und 20 Jahrhundert), eine Zeit, wenn Fülöp-Miller schon im Leben war; in „Endre“ geht es um die Kinderjahre des Autors, das heißt um eine nähere Vergangenheit.

Die Gestalten, die Fülöp-Miller darstellt, haben es auch außerhalb der Überlegungen des Schriftstellers gegeben, trotzdem gibt es eine phantasievolle Nachbildung der Vergangenheit, weil das eine unvermeidliche Eigenschaft des literarischen Werkes ist.

2.11. *Sich die Zukunft vorstellen*

„Es ist nur oberflächlich betrachtet paradox, dass die meisten Romane über die Zukunft in der Vergangenheit erzählt werden... Um uns in die erdachte Welt eines Romans hineinbegeben zu können, müssen wir uns mit den Figuren in Raum und Zeit orientieren, und die Zukunftsform macht gerade das unmöglich. Die Vergangenheit ist die ‚natürliche‘ Erzählzeit, sogar der Gebrauch der Gegenwartsform ist irgendwie paradox, da ja alles Aufgeschriebene logischerweise schon vorbei sein muß.“³⁴

„Sie werden mit recht sagen:, Tja, lieber Herr Glaxman, aber was ist selbst der größte Riese gegenüber einem vierjährigen Wunderkind?’ Das stimmt. Goliath Thodorescu wird keine so einzigartige Attraktion sein, wie es unsere Kiki gewesen ist. Man wird mit ihm nicht in der ‚Scala‘ auftreten und keine fünfundzwanzig Abende im Tivoli abschließen können. Dafür hat aber eine solche Abnormität den Vorzug, das man sich ganz auf sie verlassen kann.“³⁵

„Seither sind Jahre und Jahrzehnte vergangen...vor einiger Zeit führte mich mein Weg wider nach Caran. Am Bahnhof mietete ich einen Wagen der mich zum alten väterlichen Haus bringen sollte. Der Kutsche, im langen Schafpelz stand neben dem Pferden... ‚Los, fahr doch zu!’ das sah ich näher in das von Bartstopfeln bedeckte Gesicht.

‚Pischta! Fast hätte ich dich nicht wiedererkannt!’ [...]

Das Zimmer in dem ich als Bub geschlafen hatte, bewohnten jetzt die beiden Söhne meiner Schwester Adriana.“³⁶

In dem Roman löst der Schriftsteller die paradoxe Situation der Erzählzeit so, das er die direkte Rede verwendet. Damit verschwendet die Schwierigkeit des Erzählens in der Zukunft. In der Novelle aber finden wir keine direkte Rede; dort wird über die Zukunft tatsächlich in der Vergangenheit erzählt. Die Verständlichkeit wird damit nicht behindert, nur eine gewisse ‚Bruchstückhaftigkeit‘ des Erzählens können wir beobachten.

³⁴ Lodge, D.: *Die Kunst des Erzählens*. S.193.

³⁵ Fülöp-Miller, R.: *Katzmusik*. S.142.

³⁶ Fülöp-Miller, R.: *Endre*. S.116

2.12. *Der Titel*

„Der Titel eines Romans ist Teil des Textes – eigentlich der erste Teil, dem wir begegnen – und kann deswegen die Aufmerksamkeit des Lesers mit erheblicher Kraft anziehen und bestimmen [...] Für den Schriftsteller kann die Wahl eines Titels ein wichtiger Teil des kreativen Prozesses sein, und das eigentliche Thema des Romans verdeutlichen.“³⁷

Die Titel der Romane im 18 – 19 Jahrhundert entsprachen den Namen der zentralen Figuren. Die Fiktion nahm sich die Biographie und Autobiographie zum Vorbild und gab sich zuweilen auch als solche aus. Später merkten Romanautoren, dass Titel in der Lage waren, auf ein Thema hinzuweisen, ein faszinierendes Geheimnis anzudeuten oder eine bestimmte Art von Schauplatz oder Atmosphäre zu versprechen.

Nehmen wir den Titel des Romans und der Novelle von Fülöp-Miller. Die Novelle trägt tatsächlich denselben Titel mit dem Namen des Haupthelden Endre. Ich werde gleich darüber sprechen.

Der Roman hat einen geheimnisvolleren Titel; „Katzenmusik“ ist schwer zu deuten. Man muß zuerst den Roman lesen, um danach den Titel verstehen zu können. Außerdem weckt dieser Titel die Interesse des Lesers. Wie stehen wir aber mit „Endre“? Woran denkt man, wenn man einen solchen Titel liest? Es handelt sich hier um einen, geschlossenen Titel'. Der Leser kann gar nicht ahnen, worum es in dieser Novelle geht. Ist es überhaupt sicher, dass der Hauptheld Endre ist? Man darf behaupten, dass auch der Autor der Hauptheld seiner Novelle sein könnte.

Kommerzielle Überlegungen können auf Titel einen Einfluss haben oder bewirken, das sie abgeändert werden. So ist es mit „Katzenmusik“ passiert. Wenn Fülöp-Miller in Hollywood seinen Roman verfilmen wollte, musste er den Titel auf „Sing Brat Sing“ verändern. Wir möchten nicht behaupten, dass dieser ein gelungenere Titel war, aber vielleicht passte er damals zu den Ansprüchen besser. Vermutlich bedeutete der Titel „Endre“ dem Autor mehr als der Leser ahnen könnte. Schließlich wächst doch, am Ende der Novelle der Gestalt des Lehrerssohns zu einer Macht des Weltalls.

„Dort schritt Endre; mächtig und groß schritt er über die Gipfel. Sein Haupt berührte die Sterne und, die dunklen Grate der nächtlichen Berge folgten seinem Gang, gingen mit seinen wuchtigen Schritten, hoch oben über der Stadt, ihren ewigen Gang.“³⁸

³⁷ Lodge, D.: *Die Kunst des Erzählens*. S.272.

³⁸ Fülöp-Miller, R.: *Endre* S.116.

LITERATURVERZEICHNIS

Quellen

- Fülöp-Miller, René: *Katzenmusik*. Bonn: Weidle 1998.
- Fülöp-Miller, René: *Endre. Novellen-Trilogie*. Salzburg: Rabenstein (1951).
- Fülöp-Miller, René: *Erinnerungsblatt für Stefan Zweig*. In: *Stefan Zweig im Zeugnis seiner Freunde*. Hrsg. Hanns Arens. München: Langen Müller 1968.
- Bechstein, Ludwig: *Märchenbuch*. Leipzig: Hendel 1926.
- Busse, Hermann Eris: *Der Erdgeist. Saga vom Oberrhein*. Paul List V. Leipzig 1939.
- Eco, Umberto: *Der Name der Rose*. Carl Hanser V. München 1985.
- Grass, Günther: *Die Blechtrommel*. Deutscher Taschenbuch V. München 1998..

Forschungsliteratur

- Funktionen des Fiktiven*. Hrsg. Dieter Henrich (und) Wolfgang Iser. München: Fink 1983.
- Hoesterey, Ingeborg: *Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/ Postmoderne*. Frankfurt am Main: Athenäum 1988.
- Holthuis, Susanne: *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Tübingen: Stauffenburg 1993.
- Iser, Wolfgang: *Fingieren als anthropologische Dimension der Literatur*. Konstanz. Universitäts-Verlag 1990.
- Iser, Wolfgang: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink 1972.
- Jammer, Max: *Concepts of Space. The History of Theories of Space in Physics*. New York: Dover 1993.
- Klotz Volker: *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*. München: Hanser 1969.
- Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Hrsg. Alexander Ritter. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1975.
- Lodge, David: *Die Kunst des Erzählens*. München: Diana 1998.
- Mecklenburg, Norbert: *Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman*. Königstein: Athenäum 1982.

SZÉLL ANITA

- Mecklenburg, Norbert: *Untersuchungen zur Theorie der Literaturkritik*. München: Nymphenburger 1972.
- Müller, Günther: *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*. Bonn: Universitäts-Verlag 1947.
- Neuhaus, Volker: *Günther Grass. Die Blechtrommel*. Stuttgart: Reclam 1997.
- Neuhaus, Volker: *Typen multiperspektivischen Erzählens*. Köln: Böhlau 1971.
- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1979.
- Weber, Dietrich: *Theorie der analytischen Erzählung*. München: Beck 1975.
- Zur Didaktik der literarischen Wertung*. Hrsg. Norbert Mecklenburg. Frankfurt am Main: Diesterweg 1975.
- www.weidleverlag.de/fueloep.miller.htm

ZUR THEATRALITÄT DES FILMISCHEN. INTERMEDIALE BRÜCHE UND VERÄNDERUNGEN DES RUMÄNISCHEN GEGENWÄRTIGEN KURZFILMES

ALEXANDRA VLAD*

ABSTRACT. The Theatricality of Film. Intermedial breaks and transformations in the contemporary Romanian short films.¹ The study broaches the issues of constitution and representation of a „société du spectacle” regarding the contemporary Romanian short films. Starting from an extended concept of theater as a dynamic process implemented both inside and outside it, the central assumption behind this approach is that the Romanian contemporary cinematography is using meta-theatrical methods in order to stage the reality. Moreover, the study tries to emphasize the fact that there is an aesthetic mutation and a development of Romanian cinematography after the post-revolutionary rupture, realized both through the interaction of theatrical and cinematic elements and techniques.

Die Umbrüche der Transformationszeit werden vorwiegend im Hinblick auf die politische Geschichte und die diskursive Herstellung von Identität im öffentlichen Raum untersucht. Im Gegensatz dazu stellt die gegenwärtige Arbeit Filmgeschichte in den Vordergrund. Insbesondere soll analysiert werden, ob und wie sich ein ästhetischer Wandel im Filmwesen durch die Einwirkung des Theaters niedergeschlagen hat.

Dadurch, dass dafür sowohl Brüche als auch Kontinuitäten kennzeichnend sind, zielt die Untersuchung darauf ab, Differenzen und Ähnlichkeiten der Einwirkung des Theatralen im Kinematischen im Sinne von Transformationen und Innovationen, aber auch von Aktualisierung der tradierten Werte herauszuarbeiten. Die Transformationen werde ich aufgrund der spezifischen Prägungen des Theatralen betrachten, wobei in diesem Zusammenhang zu prüfen ist, ob der Eingriff des Theatralischen den Umbruch im Filmwesen gefördert oder gar erst ermöglicht hat.

Somit werde ich das rumänische Filmwesen vor dem Hintergrund einer Kultur, deren Aufmerksamkeit mehr und mehr auf Formen inszenierten Handelns

* *Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Philologische Fakultät, Babeș-Bolyai Universität, Horeastr. 31, RO – 400 202 Cluj-Napoca.*

Korrespondenzadresse: Alexandra Vlad, vlad_alix@yahoo.de.

¹ Zur Erinnerung an Prof. Dr. Petru Forna, der einen wesentlichen Beitrag für die interkulturelle und -disziplinäre Orientierung meiner wissenschaftlichen Entwicklung geleistet hat. Der Artikel entstand als Aufarbeitung des Vortrages, den ich am 15. Oktober 2006 auf dem *VIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft*, Erlangen, Deutschland gehalten habe.

gerichtet ist, unter dem Aspekt des theoretischen Modelles der *Theatralität* betrachten. Ausgehend von Volker Roloffs Konzept der Theaterfilme², betrachte ich den Begriff der Theatralität im weiteren Sinne als einen Prozess, der innerhalb aber auch außerhalb des Theaters stattfinden kann und der sich überall dort konkretisiert, wo Darstellende und Zuschauer in einem Komplex von Korporalität, Performance, Inszenierung und Wahrnehmung zusammen treffen.³ Somit konzentriere ich mich sowohl auf den Aspekt der szenischen Handlung als auch auf den Aspekt des Wahrnehmungsmodus, um es der Perspektive oder dem Blick des Zuschauers zu überlassen, ob etwas als theatral oder nicht-theatral erscheint.⁴

Meine Überlegungen richten sich auf die exemplarische Auswahl gegenwärtiger rumänischer Kurzfilme, in denen sich Theatralität als wesentliches Element der prozessualen und dynamischen „Darstellung von Welt“ artikuliert. Dabei werde ich die Beobachtung von theatralen Strukturen und Verfahren als Argument von und in filmischen Artefakten entwickeln.

Dadurch dass ich Theater aber in einer intermedialen Reflexion einschließe, die die Prozesse der Medialisierung der Öffentlichkeit, der Inszenierbarkeit privater und öffentlicher Schau-spiele zugleich darstellen und analysieren versucht,⁵ umfasst die Theatralität in meiner Konzeption mehr als die traditionelle Verwendung von Theaterelementen in anderen Bereichen (hier im Film) und perspektiviert Schauspiel, Schaulust, Inszenierung und Simulation als Elemente einer *société du spectacle*⁶.

Ziel meines Beitrages ist, bezogen auf Theatralität, zweierlei. Zum einen, möchte ich ausgehend von einer „kinematographischen Theatralität“⁷, wie sie Gilles Deleuze als jenes „Mehr an Theatralität“ eingeführt hat, an den exemplarischen Kurzfilmen zeigen, wie diese mit theatralen Mitteln die „Welt zur Schau geben“, die Welt „in-szenieren“ und wie sie Film- und Theatertraditionen kombinieren, um dadurch die latente oder offene Theatralisierung der Gesellschaft zu zeigen. Zum zweiten soll untersucht werden, wie der Einsatz von Theatralität im Film – in bestimmten Kontexten (als Bruch mit der Tradition) – durchaus

² Vgl. Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Nanette Reißler-Pipka (Hrsg.): *Theater und Schaulust im aktuellen Film*. Bielefeld: Transcript Verlag 2004, S. 9.

³ Die Theatralität wird in einer semiotischen Auffassung von Erika Fischer-Lichte als ein Zusammenspiel der vier Aspekte: Korporalität, Performance, Inszenierung und Wahrnehmung beschrieben. Vgl. dazu Fischer-Lichte, Erika: „Ah, die alten Fragen...“ und wie Theatertheorie heute mit ihnen umgeht“. In: Nickel, Hans-Wolfgang (Hrsg.): *Symposium Theatertheorie*. Berlin: Institut für Spiel- und Theaterpädagogik 1998, S. 11-30.

⁴ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: „Theatralität und Inszenierung“ in: dies./Pflug, Isabel (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2000, S. 11-27, hier S. 19 mit Bezug auf Burns, Elisabeth: *Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and Social Life*, London: Longman 1972.

⁵ Vgl. Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Nanette Reißler-Pipka (Hrsg.): *Theater und Schaulust im aktuellen Film*. Bielefeld: Transcript Verlag 2004, S. 9.

⁶ Vgl. Debord, Guy: *La société du spectacle*, Paris: Editions Buchet-Chastel 1967.

⁷ Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Übers. von Klaus Englert. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 251.

ästhetische Verschiebungen begünstigt hat, welche die Wandlung (als ein qualitativer Umbruch) und sogar die Entwicklung des gegenwärtigen rumänischen Filmwesens ermöglicht hat.

Dabei sind es drei Grundprobleme des theatralen Agierens, Interagierens und Argumentierens, welche die drei „Kurz-Episoden“ der vorliegenden Arbeit ausmachen. Diese werden durch die Begriffe

- schauspielerische Darstellung (Theatralität des kinetischen und performativen Spiels)
- inszenierende Darstellung (Theatralische Techniken und Meta-Techniken) und
- Wahrnehmungs-modus der Theatralität der Gesellschaft bzw. der Kultur gekennzeichnet.

Unter diesen drei Aspekten erscheinen mir die gegenwärtigen rumänischen Kurzfilme als diejenigen, die in der rumänischen Kultur das Verhältnis von Theater und Film neu bestimmen, indem sie verknüpfende, interagierende – ja intermediale - Spielräume und Kombinationsmöglichkeiten zwischen beiden Bereichen entdecken und zu einer qualitativen Filmentwicklung erweitern.⁸

1. Das neue rumänische Filmwesen im Zuge der Theatralität

Die seit einigen Jahren äußerst lebendige und produktive rumänische Filmszene wird in letzter Zeit öfters als eine rumänische *Nouvelle Vague*, eine *Neue rumänische Welle* bezeichnet. Diese Determinierung wird aber von den Repräsentanten dieser jungen Generation Filmemachern abgelehnt, indem nicht auf eine gemeinsame konstante Bewegung, sondern auf einzelne Anstrengungen oder Experimente hingewiesen wird. So Cristi Puiu: „There is no Nouvelle Vague, there are just a few desperate film directors“⁹.

Auch wenn das facettenreiche rumänische Filmschaffen von diesen z.T. sehr jungen rumänischen Regisseuren wie Cristian Mungiu, Cătălin Mitulescu, Corneliu Porumboiu, Cristi Puiu oder Regisseurinnen wie Ruxandra Zenide nicht unter einer einzigen Stilrichtung zusammen gebracht werden kann, so wird allgemein erkannt, dass sie alle im Gegensatz zu den traditionellen Filmen der „alten Garde“ – die Regisseure der kommunistischen Zeit - stehen.¹⁰ Außerdem

⁸ Roloffs Betrachtungen über die Rolle der Filme der *Nouvelle Vague* als diejenigen, die eine neue Beziehung zwischen Film und Theater entstehen lassen, können auch auf die rumänischen Filme, die mit der *Nouvelle Vague* verglichen wurden, bezogen werden. Vgl. Roloff, Volker/Winter, Scarlett (Hrsg.): *Theater und Kino in der Zeit der Nouvelle Vague*, Tübingen: Stauffenburg Verlag 2000.

⁹ Die Aussage entstammt dem Programmtext „Zeitgenössisches Kino aus Rumänien“. In: *Arsenal*. Dezember 2005. Online im Internet: URL: http://www.fdk-berlin.de/de/arsenal/programmtext-anzeige.html?tx_ttnews%5Byear%5D=2005&tx_ttnews%5Bmonth%5D=12&tx_ttnews%5Btt_news%5D=424&tx_ttnews%5BbackPid%5D=212&cHash=2b4464f2d3. [Stand 23.10.2006].

¹⁰ Bauer, Markus: „Ursprüngliche Landschaften und technisches Know-how. Rumäniens Kinowirtschaft entwickelt ihre künstlerischen und ökonomischen Potenziale“. In: *Neue Züricher Zeitung*, 24. März 2004. Online verfügbar: URL: <http://www.nzz.ch/2006/03/24/fi/articleDOMZC.html>. [Stand 23.10.2006].

können auch gemeinsame Merkmale betont werden: der scharfe, sehr oft schonungslose, aber immer wieder komische Blick auf die rumänischen Zustände und auf die rumänische Gesellschaft.¹¹

Meiner Ansicht nach, schaffen die rumänischen Kurzfilme, indem sie Spielformen der Lebens- und der Bühnenwelt, wirkliche und virtuelle Bilder vermischen – um Deleuze Betrachtungen nachzufolgen – eine spezifisch kinematographische Theatralität, die „von der Theatralität des Theaters völlig verschieden ist“¹².

Die Filme dieser talentierten RegisseurInnen zeigen, wie das rumänische Kino imstande war, die gewohnten Formen des Theaters nicht nur aufzunehmen, sondern sie zugleich im Bewusstsein der Spannung zwischen den alten und den neuen Theater-Film-Konzeptionen mit einem kritischen Blick der Kamera zu aktualisieren, zu transformieren oder zu dekonstruieren. Somit lässt diese Etappe des rumänischen Filmwesens neue Formen des filmischen Umgangs mit den Figuren und Topoi der Theatralität und Inszenierung entstehen.

1.1. Theatralität des kinetischen und performativen SCHAU-spiels. Personen- und Ereigniskonfiguration

Im Allgemeinen dominiert das Visuelle im Film, während es im Theater das gesprochene Wort ist.¹³ Die Sprache in den meisten rumänischen Filmen war und ist immer noch szenisch; sie gleitet ins Unnatürliche und Unglaubwürdige. Das Wort wird von den Filmdarstellern, die alle hauptsächlich Bühnenschauspieler sind, theatralisch, übertrieben ausgesprochen, so dass es nicht gespielt, sondern vorgedichtet wird. Am öftesten kann man die Deklamation, die forciert ausgesprochene Artikulation, die schlecht nachgeahmte Emotion erkennen, so der Filmkritiker Laurențiu Brătan über die rumänische Kinematographie vor den Filmen der „neuen Generation“¹⁴ Filmemachern.

Wie sich die theatrale Sprache von der realen abhebt, so unterscheidet sich auch das Schauspiel. Anstatt dass im Film zu einem Abbild der Realität, durch Darstellung realer Figuren kommt, wird in Bezug auf das rumänische Filmwesen von einer Maladie gesprochen, denn die Schauspielkunst leide unter der „fatalen Maladie des rumänischen Filmes – das Theatralische“¹⁵. In den rumänischen

¹¹ Vgl. Brătan, Laurențiu: „Legături către un nou val”. In: *Revista 22*, ANUL XV (841) (21 aprilie 2006 - 27 aprilie 2006).

¹² Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Übers. von Klaus Englert. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 251.

¹³ Vgl. Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Erretung der äußeren Wirklichkeit*. Vom Verfasser revidierte Übers. von Friedrich Walter und Ruth Zellschahn. Hrsg. von Karsten Witte. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1985, S. 149 ff.

¹⁴ Die Bezeichnung „neue Generation“ und der Vergleich mit den Filmen der alten Diktatur entstammen aus dem Artikel „Legături către un nou val?“. Vgl. dazu Brătan, Laurențiu: „Legături către un nou val”. In: *Revista 22*, ANUL XV (841) (21 aprilie 2006 - 27 aprilie 2006).

¹⁵ Im Original: “[...] jocul actorilor suferă de maladia fatală a filmului românesc, teatralitatea” in: Dumitrescu, Mircea: “Dinu Tănase – Damen Tango”. In: *respiro*. Online im Internet: URL: http://www.respiro.org/Issue15/TF/theatre_dumitrescu2.htm. [Stand 23.10.2006].

Filmen vor der Wende folgte das Darstellungsstil der Schauspieler noch dem Modell der Theatertradition, so dass es zwecks Anschaulichkeit und provokativem Ausdruck übertrieben, unangemessen und lächerlich war.

Hinzu wurden die Deklamationen in solchen Filmen von theatralen Gesten begleitet - bombastisch, übertrieben als Burleske oder als laute Hysterie. Die Schauspieler verzerrten ihre Gesichter und brüllten ihre Dialoge über das Natürliche hinaus, so dass es am häufigsten eher die „Interpretation“ hysterischer Irren und die Darstellung einer schreienden, verstellten Gesellschaft war.

Der rumänische Film, der wegen der theatralischen Darstellung sehr oft als ein anachronisches und lächerliches Melodram angesehen wurde, löst sich gegenwärtig von diesem schrillen Bild auf.¹⁶ Die Gegenposition des gegenwärtigen Kurzfilmes thematisiert die Künstlichkeit der Personen bzw. des Schauspiels. Es stellt entweder äußerst stille Personen und Situationen im Gegensatz zu dem vergangenen sprachgewandten, artifiziiellen, laut-deklamierenden Typus dar oder es karikiert die äußerst exzentrische Maskaraden-gesellschaft.

Exemplarisch werde ich eine derartige „minimalistische“¹⁷ Gegenposition in dem 2004 bei der Berlinale gekrönten Kurzfilm *Un cartuș de Kent și un pachet de cafea*¹⁸ von Cristi Puiu kurz aufzeigen. In einer radikal reduzierten Filmsprache wird ein Gespräch zwischen Vater (Victor Rebengiuc) und Sohn (Mimi Brănescu) über die verschiedenen Bestechungsmöglichkeiten und -verfahren inszeniert. Die Begegnung des Vaters und des Sohnes ist nicht eine übliche (die Beiden haben sich seit langer Zeit nicht mehr getroffen), sie findet in einem öffentlichen Lokal statt, wobei die Distanz zwischen ihnen durch das inszenierte minimalistische Theater-Dekor unterstrichen wird.

Als Repräsentanten zweier Generationen werden die zwei Gestalten ans Tisch gesetzt – gegenüberliegend., wobei die Künstlichkeit der Kommunikation dargestellt wird. Die Beiden haben sich nur deswegen getroffen, damit der alte arbeitslos gewordene Vater seinem Sohn, eigentlich ein erfolgreicher Geschäftsmann, die Bestechungsobjekte für die Besorgung einer neuen Arbeitsstelle gibt. Weil die Kommunikation zwischen ihnen bis hin zur Objektebene entleert wird - es geht nur um eine Stange Kent und eine Packung Kaffee – wird eine gesteigerte Dramatisierung ihrer Vater-Sohn-Beziehung erzeugt.

¹⁶ Vgl. Gorzo, Andrei: „Cum se prezintă filmul românesc?“ In: *Dilema*. 507/2002, S. 15.

¹⁷ Die Faszination einer minimalistischen Position lässt sich in folgender Aussage des Regisseurs Cristi Puiu erkennen: „Ich war Maler, als ich das Kino mit Jim Jarmuschs *Stranger than Paradise* entdeckte. Sein von der amerikanischen Unterhaltungsindustrie meilenweit entfernter trockener Humor und Minimalismus begeisterten mich. Heute empfinde ich eine Verwandtschaft zum Stil von Raymond Depardon und John Cassavetes. Ich liebe Rohmers sparsame Mittel, seine Moral.“ Puiu, Cristi: „Der Tod des Herrn Lazarescu“. In: *StadtkinoZeitung*. Nr. 423 vom 13.12.2005.

¹⁸ Puiu, Cristi (Regie): *Un cartuș de Kent și un pachet de cafea*. România: Temple Film 2004. Die deutsche Übersetzung des Filmtitels lautet: *Eine Stange Kent und ein Päckchen Kaffee*.

Der andere Modus, die Künstlichkeit des Darstellungsstils darzustellen, zeigt ein dynamisches, exzentrisches Schauspiel, der aber ironisch und karrierend im Zusammenhang mit anderen humorvollen Elementen eingesetzt wird. Diese Darstellungs-karnevalisierung schafft eine immer lächerliche Situation, eine Situation ständigen Festes, wobei die schrille Darstellung als Gegenpol der Ernsthaftigkeit zu betrachten ist. Durch Banalität sowie durch den Drang nach dem Lachen inmitten der Katastrophe wird der Eindruck eines *Revue-Theaters* gegeben. Um nicht in Pathetik und in Kitsch zu verfallen, werden in dem Film *Călătorie la oraș*¹⁹ von Corneliu Porumboiu Kombinationen von Tragik, Ironie, Parodie, Persiflage eingesetzt, welche in einer folgenden Analyse der Inszenierung der Gesellschaft näher betrachtet werden.

1.2. Theatralität der Inszenierung

1.2.1. Technisch-theatrale Inszenierung des Raumes bzw. des Dekors

Insgesamt lässt sich feststellen, dass die rumänischen Autoren auf exzessive filmische Möglichkeiten verzichten. Sie erzählen ihre Geschichten konventionell, linear, ruhig und ohne special effects oder besonders originelle Kameraeinstellungen. Die Einstellungen sind sehr oft starr und ähneln einer Theaterbühne oder einem Guckkasten (in *Visul lui Liviu* und in *Călătorie la oraș* von Corneliu Porumboiu und in *Poveste la scara C* von Cristian Nemescu).

Die heterogene Bühne des Theaters, wobei ich heterogen auf die zwei sich unterscheidenden Zonen „scène“ und „l’outre-scène“ (Bühne und Zuschauerraum) auffasse, verdeutlicht die Angewiesenheit beider Seiten (Rezipient und Schauspieler) aufeinander.²⁰ Diese Merkmale werden vom rumänischen Kurzfilm aufgenommen, so dass eine Transgressionsbewegung von der filmischen Bühne über die Rampe in den Zuschauerraum und, umgekehrt, vom Zuschauerraum zur Bühne entstehen kann. Dadurch dass der filmische Raum ein theatraler wird, ist er vom Realen nicht ganz abgelöst; der Film gibt den Eindruck eines Theaterraumes, welchen die Personen jederzeit betreten und welchen sie auch verlassen können.

In dem Kurzfilm *Un cartuș de Kent și un pachet de cafea* gibt es in der Raumstruktur gewisse Ähnlichkeiten mit dem Theater, die dazu führen, dass das Prädikat „theatralisch“ dem Film zugewiesen werden kann. Die Szene ist auf ein Kaffee-theater zurückzuführen. Die Kamera zeigt in einer starren Einstellung eine durchsichtige Glasfassade. Vor ihr in unserer unmittelbaren Nähe zwei Gestalten an einem Tisch in einem Lokal. Auf der anderen Seite der Glasfassade im Hintergrund ein „Zuschauer“, der ins Cafe schaut: eine Straßenszene. Dieser

¹⁹ Porumboiu, Corneliu (Regie): *Călătorie la oraș*. România: Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică. 2003. Die deutsche Übersetzung des Filmtitels lautet: *Die Reise in die Stadt*.

²⁰ Souriau, Etienne: „Filmologie et esthétique comparée“. In: *Revue internationale de filmologie* 10 (1952/53), S. 118.

alte Mann betritt erst kurz darauf das Bild (durch die Tür), was stark an den Auftritt eines Theaterakteurs erinnert, und nimmt selbst Platz an einem anderen Tisch. Dadurch wird eine neue Situation inszeniert. Und zwar die Begegnung des Vaters und des Sohnes in einem minimalistischen Theater-Dekor. Die starre Kameraperspektive, welche statisch auf ein einziges Dekor orientiert ist, bietet den starken Eindruck einer Theaterszene (sogar Vorhänge sind zu beobachten), die sich im filmischen Bild abspielt, was wiederum auf die theatralisch-inszenierten Familienverhältnisse aufmerksam macht: es sind keine normalen Verhältnisse, sondern nur „gespielte“.

Dominierend ist die Totale, die eigentlich der totalen Betrachtung eines Theaterbesuchers entspricht, und die mit seltenen Nahaufnahmen verknüpft wird. Somit wird die theatralische Darstellung, die im Allgemeinen ja gerade für die optische Distanz eingerichtet worden ist, nicht zerstört, sondern mit filmischen Mitteln kombiniert, um den Raum, die Handlung und damit auch den Film an der Schwelle zwischen dem Theatralen und dem Kinematischen zu situieren.

1.2.2. *Meta-diskurs. Meta-technische Verfahren der Theatralität*

Im postmodernen Netz der Verweise und des pluralistischen Nebeneinanders von Stilen, Techniken, Medien usw. fordert das gegenwärtige filmische Kunstwerk mit dem, was ich als neue Paradigma des intermedial Brüchigen bezeichne, das Sich-Beziehen auf seine eigene Substanz – „Film zu sein“. Innerhalb der „Welt der Simulakren“ wird „meta-technisch“ verfahren. Dabei ist ein Kampf gegen die *Mimesis*, gegen die Referenz zu beobachten. Die Filme sind anti-mimetisch, selbst-referentiell; sie stellen die „Gemachtheit“, deren Artefakt zur Schau und gehen nicht mehr von einer mimetisch-referentiellen *Als-Ob*-Struktur aus. In diesem Sinne ermöglicht mir das Konzept der *Theatralität* die filmische Thematisierung des Artifizialen, der Konstruierbarkeit und des Spektakulären zu argumentieren.

Die Welt, in der die filmischen Gestalten leben, ist der Beobachtung bzw. auch der Analyse dargeboten, wobei das beobachtende Publikum innerhalb des Filmes *Un cartuş de Kent şî un pachet de cafea* auf die Zur-Schau-stellung aufmerksam gemacht wird. Die reflexive Perspektive wird dadurch verdoppelt, dass es in Form eines „Filmes im Film“ erscheint: Dem Publikum, der hinter der Glasfassade des Cafes zusehen kann, werden der Generationskonflikt und die Korruptions-mechanismen *live* vorgestellt. Diese Inszenierung situiert das filmische Geschehen einerseits in der Wirklichkeit, auf der Straße und, andererseits, auf der Bühne des öffentlichen Lokals, in einer fingierten, intendiert theatralen Welt. Dadurch wird auch dem Filmzuschauer die Konstruierbarkeit des Gesehenen bewusst signalisiert bzw. betont wiederholt.

Die Illusion von Wirklichkeit aber auch von Künstlichkeit entsteht durch die Glasfassade oder, anders formuliert, die Glasfassade ist diejenige, die den konstruierten Charakter des Gesehenen unterstreicht. Aber sie signalisiert auch,

dass man sich auf dem ambivalenten Terrain des Gesehenen und des Gesehenwerdens, sowie der Absenz/Präsenz befindet: die Anwesenheit der Cafészene indiziert auf die Abwesenheit des Zu-schauers, der aber zu jeder Zeit selbst präsent sein kann. Das ist am Anfang des Filmes in der Einstellung, wo der spätere Akteur des Kaffeegesprächs selbst vor der Glassfassade einem anderen Gesprächspaar so lange zusieht, bis er selbst in die Szene eintreten kann, deutlich.

Im Film gibt es diese unsichtbare bzw. undurchsichtige Spalte, welche die *eine* Seite (der Akteure im Filmgeschehen) von der *anderen* (der Zuschauer, die durch die Glasfassade eine inszenierte, regiegeführte Handlung sehen bzw. sehen können, und der Filmzuschauer, die durch diese Meta-Inszenierung mit der „Konstruierbarkeit“, der Artifizität des Filmischen konfrontiert werden) trennt und, gleichzeitig, auch zur Überbrückung provoziert. Dieser eingesetzte Bruch im Visuellen (also in der Darstellungskomposition) veranlasst einen Bruch auf der Ebene der *aistesis* (das Artifizielle und „Scheinbar“-Wirkliche wird wahrgenommen), der *kinesis* (der Schauspieler muss die trennende Glasscheibe überbrücken, so dass es einen Eingang - ähnlich wie der Eingang in die Bühnenszene - gibt) und ebenfalls der *semiosis* (die eine Sinnggebung über eine der Aspekte hinaus und zwar in dem Zusammenspiel Wirklichkeit-Fiktion ermöglicht).

Denn die Glasfassade entspricht einer Schnittstelle zwischen der wirklichen und der künstlichen Welt; sie betont die Differenz, aber dadurch dass sie transparent ist, ermöglicht sie auch die Transgression von einer Ebene in die andere. Somit wird dem Artefakt-objekt die doppelte Funktion gewährt: den Bruch zwischen Realität und Fiktion zu veranlassen, aber auch die Interaktion und die Verknüpfung. Die Fiktion ist in der Wirklichkeit sowohl an- als auch abwesend und genau so umgekehrt. So dass das Spiel zwischen Wirklichkeit und Fiktion am Ende des Filmes erneut unterstrichen wird. Die letzte Szene wird wie ein Verlassen der Theaterszene dargestellt: die Gestalten stehen auf, verlassen das Café, indem sie wieder die „Straßenszene“ betreten, die Glasfassade bleibt noch einige Sekunden erhalten bis sie durch eine Abblende, die dem dem Vorhang im Theater entspricht, verschwindet und nur noch das klirrende Geräusch der Tassen und Gläser zu hören ist; ganz zum Schluss noch das schwarze Bild, welches das Ende des Filmes signalisiert.

1.2.3 Inszenierung der Gesellschaft.

Dieses Spiel zwischen wirkliches und inszeniertes Sein deutet auf die Möglichkeit „alles“ in-Szene-zu setzen nicht nur das Alltagsleben (hier dieser Vater-Sohn-Konstellation), sondern auch die Gesellschaft und die ästhetische Dimension der Künste im Allgemeinen.

Eine Inszenierung in der Darstellung der Gesellschaft, die sich auf einen theatralischen Schaulusteffekt stützt, ist als „Theatralisierung des Lebens“ zu betrachten.²¹ Das wirkliche Leben wird nicht abgebildet, sondern es geht um eine ästhetische Praxis, die nicht nur im Sinne der Kreation sondern auch der Konfrontation und Irritation zu verstehen ist.

Und beispielhaft ist sowohl die Plazierung des Gespräches vor/hinter der Glasfassade des Cafés (als Bühne der Gesellschaft in *Un cartuş de Kent și un pachet de cafea*), sondern auch die Theatralität der Szene, welche ihre Absurdität und die der Verhältnisse zwischen Vater und Sohn bzw. zwischen den Menschen einer hierarchisierten, korrupten Gesellschaft unterstützt. In der Szene, wo der Vater seinem Sohn die Bestechungsobjekte überreicht, wird die ernsthafte Lage mit Komik dargestellt: der Vater vergisst in der Tasche mit den Bestechungsobjekten ein billiges Massiergerät aus Holz, welches er auf der Hand des Sohnes ausprobiert. Somit fängt der ernsthafte Sohn zu lachen und der Gesellschaftskritik wird eine zusätzliche satirische Note verlieht. Dadurch wird aber tragikomisch die Theatralität der Gesellschaft aufgezeigt.

In einer anderen Art, wird in dem Film *Călătorie la oraş* das Bild einer burlesken, komischen Gesellschaft dargestellt. Was in den Filmen der „alten Garde“ zu sehen war – misslungen gefilmte exzentrische, hysterische Situationen – wird jetzt reflexiv herangezogen, um es aus einer ironischen Perspektive darzustellen. Die Maskarade wird karriert, denn die Gesellschaft inszeniert sich selbst und verlangt in ihrer Schaulust nach weiterer Inszenierung. So die Entwicklung einer sprachlichen und prozessualen Maskarade im Hintergrund einer ersten Tagung, die mit der Bezeichnung „854 Jahre Geschichte und Zivilisation“ stattfindet. Die Veranstaltung ist aber nur eine Gelegenheit für eine übertriebene, turbulente Show: eine Band sorgt für die feierliche Stimmung, Luftballons dekorieren das Podest, nur im Hintergrund sieht man die übergroßen Bilder der historischen Leiter des römischen und dakischen Zeitalters, ein verlorener Musikant unter vielen ausgetrunkenen Flaschen, usw. Darüber hinaus tragen die Trompetenfragmente dazu bei, ein Ambiente von Spott und Clownerie zu schaffen. Die ersten Bilder im Hintergrund werden dadurch ins Lächerliche gezogen; die „854 Jahre Geschichte und Zivilisation“ werden somit zu einer Geschichte des Spektakulären inszeniert.

Diese Geschichte bezieht sich aber auch auf eine darstellende, inszenierende Historie, da sich der wiederholende Rahmen (es wird ein filmischer Mittel der Szeneneinrahmung eingesetzt) am Ende ästhetisch-reflexiv konstituiert:

²¹ Die „Theatralität“ erhielt in letzter Zeit eine Rolle als Modell der Beschreibung von Politik und gesellschaftlicher Konstruktion von Wirklichkeit. Da sich die Realität von dem Einzelnen und von den gesellschaftlichen Gruppen „inszenieren“ lässt, hat sich eine „Ereignis- und Spektakelkultur“ gebildet. Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Theater als Modell für eine performative Kultur. Zum performativen turn in der europäischen Kultur des 20. Jahrhunderts*. Saarbrücken: Universität des Saarlandes 2000.

die beiden Protagonisten betreten die Bühne des Spektakels (auch wenn es durch ein Aussteigen aus dem Auto ist) und nehmen beeindruckt (extatisch) an der Explosion akustischer und optischer Effekte teil. In diesem Bild, während den viel erwarteten Feuerwerken, wird der Höhepunkt dieser Karnevalisierung erreicht. Dabei können die zwei Protagonisten die Szene während diesem Höhepunkt an Theatralität verlassen, um wieder Raum für eine neue ironische Inszenierung zu schaffen. Dem Filmzuschauer wird das Bild mit dem wegfahrenden Auto, in dem eine Computereinheit²² und eine Sanitäreinrichtung (die zwei Objekte, die der Bürgermeister des Dorfes beantragt hat) zu sehen sind, dargeboten. Ein erneutes provokatives kompositorisches Spiel der Schaulust: Denn diese zwei Elemente - WC und PC - reduzieren durch die Nebeneinanderstellung das Pathetische, das Tragisch-Melodramatische der Gesellschaftsgeschichte zu einem Karneval. Dass sich die rumänische Gesellschaft immer noch mit Unwissen, Unehrllichkeit, Betrug, Diebstahl charakterisieren lässt, wird ironisch auf eine karnavalistische Ebene, wo Ernst und Spaß im Alltag miteinander verbunden und als ein Geflecht filmisch verarbeitet werden, gestellt. Die Erfüllung ihres Auftrages – die Anschaffung von WC und PC – bedeutet aber auch eine technische Entwicklung der Gesellschaft, die sich aber weiterhin mit Humor konstituiert oder „inszeniert“, was visuell durch die Wegfahrt des Autos mit den beiden Objekten in dem offenen Kofferraum - während die optimistische Musik von *Zdob și Zdub* ertönt – dargestellt wird.

1.3. Die Wahrnehmung der Inszenierung und Konstruktion der Gesellschaft bzw. der Kultur des Spektakulären

Die ausgewählten Filme schaffen, indem sie die gegenwärtige Gesellschaft und Kultur weitgehend als Spielformen der Inszenierung, der Simulation und des Scheins darstellen – sei es in komischer oder tragikomischer Weise – jeweils Grenzsituationen, die die gewohnten Oppositionen von Authentizität und Simulation, Sein und Schein, Realität und Fiktion, in Frage stellen und auflösen.

Durch Einwirkung der Theatralität und Meta-Theatralität erfolgt aber auch eine Auflösung der Grenzen zwischen den Bereichen (Film und Theater), zwischen Kunst und Alltag oder Gesellschaft, so dass die „Einwanderung“²³ des Spektakulären die Schnitt- und Trennflächen zwischen Fiktion und Realität (und dadurch auch zwischen Theater und Film) transzendiert.

Die durch meta-technischen Verfahren reflektierte Problematik des Unterschiedes zwischen Wirklichkeit und Fiktion, lässt sich abschließend als Zusammenspiel von Trennung und Überbrückung – als wahrnehmende bzw.

²² Auch auf sprachlicher Ebene wird Komik erzeugt: Das Wort „Einheit“ wird mit der hier nicht zutreffenden Bedeutung „Militäreinheit“ und nicht als „Computereinheit“ gebraucht.

²³ Der Eingriff des Theatralischen ins Leben wird von der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte mit dem Begriff „Einwanderung“ bezeichnet. Vgl. dazu „Ah, die alten Fragen...“ und wie Theatertheorie heute mit ihnen umgeht“. In: Nickel, Hans-Wolfgang (Hrsg.): *Symposium Theatertheorie*. Berlin: Institut für Spiel- und Theaterpädagogik 1998, S. 11-30 hier S. 14.

semiotische Transgression - in Bezug auf Theatralität, exemplarisch an der Endszene des Filmes *Das Mädchen und der Truthahn*²⁴ von Cristian Mungiu zeigen.

Im Spielfilm *Das Mädchen und der Truthahn*, eines der Filme aus dem Projekt *Lost and Found* verwendet Cristian Mungiu das stilistische Mittel des an die Zuschauer gerichteten À-part-Sprechens: der Soldat (in Nahaufnahme) schaut zusammen mit dem Mädchen in die Kamera, d.h. er blickt den Kinozuschauern in die Augen und fragt: „Was sieht er denn an?“. Es ist als würde er das Zusehen des Zuschauers in Frage setzen. Die filmische „mise en scène“ ist hier eindeutig theatralisch, indem es die filmische Distanz auflöst und in den Zuschauerraum eingreift. Wenige Augenblicke später wird diese Konstruktion zerstört: der Truthahn ist derjenige, der etwas ansieht; in einer schnellen filmischen Montage mit einem abrupten Kameraschwenk wird gezeigt, was das Tier anschaut: zwei riesengroße Straßenlöcher, welche von ihm aufgrund der ihm beigebrachten Unterscheidung Kreis-Quadrat erkannt werden. Diese eindeutig filmisch codierte Konstruktion mittels dem abrupten, aber langsamen Kameraschwenks destruiert eine ebenso eindeutig theater-codierte Konstruktion - mit anderen Worten: die beiden in den zwei unterschiedlichen Objekten rundes und quadratförmiges Loch verkörpertem Zeichensystemen werden gegenübergestellt und thematisiert, um sie differenzieren, aber auch um sie verknüpfen zu können.

Somit wird der semiotische Aspekt der Inszenierung aufgezeigt: Differenzen können erlernt, beobachtet und wiedererkannt werden, jedoch hängt das von der Perspektive, von dem Wahrnehmungsmodus ab. Durch den Kameraschwenk wird eine Perspektive von oben ermöglicht, die wiederum andere bzw. neue semiotische Überlegungen des Zuschauers begünstigt.

*

Resümierend möchte ich unterstreichen, dass der theatrale Um-Bruch im zeitgenössischen rumänischen Kurzfilm, dadurch dass er Differenzen herstellt, auch neue Perspektiven sowohl über das Kinematische als auch über das Theatrale begünstigt (und begünstigt hat). Solche Kurzfilme bestätigen, dass Film und Theater nicht zwei völlig voneinander getrennte Bereiche sind, sondern dass es eine wechselseitige Beeinflussung – von Volker Roloff „Koevolution“²⁵ bezeichnet – existiert. In diesem Sinne ist auch die qualitative Wandlung bzw. die Evolution des rumänischen Filmwesens zu verstehen, durch Einwanderung der Theatralisierungsstrategien seine eigene filmische Konstitution und Wertordnung erzielt zu haben.

²⁴ Mungiu, Cristian (Regie): *Turkey Girl. Kurzfilm*. In: Stefan Arsenijevic u.a. (Regie): *Lost and Found. 6 Glances at a Generation*. Deutschland / Bosnien-Herzegowina/ Bulgarien/ Estland/ Rumänien/ Serbien-Montenegro / Ungarn: Icon Film 2005. Der deutsche Titel lautet: „Das Mädchen und der Truthahn“.

²⁵ Volker Roloff: „Spielformen der Intermedialität am Beispiel französischer Theater/Filme (Carné – Renoir – Ophüls)“. In: Beate Ochsner, Charles Grivel (Hgg.): *Intermediale. Kommunikative Konstellationen zwischen Medien*. Tübingen 2001, S. 205.

LITERATURVERZEICHNIS

- BAUER, Markus: „Ursprüngliche Landschaften und technisches Know-how. Rumäniens Kinowirtschaft entwickelt ihre künstlerischen und ökonomischen Potenziale“. In: *Neue Züricher Zeitung*. 24. März 2004. Online verfügbar: URL: <http://www.nzz.ch/2006/03/24/fi/articleDOMZC.html>. [Stand 23.10.2006].
- BRĂȚAN, Laurențiu: „Legături către un nou val“. In: *Revista* 22, ANUL XV (841) (21 aprilie 2006 – 27 aprilie 2006).
- DEBORD, Guy: *La société du spectacle*, Paris: Editions Buchet-Chastel 1967.
- DELEUZE, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Übers. von Klaus Englert. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.
- DUMITRESCU, Mircea: „Dinu Tănase – Damen Tango“. In: *respiro*. Online verfügbar: URL: http://www.respiro.org/Issue15/TF/theatre_dumitrescu2.htm. [Stand 23.10.2006].
- FISCHER-LICHTE, Erika: „Ah, die alten Fragen...` und wie Theatertheorie heute mit ihnen umgeht“. In: Nickel, Hans-Wolfgang (Hrsg.): *Symposion Theatertheorie*. Berlin: Institut für Spiel- und Theaterpädagogik 1998, S. 11-30.
- Dies.: *Theater als Modell für eine performative Kultur. Zum performativen turn in der europäischen Kultur des 20. Jahrhunderts*. Saarbrücken: Universität des Saarlandes 2000a. Dies./Isabel, PFLUG (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2000b.
- GORZO, Andrei: „Cum se prezintă filmul românesc?“ In: *Dilema*. 507/2002, S. 15.
- KRACAUER, Siegfried: *Theorie des Films. Die Erretung der äußeren Wirklichkeit*. Vom Verfasser revidierte Übers. von Friedrich Walter und Ruth Zellschahn. Hrsg. von Karsten Witte. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1985.
- LOMMEL, Michael /Isabel Maurer QUEIPO/Nanette RIBLER-PIPKA (Hrsg.): *Theater und Schaulust im aktuellen Film*. Bielefeld: Transcript Verlag 2004.
- NICKEL, Hans-Wolfgang (Hrsg.): *Symposion Theatertheorie*. Berlin: Institut für Spiel- und Theaterpädagogik 1998.
- ROLOFF, Volker/ Scarlett WINTER (Hrsg.): *Theater und Kino in der Zeit der Nouvelle Vague*, Tübingen: Stauffenburg Verlag 2000.
- Ders.: „Spielformen der Intermedialität am Beispiel französischer Theater/Filme (Carné – Renoir – Ophüls)“. In: Beate Ochsner, Charles Grivel (Hgg.): *Intermediale. Kommunikative Konstellationen zwischen Medien*. Tübingen 2001, S. 205.
- SOURIAU, Etienne: „Filmologie et esthétique comparée“. In: *Revue internationale de filmologie* 10 (1952/53), S. 118.

SPRECHAUSDRUCKSMERKMALE IM FREMDSPRACHENUNTERRICHT. BEMERKUNGEN ANHAND EINES GEDICHTS VON JAMES KRÜSS

DANIELA VLADU*

ABSTRACT. Some Characteristics of Speech Pronunciation in the Learning of a Foreign Language. *Several Remarks Based on a Poem by James Krüss.* The article is focused on the speech pronunciation (Sprechausdrucksmerkmale) and its role in the learning of the German Language. Aspects regarding dynamics, melodic, rhythm, articulation and the vocal qualities of the speaker are described. It is to be underlined that all these have to be consciously integrated in the learning of any foreign language.

Der Beitrag konzentriert sich auf die Rolle der Sprecherziehung -konkret auf die Sprechausdrucksmerkmale - im DaF-Unterricht. Sprecherziehung ist die Optimierung der Sprechfähigkeiten des Einzelnen. Diese Fähigkeiten können zum größten Teil weiterentwickelt werden und hängen eng mit der Persönlichkeit des Sprechers und seinem Sach- und Weltwissen zusammen. Anhand eines sehr expressiven Gedichtes von James Krüss werden die Merkmale *Dynamik, Melodik, Tempo, Artikulation* und *Stimmqualitäten* als bewusst zu integrierende Aspekte in den Fremdsprachenunterricht beschrieben.

Es ist generell bekannt, dass Menschen miteinander hauptsächlich mit Hilfe der Sprache kommunizieren. Diese kann lautlich oder schriftlich realisiert werden (lautliches und schriftliches Sprechen). Menschliche Kommunikation wird als Abfolge von Nachrichtenübermittlung zwischen zwei Gesprächspartnern verstanden. Dabei nehmen diese abwechselnd die Rolle von Sender und Empfänger ein, wobei das Verstehen beider Sprechaktanten bestimmend ist, sowie die Situation, in der die Kommunikation eingebettet ist. Doch ist uns auch bekannt, dass das Nicht-Kommunizieren nicht möglich ist, da das Sprechen als Handeln, um anderes Handeln auszulösen, aufgefasst wird. Um einen Vorgang als Handlung identifizieren zu können, muss ihm das Adjektiv *absichtlich* oder *willkürlich* zugesprochen werden können und es muss die Fähigkeit oder Möglichkeit zum Vollzug der Handlung vorher feststehen. Sofern kommunikatives Sprechen eine soziale Aktivität ist, lässt sich die Bedeutung einer Sprechhandlung als die durch die Handlung hergestellte Situation beschreiben, die sich von der vorhergehenden Situation durch Änderung oder Stabilisierung unterscheidet. Somit entfaltet sich das Sprechen als kommunikative Reziprokhandlung mit den Merkmalen *situativ, personenbezogen* und *sprachbezogen*.

* In Erinnerung an Prof. Dr. Petru Forna, Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca: dvladu@personal.ro

In mündlicher Kommunikation kann Gesagtes, Gesprochenes, Gemeintes, das WAS und WIE einer Äußerung nicht abgekoppelt werden von den Menschen, die gerade sprechen und von denen, die gerade zuhören. Miteinander sprechen vollzieht sich in kommunikativen Formen. Miteinander gesprochen wird also formbezogen „in gesellschaftlichen Handlungsmustern und sozialen Situationen zum Erreichen kommunikativer Handlungsziele.“ (Geissner 2000: 104)

Im Zuge des Kognitivismus ist es üblich geworden, Phänomene über ihre mentale Repräsentation zu erfassen. So kann etwa Kommunikation in einem frame dargestellt werden, der uns die wesentlichsten Aspekte bietet: Zeit, Ort, Beteiligte an der Interaktion, Kommunikationsgegenstand und –thema (Topik), Intentionen, Modus und Medium.

Sinn ohne Medium gibt es nicht. Medium ist das, worin sich Sinn manifestiert. In der Regel werden für die Differenzierung des Mediums die rezeptiven Sinnesorgane zugrunde gelegt. Man spricht auch von Kanälen. Gesprochene Sprache wird dann dem akustischen Kanal, Mimik und Gestik dem optischen Kanal zugerechnet.

Um in mündlicher Kommunikation, in Gesprächen oder Reden zu verstehen, was geäußert wird (Verbales) und wie dies geäußert wird (Nonverbales und Paraverbales), müssen alle Faktoren der Kommunikationssituation berücksichtigt werden: das WAS (die Rede) und WIE (Lebhaftigkeit) im Sprechhandeln und Hörverstehen, WER (Sprecher) mit oder zu WEM (Hörer), WORÜBER, WANN, WO, WARUM, WOZU (um zu informieren oder aktivieren). Alle Faktoren wirken in unterschiedlicher Weise aufeinander ein und können sich auch im Verlauf der Kommunikation auf unterschiedliche Weise verändern. Für das Hörverstehen ist die verbale Komponente nur zum Teil ausschlaggebend. Als Zuhörer wird man vor allem das WIE des Redners, also die im Sprechausdruck vermittelten kommunikativen Absichten zum Verstehen der Äußerung heranziehen; und als Redner wird man sich in seinem eigenen Sprechausdrucksverhalten, mit seinen paraverbalen Mitteln zielgerichtet und funktional äquivalent an seine Adressaten weitergeben (Knoblauch 2002: 201).

In der mündlichen Kommunikation geschieht sprachliches Verhalten durch paraverbale Mittel, wobei Nichtsprachliches sich auf Gestik und Mimik bezieht.

Sowohl sprachliches, als auch nichtsprachliches Verhalten begleiten die verbale Kommunikation, bleiben in der Regel nebenbei und werden nicht thematisiert. Deshalb können sie nicht generell festgelegt werden und bleiben diffus, gelten als ikonisch, einfacher zu verstehen und direkter.

Generell zeigen die Kommunikationsteilnehmer nichtsprachliches Verhalten. Dabei geht es im Bereich des motorischen Verhaltens besonders um Gesichtsausdruck und Blickkontakt, Kopfbewegungen und um Körperhaltung allgemein. Handbewegungen können sprachliche Äußerungen ergänzen oder ersetzen.

Paraverbale Kommunikation moduliert das Lautmedium, die sprachlichen Äußerungen. Paraverbale Merkmale fassen wir in *Dynamik* (Lautstärke), *Melodik* (Tonhöhe, Tonschwankungen und Intonation), *Tempo* (Rhythmus und Pausen), *Artikulation* (Deutlichkeit des Klanges) und *Stimme* (Tonfall, Stimmqualitäten)

zusammen. Sie sind nie autonom, sondern Phänomene, die die vokalen Äußerungen begleiten und färben. Paraverbales weist folgende Charakteristika auf (Heringer 2004: 96):

- Deutung als Symptome (außer konventionalisierter Frage-Intonation des Deutschen oder der Töne in sog. Tonsprachen)
- Genetische Bedingtheit (Frauen sprechen z. B. mit höherer Stimme als Männer)
- Persönliche und individuelle Seite manches Paraverbales (einige Menschen sprechen lauter als andere)
- Unterschiedliches Etablieren in unterschiedlichen Kulturen
- Symbolische Verwendung bei manchen intentionalen Produzenten

Bei der Dynamik geht es um die Stärke der Töne und deren Veränderungen während des Sprechens. Die Lautstärke ergibt sich aus den unterschiedlichen Betonungen und hängt wesentlich vom Ort des Kommunikationsgeschehen ab. Dabei spielen auch andere Faktoren eine große Rolle: die physiologische Hörfähigkeit der Zuhörer, die sozial-expressive Qualität und die kommunikative Intention des Sprechers. Akzente betonen das Relevante in einer Äußerung. So gibt es in ihr mehrere Nebenakzente (gewöhnlich zwei) und einen Hauptakzent. Den Hauptakzent bekommt nur ein Wort in der Gesamtäußerung, nämlich das den Satzsinne wiedergebende Wort. Im Hauptakzent senkt sich die Stimme und die Spannung wird gelöst. Wenn wir Betonung insgesamt als Relevanzabstufung unserer Gedanken auffassen, als Möglichkeit, das deutlich zu machen, was uns an unseren Äußerungen wichtig erscheint, ist Betonung immer ein variables Ineinandergreifen von Lautstärkeveränderungen mit melodischen und temporalen Elementen.

Die Intonation ergibt den Melodieverlauf. Bei Fragen steigt die Melodie (interrogative Kadenz, Fragetone), nach Auflösen der gesamten Äußerungsspannung, nach dem Satzsinneakzent fällt sie (terminale Kadenz, akustischer Schlusspunkt). Während der Äußerung spannt sich die Melodie weiterweisend, im Verbindung mit Zäsuren und Pausen vor allem gliedernd, über die verschiedenen Äußerungsteile (progrediente Melodie, schwebendes Melodem). Oft ist dieses Schweben der Melodie Zeichen umgestalteter rhetorischer Kommunikation. Durch sie werden Gedanken, Sprechhandlungen oft ganz unterschiedlicher Bedeutung und Relevanz nur aneinandergereiht, als hätten alle Teiläußerungen die gleiche Wichtigkeit. Durch schwebende Melodieführung setzt sich ein Redner unter Druck, weiter sprechen zu müssen, weil er seinen Hörern durch die offene Melodie signalisiert, dass er noch nicht am Ende ist. Eine terminale Kadenz erlaubt, Restspannungen und Ausatmen auszulassen, eine normale Lösungspause zu nehmen und im Einatmungsvorgang den nächsten Gedanken aufsteigen zu lassen. Durch melodische Merkmale werden auch die emotional-expressiven Klangfarben verständlich.

Die Sprechgeschwindigkeit ist Ausdruck des Verhältnisses von Tempo und Pausen. Jeder Mensch bringt, je nach Persönlichkeitsstruktur, immer auch ein individuelles Sprechtempo in die Kommunikation ein. Gestaltetes Grundsprechtempo

ist aber abhängig vom Zusammenwirken der unterschiedlichen situativen Faktoren in der jeweiligen Kommunikationssituation. Die Gliederung des Gesprochenen ist ein wichtiges temporales Element zur Herstellung von Verständlichkeit. Diese wird erreicht durch gliedernde und lösende Pausen, Spannungs- und Nachhallpausen. Gliedernde Pausen zerlegen den Verlauf einer Äußerung in sinnvolle Abschnitte. Es sind Zäsuren, die dem Hörer, durch Unterbrechung des Sprechflusses, mentale Verarbeitungszeit für das Gesagte bieten. Andere Binnenpausen werden durch vokale Ausdrücke wie „äh“, „öh“ gefüllt, die beim freien Sprechen nicht ganz zu vermeiden sind. Lösende Pausen werden mit der abschließenden melodischen Kadenz realisiert.

Innerhalb eines wichtigen Äußerungsteils können bestimmte Pausen die Höreraufmerksamkeit wecken. Vor der hervorzuhebenden Stelle markiert die Stau- oder Spannungspause das folgende sprachliche Segment, wobei die Nachhallpause nach dem deutlichen Teil gesetzt wird. Die Sprechgeschwindigkeit als Verhältnis von Tempo und Pausen ist in den verschiedenen Äußerungseinheiten des Sprechers abhängig von Relevantem und Redundantem. So kann der Sprecher die Geschwindigkeit bewusst dem Verstehenstempo seiner Zuhörer anpassen.

Im Fremdsprachenunterricht ist die Standardlautung des Deutschen, im AUSSPRACHE-Duden ausführlich beschrieben, Norm. In der phonetischen Realisation beim Kommunizieren sind immer auch soziale, regional-dialektale und persönliche Gewohnheiten miteinzubeziehen. Im Unterricht aber sollte die klangliche und phonetische Verständlichkeit durch den Lehrenden gesichert werden. Undeutlichkeit führt zu Missverstehen beim Hörer und dadurch zum Aufnehmen von nicht beabsichtigten kommunikativen Inhalten. Ein Lehrer sollte in der Lage sein, seine Artikulation der Sprechsituation anzupassen, sowohl in seiner Lautungsstufe, als auch in der Deutlichkeit der konsonantischen Geräusche. Denn für die deutsche Sprache gilt: „Je deutlicher ein Redner die Konsonanten ausspricht, um so deutlicher wirkt er auf seine Zuhörer“ (Knoblauch 2002: 206).

Was die Stimme angeht, ist es wichtig, überwiegend im Haupttonsprechbereich (Indifferenzlage) zu sprechen. Beim situativ lauten Sprechen neigt man durch größere Muskelspannung vor allem im Kehlbereich dazu, die Indifferenzlage zu verlassen. Dadurch wird die Stimme höher und die Stimmlippenmuskulatur besonders belastet.

Im Fremdsprachenunterricht kann der Einsatz von vortragenden Texten als Ausspracheübungen von großer Hilfe sein. Es ist empfehlenswerter, an einem literarischen Text zu arbeiten, als an einem Alltegetext, der meist nur still gelesen wird und der, weil er nicht vorgetragen wird, auch keine Ausspracheübung darstellt. Im Unterschied zu „normalen“ Lehrbuchtexten, die sich bei der Wiederholung schnell abnutzen und langweilig werden können, erscheinen literarische Texte mit der Zeit interessanter wegen neuer Deutungen. Außerdem sprechen auch lernpsychologische Gründe für den Einsatz literarischer Texte. Es ist für den Lernenden motivierender, an Texten zu arbeiten, die nicht für Unterrichtszwecke „erstellt“ sind. Dadurch fühlt sich der Lernende als

Fremdsprachler ernst genommen, er ist seinem erstrebten Ziel, dem „wirklichen“ Deutsch, ein Stück näher gekommen. Literarische Texte, vor allem Gedichte, prägen sich leichter ein und haften, auch mit ihren Klangmerkmalen, länger im Gedächtnis (Dieling / Hirschfeld 2000: 74).

Im Folgenden wird das Gedicht „*Das Feuer*“ von *James Krüss* hinsichtlich seiner paraverbalen Ausdrucksmittel analysiert:

Hörst du, wie die Falmmen flüstern,/ knicken, knacken, krachen, knistern,/ wie das Feuer rauscht und saust,/ brodeln, brutzelt, brennt und braust?/

Siehst du, wie die Flammen lecken,/ züngeln und die Zunge blecken,/ wie das Feuer tanzt und zuckt,/ trockne Hölzer schlingt und schluckt?/

Riechst du, wie die Flammen rauchen,/ brenzlig, bruzlig, brandig schmauchen,/ wie das Feuer, rot und schwarz,/ duftet, schmeckt nach Pech und Harz?/

Fühlst du, wie die Flammen schwärmen,/Glut aushauchen, wohligh wärmen,/ wie das Feuer flackrig wild,/ dich in warme Wellen hüllt?/

Hörst du, wie es leiser knackt?/ Siehst du, wie es matter falckt?/ Riechst du, wie der Rauch verzieht?/Fühlst du, wie die Wärme flieht?/

Kleiner wird das Feuerbraus:/ Ein letztes Knistern,/ ein feines Flüstern,/ ein schwaches Züngeln,/ ein dünnes Ringeln –/ aus./

Die Beschreibungen und Deutungen fassen verschiedene akustische Phänomene zusammen. Da das Gedicht fünf Strophen in Frageform und eine Strophe in Aussageform enthält, ist die Dynamik unterschiedlich, von leise und tief (Ruhe schaffend, um die auditiven Bilder wahrnehmen zu können) bis zu laut und hoch (das Crescendo der Enumerationen suggerierend). Somit ist das Beschreibungsmittel stärker mit Deutung der auditiven, optischen, olfaktorischen, taktilen und akustischen Bilder imprägniert.

Der Akzent in diesem Gedicht erfüllt kommunikative Zwecke. Es ist bekannt, dass das Deutsche den Wortakzent am Anfang hat. Erst beim Satzakzent bemerkt man die kommunikative Freiheit und Absichten des Sprechers. Akustisch wird akzentuiert durch größere Intensität, durch leicht höhere oder längere Aussprache der geräuschimitativen und sehr suggestiven Verben. Intonation wird metaphorisch charakterisiert mit steigend vs. fallend. Steigende Intonation signalisiert Offenheit, Unabgeschlossenheit und wird in den ersten fünf Strophen konventionell angewandt, da vom Hörer erwartet wird, durch Wahrnehmungen zu vervollständigen. Mit Hilfe der Hauptbetonung gibt der Sprecher einen Hinweis, dass der Hörer hier besondere Deutungsarbeit zu leisten hat, nämlich sich auf das Visuelle, Auditiv, Olfaktorisch und Taktile des Feuers zu konzentrieren, um das gesamte beschriebene Bild vor Augen zu haben. Die Nebenbetonungen liegen auf das Denotat, auf den zu beschreibenden Gegenstand und auf seine Attribute.

Artikulation (Lautbildung) und Intonation sind innig verknüpft, beeinflussen einander und widerspiegeln sich in der Aussprache. Diese muss klar, deutlich und gespannt sein.

Der Rhythmus der Rede ist vor allem bestimmt durch Tempo und durch Pausen. Dabei ist die Atmung sehr wichtig. Pausen entstehen dann, wenn innerhalb eines Lautstroms kein Laut produziert wird. Es gibt lange, mittellange und kurze Pausen. Generell gilt, dass lange Pausen dann eingestetzt werden, wenn ein großer gedanklicher Zusammenhang beendet und die Stimme gesenkt wird. Bei Ausdruck von Teilgedanken existiert meist Atmung und die Stimme schwankt, wobei während der Staupausen nicht geatmet wird und die Stimme schweben bleibt. Obwohl die Pausen Momente der Stille sind, erfüllen sie trotzdem kommunikative Zwecke. In dem obigen Gedicht gibt es viele Enumerationen von Tätigkeiten, Eigenschaften und Zuständen. Während des Vortrags werden dabei lange Pausen eingesetzt, um dem Leser Zeit zum Vorstellen und Nachdenken zu lassen, um ihn mit den überwältigenden Bildern zu gewöhnen.

Natürlich spielt die Stimmqualität auch eine große Rolle. Der Tonfall sollte fragend und belehrend sein und die Stimme klar und weich klingen.

Nonverbale und paraverbale Merkmale ergänzen sich meist gegenseitig und sind nicht konventionalisiert. Deshalb ist die Trennung der einzelnen Merkmale oft schwierig: Gestik ist mit der Körperbewegung verbunden, Blick mit Kopfbewegung und Lautstärke mit Gesichtsausdruck. In der Interaktion sind paraverbale Elemente (Tempo, Pausen, Lautstärke, Klangfarbe) dominant, wobei das Nonverbale (Blick, Körpersprache), außer der Gestik, nicht so relevant für den turn-Wechsel sind (Heringer 2004: 104).

In der Kommunikation wirken Verbales, Nonverbales und Paraverbales zusammen. Die verschiedenen Aspekte können einander stützen, sich verstärken, nebeneinander herlaufen oder sich widersprechen. Von der Differenziertheit her gesehen aber steht das Verbale in dem Vordergrund und wird von den anderen Elementen ergänzt, die intentional-symbolisch, symptomatisch, individuell-genetisch bedingt sind und kulturverankert erscheinen können.

LITERATURHINWEISE

- DIELING, Helga / Hirschfeld, Ursula: *Phonetik lehren und lernen*, Berlin: Langenscheidt, 2000.
- GEISSNER, H.: *Kommunikationspädagogik. Transformationen der „Sprech“ –Erziehung*, St. Ingbert, 2000.
- HERINGER, Hans Jürgen: *Interkulturelle Kommunikation*, Tübingen: Francke, 2004.
- KNOBLAUCH, Klaus: „*Sprecherziehung und rhetorische Kommunikation – wichtige Bausteine im Dolmetschstudium*“, in: Best, Joanna / Kalina, Sylvia (Hrsg.), *Übersetzen und Dolmetschen*, Tübingen: Francke, 2002, 198-208.
- KRUSS, James: *Der wohltemperierte Leierkasten. 12 mal 12 Gedichte für Kinder, Eltern und andere Leute*, Hamburg: Bertelsmann, 1989.

ZUR BESCHREIBUNG DER ADJEKTIVVALENZ IN WÖRTERBÜCHERN

EMILIA MUNCACIU-CODARCEA¹

ABSTRACT. The analysis of the valency of adjectives in Adjective-Valency Dictionaries. The development of the valency theory and lexicography over the past years in Germany, closely related to the reception of Tesnière's dependency and valency theory, can be summarized by the following major characteristics: the intense study of the verb valency on a morphosyntactic, semantic and cognitive-pragmatic level in multidimensional dichotomic and scalar theories, the admission of the valency of non-verbal parts of speech (nouns, adjectives, prepositions) and their comparison with the verb-valency (distinctions, similitudes) and the contrastive study and description of the valency of verbs, adjectives and nouns in different languages. The didactic orientation and practical use for foreign language learners of the valency theory is revealed by the mono- and bilingual valency grammars and dictionaries. The present paper offers a comparison of the description and analysis of the adjective valency in three German valency dictionaries with the purpose of developing a theoretical basis and a model for the description of the adjective valency in future valency dictionaries, based on the conclusions drawn from their comparison. The proposal of a theoretical and analysis model of the adjective valency should also serve future contrastive descriptions in a German-Romanian adjective valency dictionary.

0. Einleitende Bemerkungen

Adjektive bilden nach den Nomina und den Verben die drittgrößte Wortklasse, die ständig durch Neubildungen und Wortklassenwechsel erweitert wird. Engel (1994:67) definiert Adjektive als Wörter, die „jederzeit in der Umgebung Det_Nom auftreten können“, d.h. die meisten Wörter, die so eingeordnet werden können, inklusive die nur attributiv verwendbaren (*monatlich, hiesig*), die Zahlwörter, die attributiv verwendeten Partizipien, nicht aber die nur prädikativ verwendbaren Adjektive/ Kopulapartikeln (*quitt*). In der DRKG (1993) werden die attributiv und „gerundivisch“ verwendeten Partizipien I, II (*blutende Wunde, leidende Person, der gelesene Roman, ein zu lobender Versuch*) und gewisse quantifikative Adjektive (*Ein Viertel Kilo Kaffee*) zu den Adjektiven gezählt.

¹ The present paper is part of the volume published in the memory of professor Petru Forna from the Department of German Language and Literature, who dedicated a large number of studies and publications to the research of the morphosyntactical, lexical and historical aspects of the German language and literature as well as to the contrastive study of the German and Romanian language and traductology (see his remarkable translations of important German authors), which are of undisputable benefit for their use by the German language learners and students.

Semantisch sind Adjektive Wörter, die Größen bestimmte Merkmale zuordnen und andere Elemente modifizieren oder qualifizieren; sie bezeichnen „Erscheinungen der objektiven Realität, die in unserem Bewusstsein als Eigenschaften widergespiegelt sind“ (Sommerfeldt/ Schreiber ³1983:12). Adjektive dienen der zusätzlichen Charakterisierung eines Gegenstands (*Ich suche ein zweistöckiges rotes Haus*), andere Adjektive hingegen werden als Modalisierungsmittel benutzt (von der Geltungseinschränkung bis zum Ausschluss des Charakteristikums) und üben in adverbialen Gebrauch die Funktion bestimmter Satzadverbien (z.B. *wahrscheinlich*). Durch das relationale Auftreten der Erscheinungen in Verbindung mit anderen Erscheinungen/Gegenständen unterscheidet man semantisch-qualitative („eine den Dingen innewohnende Eigenschaft“, z.B. *guter Mensch, blaue Farbe, hohes Haus*) und semantisch- relative Adjektive („das Verhältnis des durch das Beziehungswort bezeichneten Dinges zu einem anderen Ding“, z.B. *politische Frage, hiesige Zeitung*). (Vgl. Sommerfeldt/ Schreiber 1983) ² Syntaktisch verbindet sich das Adjektiv attributiv mit dem Substantiv, Adjektiv und Adverb (*der fleißige Schüler, fein säuberlich, hoch oben*), prädikativ mit dem Subjekt, Akkusativ- und Dativobjekt (*Der Schüler ist fleißig; Ich finde ihn fleißig; Ihm ist (es) schlecht geworden*) oder es tritt adverbial auf (*Er arbeitet schnell*). Morphologisch kennzeichnet sich das Adjektiv durch Genusveränderlichkeit, Komparierbarkeit, Deklinierbarkeit.

Die syntaktische (quantitative und qualitative) Valenz gibt die Zahl und Art der Aktanten in Form der Oberflächenkasus an (z.B. Sn, pS), die semantische Valenz beschreibt zum einen die semantische Umgebung der Valenzträger mit Hilfe allgemeiner Merkmale (z.B. Hum, Abstr), zum anderen wird sie mit den semantischen Kasusrollen Fillmores erfasst (z.B. Agens, Objektiv). Die semantische Adjektivvalenz bezieht sich auf die „relationalen Bedeutungen der Ergänzungen zum Adjektiv, die sich durch die Verwendung im Satz ergeben und von der Semantik des Adjektivs als des Valenzträgers abhängig sind“ (vgl. Lee 1994:147).³

² „Adjektive bezeichnen Merkmale, die unterschiedlichen Erscheinungen der Wirklichkeit innewohnen oder anhaften, Lebewesen und Gegenständen, Handlungen, Vorgängen, Zuständen, kurzum: Sachverhalten. Demgemäß können Adjektive, die den Kernbereich der Wortklasse bilden, im Satz prädikativ, attributiv und adverbial verwendet werden. Sie werden dekliniert, wenn sie Substantiven als Attribute vorangehen. Sie können auch mit Hilfe ihrer Komparationsformen (und anderer sprachlicher Mittel) Gradunterschiede von Eigenschaften ausdrücken, sofern ihre lexikalische Bedeutung die Graduierung (und damit die Komparation) nicht ausschließt.“ (Sommerfeldt/Schreiber/Starke 1991:5) „Adjektive stehen in engen semantischen Beziehungen zu Trägern von Eigenschaften und Verhältnissen, und diese semantischen Beziehungen liegen den syntaktischen Beziehungen des Adjektivs zugrunde. Nach der Art der Beziehung wird die syntaktisch attributive und prädikative Funktion, die Bezug auf ein Substantiv (oder eine Substantivierung) nimmt, dem Adjektiv zugeordnet, während die adverbiale Funktion dem Adverb zugeschrieben werden soll.“ (Lee 1994:61)

³ Bezüglich der Betrachtung der Adjektivergänzungen als Attribute oder als Objekte ziehen Stepanowa/Helbig (1978:172) die letztere vor, u. zw. mit den Argumenten, dass die entsprechenden Glieder beim Verb und beim prädikativen Adjektiv parallel behandelt werden können (*Er ähnelt seinem Vater.- Er ist seinem Vater ähnlich*), im Satz permutierbar sind (*Ähnlich ist er seinem Vater*) und keine potentiellen Prädikationen (wie die Attribute) sind; vielmehr entsprechen sie (wie die Objekte des Verbs) Elementen eines logischen Relationsurteils (*er (ähnlich sein) (sein Vater)-R a, b*).

Die morphosyntaktisch und semantisch bestimmten Ergänzungen dienen zur Bildung des strukturellen Minimums eines Syntagmas bzw. Satzes (Prädikat und obligatorische bzw. fakultative Ergänzungen). Die Valenzstrukturen liegen dem Aufbau der SBP zugrunde, die syntagmatische Beziehungen auf der Ebene des Sprachsystems repräsentieren („Die Valenzstrukturen eines Prädikats und ihre Varianten lassen sich im Einzelnen abstrakten Tiefenstrukturen und konkreten Oberflächenstrukturen zuordnen“, vgl. Lee 1994:69). Die Ermittlung von notwendigen (obligatorische/ fakultative) Ergänzungen und freien Angaben erfolgt nach der Grammatikalität/ Sinnvollständigkeit, aufgrund der Eliminierungsprobe bzw. der Anaphorisierung; die Semantik des Adjektivs spielt dabei eine wichtige Rolle.

Synonyme Verben, Adjektive und Substantive lassen syntaktische Parallelen in der Struktur von Sätzen oder Wortgruppen erkennen und können als Valenzträger mit ähnlicher oder gleicher semantischen Valenz und partiell unterschiedlicher syntaktischen Valenz aufgefasst werden, z.B. *Der Junge dankt dem Vater für das Geschenk.- der dem Vater für das Geschenk dankbare Junge.- der Dank des Jungen an den Vater für das Geschenk.*

Die Adjektivvalenz wird für das Deutsche in drei Wörterbüchern beschrieben: „Wörterbuch zur Valenz und Distribution deutscher Adjektive“ (1974) von Sommerfeldt/ Schreiber, „Wörterbuch der Valenz etymologisch verwandter Wörter. Verben. Adjektive. Substantive“ (1996) von denselben Autoren und „Deutsche Adjektive. Wortfelder für den Sprachunterricht“ (1991) von Schreiber/ Sommerfeldt/Starke. Für das Rumänische liegt zur Zeit kein ein- oder zweisprachiges (deutsch-rumänisches) Wörterbuch zur Adjektivvalenz vor (erwähnenswert ist das Wörterbuch von Baciú (2003), in dem kontrastiv (rumänisch-französisch, französisch-rumänisch) das Adjektiv syntaktisch beschrieben wird). Ziel der Darstellung dieser drei Adjektivvalenzwörterbücher ist eine Kontrastierung der Valenzbeschreibungen und –auffassungen, woraus wichtige Schlüsse für die theoretische Grundlage und Valenzbeschreibung des Adjektivs in künftigen Valenzwörterbüchern gezogen und ein eigener Beschreibungsapparat erarbeitet werden sollten.

1. Wörterbuch zur Valenz und Distribution deutscher Adjektive (1974)

Das 1974 herausgegebene „Wörterbuch zur Valenz und Distribution deutscher Adjektive“ (WVDA) von Sommerfeldt/ Schreiber dessen 2. überarbeitete Auflage 1977 erschien, richtet sich an Deutsch Lernende und Lehrende, denen es als Hilfsmittel zur Vermeidung von Fehlern beim Gebrauch der Adjektive dienen soll (z.B. Verbindung der Adjektive mit Partnerwörtern, die semantisch nicht mit ihnen kongruieren, die falsche Verwendung von syntaktisch an bestimmte Positionen gebundenen Adjektiven, die falsche Stellung der Adjektiverweiterungen).

Die Wörterbuchgrammatik verbindet sich teilweise mit Helbig's Valenztheorie, übernimmt aber auch Elemente der Valenzauffassung von Bondzio,

Flämig u.a.⁴ Sommerfeldt/ Schreiber gehen in ihrer theoretischen Fundierung der Adjektivvalenz von einigen Überlegungen zum Wesen des sprachlichen Zeichens und seiner Komponenten aus, und erkennen dabei die immer größere Bedeutung der kommunikativ pragmatischen Komponente. Der Valenzbegriff (Fügungspotenz, „Fähigkeit eines Wortes, auf Grund seiner Bedeutung Beziehungen zu anderen Wörtern herzustellen“, S. 15) umfasst die logische Valenz in der Begriffsstruktur, die semantische Valenz in der konkreten sprachlichen Struktur und die syntaktische Valenz (Zahl, Art und morphologische Form der Aktanten). Mit der Eliminierungsprobe werden obligatorisch/ fakultativ begrifflich angelegte Partner/Aktanten und nicht begrifflich angelegte, partnerfreie Angaben unterschieden. Durch die übersichtliche Zugriffsstruktur kann das WVDa leicht vom Lernenden benutzt werden.

Die Beschreibung der Adjektivvalenz erfolgt ähnlich der Verbvalenzbeschreibung (Aufbau, verwendete Symbole) im Wörterbuch zur Valenz und Distribution deutscher Verben (WVDV) von Helbig/Schenkel (1969). Das Adjektiv wird semantisch (qualitativ, relativ), syntaktisch (prädikativ, attributiv, adverbial) und morphologisch (flektierbar, komparierbar) abgegrenzt. Da die syntaktische Valenz auf der logisch-semantischen aufbaut, sind die Unterschiede in den Bedeutungselementen entscheidend für die Festlegung lexisch-semantischer Varianten; bei gleicher Valenz und Distribution können unterschiedliche Varianten angenommen werden. Die Schwierigkeit der Festlegung von Varianten durch Bedeutungsdifferenzierung wie auch die intuitiv angesetzten Bedeutungsunterschiede weisen auf die Notwendigkeit einer Semantiktheorie hin, die die Variantendifferenzierung aufgrund einheitlicher Kriterien ermöglichen soll.⁵

Im Wörterbuch werden ca. 650 Adjektive auf zwei Stufen beschrieben: Stufe I- quantitative und qualitative Valenz (Zahl, morphologische Form der Aktanten, zB. B (pSd), mögliche syntaktische Verwendungsweisen des Adjektivs (attributiv, prädikativ, adverbial); Stufe II-semantische Valenz (Beschreibung der

⁴ Während Helbig die Valenz als vorwiegend syntaktisches Phänomen betrachtet, geht Bondzio von der begriffslogischen Seite an die Valenz heran und betrachtet die Wortbedeutung als Ausgangspunkt der Valenzbeschreibung. Die Besetzung der Leerstellen durch obligatorische oder fakultative Aktanten ist eine Erscheinung der linguistisch-kommunikativen Ebene. Flämig geht von den logischen Beziehungen innerhalb der Aussagestruktur aus, denen semantische Beziehungen innerhalb der Satzstruktur entsprechen; die semantische Valenz des Verbs entscheidet darüber, welche Partner auf Grund ihrer Semantik die Leerstellen besetzen können.

⁵ Die Tatsache, dass die Semantik der Aktanten die Besetzung der Leerstellen und die grammatische Form anderer Aktanten beeinflussen kann (z.B. *ein im Schwimmen erfahrener Junge*; *ein im Gebrauch des Wörterbuchs erfahrener Schüler*, *ein des Weges kundiger Mensch*) ist dadurch erklärbar, dass sich der Aktant aus dem Situations- oder Erfahrungskontext ergibt (*erfahrene Mutter* [erfahren in der Mutterschaft], *erfahrener Mensch* [lebenserfahren]) oder dass die 2. Leerstelle durch das Beziehungswort mit besetzt wird (*erfahrener Boxer/Lehrer - ein im Boxen/Lehren erfahrener Mensch*; *kundiger Bergsteiger- ein des Bergsteigens kundiger Mensch*). Nach Schumacher (1986:360) ergibt sich die Schwierigkeit der Beschreibung daraus, dass „zwar die syntaktische Valenzbeschreibung auf der logisch-semantischen aufgebaut werden soll, jedoch weder eine Semanalyse der Valenzträger noch eine differenzierte Beschreibung der Semantik der Aktanten vorgenommen werden.“

semantischen Beschaffenheit der Aktanten (allgemeine semantische Merkmale bei Helbig/Schenkel, präzisiert teilweise durch zusätzliche Merkmale). Fakultative Aktanten stehen in Klammern, die Beispiele ziehen den attributiven Gebrauch vor. Die Adjektive werden als einwertig (absolute Adjektive) oder mehrwertig (relative Adjektive) eingestuft, ihre Valenz lässt sich durch die Betrachtung der Eakk und Edat vorwiegend als Verbergänzungen schwer von der Verbvalenz abgrenzen (vgl. die in bestimmten Verwendungsweisen als dreiwertig beschriebenen Adjektive, z.B. *Er ist ihm Dank schuldig*).

In der Auflage von 1983 werden 604 alphabetisch angeordnete Adjektive mit 1588 Bedeutungsvarianten beschrieben, von denen 1425 einwertig und 163 mehrwertig sind: fakultativ zweiwertig 1+(1) in 42 Bedeutungsvarianten, obligatorisch zweiwertig in 110, dreiwertig in 11 Bedeutungsvarianten, z.B. *ähnlich*₂₊₍₁₎: *Sein Bruder ist ihm [in bezug auf sein Temperament] ähnlich*; *behilflich*₂₊₍₁₎: *der seiner Frau [beim Aussteigen] behilfliche Mann*; *geheuer*₂₊₍₁₎ (V2= „unbehaglich“): *[Beim Gedanken an die Prüfung] ist es mir nicht geheuer*; *gesinnt/ gesonnen*₂₊₍₁₎ (V1= „zu jmdm. ein bestimmtes Verhältnis habend“): *der [ihm] freundlich gesinnte/ gesonnene Kollege*; *dankbar*₁₊₍₂₎ (V1= „von Dank erfüllt“): *der [seinem Vater] [für das Geschenk] dankbare Sohn*; *entfernt*₃ (V3= „sich in einer bestimmten Entfernung von einem Ort befindend“): *der 5 km von hier entfernte Hafen*; *gemein*₃ (V4= „gemeinsam“): *Er hat diese Meinung mit vielen gemein*; *schuldig*₃ (V1= „zu geben verpflichtet“): *der ihm Dank schuldige Sohn*; *verwurzelt*₃ (V1= „durch die Wurzeln mit etwas fest verbunden“): *ein tief im Erdreich verwurzelter Baum*, (V2= „durch Emotionen mit etwas fest verbunden“): *Er ist fest/ mit allen Fasern in seiner Heimatstadt verwurzelt*.⁶

Welke (1988:119) behauptet, dass Adjektive häufig deshalb obligatorisch zweiwertig seien, weil eine einwertige Bedeutungsvariante gegenüberstehe, und bemerkt diesbezüglich:

„Die zweite Ergänzung ist obligatorisch, weil bei einer Nichtrealisierung der Hörer auf die Bedeutungsvariante schließen würde, die dem einwertigen Gebrauch des Adjektivs entspricht. Das ist bei 73 der 106 obligatorischen Bedeutungsvarianten im Wörterbuch von Sommerfeldt/Schreiber der Fall, z.B. *Er ist ledig/ Er ist der Sorgen ledig; Er ist müde/ Er ist der Ermahnungen müde; ein würdiger alter Herr/*

⁶ „Bei etwa 200 Adjektiven mit 2 Leerstellen treten in den untersuchten Texten als 2. Partner auf: 74% Adjektive und Adverbien, vor allem Adverbien des Grades; 26% Substantive, vor allem präpositionale Gruppen. Das bedeutet auch, dass die freien Angaben weitaus häufiger sind als die begrifflich angelegten Partner“ (Sommerfeldt/Schreiber 1983:30). Starke (1973:140) unterscheidet auch nullwertig gebrauchte Adjektive in Analogie zu semantisch nullwertigen Verben (*Es ist neblig/trübe- Es regnet*), was aber von Helbig (1976:135) bezweifelt wird, da bei den Adjektiven im Unterschied zu den Witterungsverben auch andere Subjekte für das Pronomen „es“ substituierbar seien, z.B. *Das Wetter/ Der heutige Tag/ Der Abend ist neblig*. Welke (1988:119) betrachtet die Analogie *Es regnet- Es ist neblig* auch für die Annahme einer ebenfalls semantisch nullwertigen Variante bei Adjektiven, da „es“ nicht als Substitut für „das Wetter“ usw. aufzufassen sei.

Er ist der Auszeichnung würdig; Er ist reich/ Er ist reich an Erfahrung; Das Haus ist hoch/ Das Haus ist 20 m hoch.“

Die meisten als einwertig eingestuften Adjektive verbinden sich prädikativ mit dem Subjekt (*Der Vortrag war für alle verständlich*), attributiv mit einem übergeordneten Substantiv, weiteren Adjektiven oder Adverbien (*der verständliche Vortrag*), oder adverbial mit einem Verb (*Er sprach klar und verständlich*). Die Ergänzungen der mehrwertigen (relativen) Adjektive werden durch Kasus- oder Präpositionalergänzungen ausgedrückt (Akk- *etwas los sein; Das Zimmer ist 2m hoch, D- jmdm. dankbar sein; Er ist ihm untertänig, G- Er ist aller Sorgen ledig, Präp- Er ist böse auf mich*), durch ein weiteres Adjektiv bzw. partizipähnliche Adjektive (*Mein Nachbar ist heute schlecht gelaunt; Der Kuchen ist schlecht geraten*) sowie durch einen Nebensatz oder eine Infinitivkonstruktion (*jmdm. bekannt/ klar/ verständlich sein, dass..., Er ist würdig, ausgezeichnet zu werden; Er ist müde, immer dieselbe Arbeit verrichten zu müssen.*).

Die Adjektivergänzungen bezeichnen das Fehlen, einen physischen/ psychischen Zustand, eine psychische Fähigkeit, das Teilhaben einer Person (*Er ist aller Sorgen ledig/des Wartens müde/ des Wanderns überdrüssig/des Englischen mächtig/einer solchen Tat fähig/der Auszeichnung würdig*), das Verhältnis einer Person zu anderen Personen/Gegenständen (*Er ist mir gut/ihm untertänig; Das Buch ist mir teuer/ lieb*), das Maß oder die Dimensionsrichtung (*ein 1,50 m großer Mann; Das Zimmer ist 2 m hoch; Die Mauer ist 50 cm stark*), das Verhältnis einer Person/ Sache zu einer anderen Person/ Sache oder Absichten/ Stimmungen von Personen (*Er ist blind gegen seine Schwächen/arm an Geist/böse auf mich/neugierig auf das Geschenk*). Die Angaben werden ausgedrückt durch Genitive (*eine letzten Endes pessimistische Stimmung*), Adjektive, die den Eigenschaftsgrad, den Bezugspunkt durch Präzisierung des Geltungsbereichs, die Hervorhebung eines Merkmals oder die Modalität bezeichnen (*schwer krank, in pädagogisch richtiger Weise, in den industriell hochentwickelten Ländern, ein speziell pädagogisches Problem, die vermutlich späte Ankunft*) und Adverbien (auch Partikeln), die den Grad oder die zeitliche Begrenzung der Gültigkeit eines Merkmals bezeichnen (*sehr nervös, fast halbstündig, weitaus schwerer, höchst selten, besonders niedrig, der bisher planmäßige Verlauf*).

Im Falle der Komparation als Valenzerweiterungsmöglichkeit werden durch den Vergleich „Vergleichsgegenstände“ gefordert, wobei die Anzahl der syntaktisch notwendigen Aktanten „von der syntaktischen Rolle des Adjektivs abhängt“ bzw. sich aus der Zugehörigkeit des Adjektivs zu einer bestimmten grammatischen Kategorie ergibt, z.B. *der im Verhältnis zu seinem Freund ältere Junge; der größte (Junge) aller Jungen; der im Verhältnis zur ganzen Klasse der Auszeichnung würdigste Schüler* (attributiv); *Er ist älter als sein Freund/ im Verhältnis zu seinem Freund älter; Er ist der größte (Junge) von allen Jungen/ der Auszeichnung würdigste (Schüler) aller Schüler* (prädikativ); *Er arbeitet schneller als sein Nachbar/am besten von allen* (adverbial).

Z.B. **schuldig** (S. 376)

V1= „zu geben verpflichtet“

1.1. → 3

1.2. → B, Sd, Sa

1.3. → attr (*der ihm Dank schuldige Sohn*)

präd (*Er ist ihm Dank schuldig.*)

2.B→Hum (*der ... schuldige Mensch, die ... schuldige Tochter*)

Sd→Hum (*dem Vater/ der Nachbarin/ dem Kind ... schuldig*)

Sa→1.±Anim/-Hum (*Schafe/ Pflanzen/ Geld/ Holz schuldig*)

2. Abstr (*Respekt/ Achtung schuldig*)

V2= „verantwortlich“

1.1. → 1+(1)

1.2. → B, (Sg)

1.3. → attr (*der [des Diebstahls] schuldige Mann*)

präd (*Der Mann ist [des Diebstahls] schuldig.*)

2.B→ Hum (*ein ... schuldiger Angeklagter, eine ... schuldige Frau, ein ... schuldig Mädchen*)

S→Abstr (*des Mordes/ der Untreue/ des Vergehens schuldig*)

Hierzu auch: „sich schuldig bekennen/fühlen/machen“, „jn. schuldig sprechen“, „auf schuldig erkennen.“

2. Wörterbuch zur Valenz etymologisch verwandter Wörter. Verben, Adjektive, Substantive (1996)

Ausgehend von einem semantischen Valenzbegriff (die Bedeutung ist dominant, die syntaktische Struktur sekundär) wird im „Wörterbuch der Valenz etymologisch verwandter Wörter“ (WVevW) von Sommerfeldt/Schreiber die Entwicklung der Valenztheorie in folgenden Punkten berücksichtigt: die Beschreibung der Valenz auf syntaktischer, semantischer und kommunikativ pragmatischer Ebene; die onomasiologische Anordnung der Lemmata nach den semantischen Beziehungen zwischen den Elementen; die onomasiologische Beschreibung der Valenz der Wortartgruppen, d.h. nicht nur der Felder einer Wortart sondern auch etymologisch zusammengehörender Wörter mehrerer Wortarten (ca. 1400 etymologisch verwandte, semantisch ähnliche Verben, Adjektive, Substantive). Tarvainen (1981) spricht in diesem Zusammenhang von der „valenzmäßigen Beschreibung der Wortartgruppen“ (z.B. *abhängen- abhängig- Abhängigkeit*).

Das Wörterbuch richtet sich an fortgeschrittene DaF-Lerner, denen es als Nachschlagewerk zur Wortschatzerweiterung helfen soll, mit dem Ziel der Wissensvermittlung, Bewusstmachung sprachlicher Gesetzmäßigkeiten und der Befähigung zur sprachlichen Tätigkeit. Dem Lernenden soll verdeutlicht werden, wie der Wortschatz strukturiert ist, wodurch und wie sich der Wortschatz verändert und welche paradigmatischen und syntagmatischen Beziehungen im Wortschatz bestehen.

Unter semantischer Valenz verstehen Sommerfeldt/Schreiber einerseits die inhärente Bedeutung des VT, andererseits die funktionelle und denotative Charakteristik der Valenzpartner (Tiefenkasus, semantische Restriktionen), die Beschreibung der Bedeutungsstruktur des VT erfolgt anhand Semen/ Paraphrasen, mit deren Hilfe die Wortfelder abgegrenzt werden („Die Valenzbeziehungen insgesamt sind das Ergebnis einer Syntaktifizierung von semantischen Beziehungen zwischen elementaren semantischen Einheiten (Prädikaten und Argumenten)“, Vgl. Helbig 1992:13).

Die herangezogenen Kriterien bei der Auswahl der Felder und deren Wörter betreffen: Felder unterschiedlicher Sachbereiche (Bezeichnungen konkreter und abstrakter Erscheinungen), ohne dabei Vollständigkeit in bezug auf das Abdecken ganzer Systembereiche oder das Erfassen aller möglichen Feldelemente anzustreben; Felder mit primär mehrwertigen VT, hauptsächlich mit dreiwertigen, die beim Erlernen einer Sprache von besonderer Bedeutung sind; Wörter unterschiedlicher Wortarten und mit unterschiedlicher Wortbildung. Die Wortfeldbeschreibung bietet einen Überblick über das jeweilige Wortfeld, eine nach relevanten Semen gegliederte Liste der Wörter eines Feldes und die alphabetische Beschreibung der einzelnen Wörter.⁷

Die syntaktischen Umgebungen der Valenzträger werden formal beschrieben (Sn/pS) und nicht mittels E-Klassen, denn, laut Autoren, sei für die Benutzer wichtig zu wissen, dass z.B. das Verb „verbringen“ mit einem akkusativischen Element verbunden werden kann, nicht, ob das akkusativische Element als Objekt oder als Adverbialbestimmung betrachtet werden soll. Es wird auch nicht zwischen obligatorischen und fakultativen Ergänzungen unterschieden, da es Fälle gibt, „in denen- in der Regel- der eine oder andere Valenzpartner nicht realisiert wird. Dafür kann man keine auf alle Situationen und Intentionen zutreffenden Regeln aufstellen“ (S.3). Bei der Auswahl der Beispielsätze werden zur Veranschaulichung der Valenzstruktur auch solche gewählt, „in denen alle Valenzpartner realisiert sind“, die allerdings „kaum bzw. nur unter bestimmten Bedingungen in der Realität vorkommen“ (S. 14). Folglich könnte der Benutzer

⁷ Sommerfeldt/Schreiber (1996:9) verzichten auf ein endliches Inventar von Semen, Tiefenkasus und semantischen Restriktionen, das die jeweiligen semantischen Elemente als solche kenntlich macht, weil noch „keine praktikablen und für die Linguistik akzeptablen Methoden und Inventarien“ vorhanden sind. Die Gruppierung der Wörter wurde nach den Simplizia gemacht, zu denen auch Ableitungen und Zusammensetzungen, die sachlich in eine andere Gruppe gehören, genannt wurden. Z.B. *borgen*¹/*ausborgen*¹/*verborgen*- *Verborgen*/*Verborgerei* (S. 66), *leihen*¹/*ausleihen*¹/*verleihen*- *Ausleihen*/*Ausleihe*/*Verleihen*/*Verleih* (S.71). Innerhalb der Artikel dieser Lemmata werden die einzelnen Wörter nicht weiter aufgrund ihrer unterschiedlichen inhärenten Bedeutungen subklassifiziert, so dass man nicht aus den Beschreibungen erschließen kann, wann z.B. *leihen*, *ausleihen* oder *verleihen* gebraucht werden. Wegen der vorwiegend alphabetischen Anordnung der Simplizia innerhalb des Wortfeldes können die Bedeutungsgemeinsamkeiten bzw. -unterschiede zwischen den Wörtern, die etymologisch nicht, semantisch aber verwandt sind und deswegen nicht zu ein und demselben Artikel gehören, schwer erkannt werden (z.B. *borgen*¹, *geben*, *leihen*¹).

nur schwer entscheiden, ob es ein redundanter, wenig gebräuchlicher Satz ist oder welche Ergänzung dabei gemeint ist.⁸

Die Articleinträge richten sich nach Helbig's 6-Stufen-Modell (1992), sind aber aus didaktischen Gründen wesentlich vereinfacht; die Artikelstruktur umfasst etymologisch und semantisch zusammengehörende Wörter, die Valenzstruktur in Beispielsätzen, in denen alle Valenzpartner realisiert sind, Seme, Tiefenkasus, semantische Restriktionen, Anmerkungen.

z.B. Vermieten/untervermieten-vermietbar-Vermieten/Vermietung

Der Hausbesitzer (a) vermietet dem Wohnungssuchenden (b) eine Zwei- Zimmer-Wohnung (c). Der Mieter (a) kann dieses Zimmer (c) an eine Studentin (b) untervermieten. Diese Wohnung (c) ist nur an eine Familie (b) ohne Kinder vermietbar. Das Vermieten/die Vermietung von Ferienwohnungen (c) an Urlauber (b) durch zahlreiche Hausbesitzer (a) belebte den Tourismus in dieser Gegend.

1. „Aktivität des Besitzers“, „zeitlich begrenzt“, „gegen Entgelt (Miete)“, „besonders Wohnraum“, „geben“

2. a- Besitzer/Mensch/Institution/

V: Sn; A: nicht realisiert; S: Sp (durch)

b- Nichtbesitzer/Mensch, Institution/

V: Sd; A: Sp (an); S: Sp (an)

c- Objekt/Ding (besonders Wohnraum)/

V: Sa; A: Sn; S: Sg/Sp (von)

3. Die Genossenschaft vermietet Wohnungen an Wohnungssuchende. Der Autohändler vermietet Autos an Touristen. Die Garage ist ab März vermietbar. Das Vermieten/die Vermietung von Wohnungen an Familien bedarf der Schriftform.

Anmerkung: Bei *vermietbar* wird die Bezeichnung des Besitzers nie, die des Nichtbesitzers selten (bei besonderen Bedingungen) realisiert. Bei *untervermieten* wird die Bezeichnung des Nichtbesitzers kaum realisiert.

Die Valenz der Adjektive (ca. 134) wird in 13 Wortfeldern zusammen mit der Verb- und Substantivvalenz beschrieben:

1. Fortbewegung (meist zweiwertige Wörter, die Richtungsbezeichnung ist bei Adjektiven nicht realisiert), z.B. *Der zum Tode Verurteilte ist flüchtig* (S.27); *Die Wandergruppe ist (ab)marschbereit* (S.34).

2. Transport (logisch dreiwertige Wörter (Täter/Absender-Objekt-Ort/Richtung), Täter-/ Richtungsbezeichnung bei Adjektiven nicht realisiert), z.B. *Dieses Fernsehgerät ist tragbar/ durchaus transportabel* (S.56).

⁸ Der Verzicht auf die Unterscheidung zwischen den obligatorischen und fakultativen Ergänzungen bringt ein praktisches Problem mit sich, u. zw. können die Benutzer dabei entweder von einer Übergeneralisierung ausgehen, dass alle Ergänzungen realisiert werden müssten, oder die in ihrer Muttersprache (in der Ausgangssprache) gültigen Regeln der Ellipse aufs Deutsche anwenden. Im ersten Fall entsteht ein zwar grammatisch völlig korrekter, aber stilistisch problematischer Satz, im letzten Fall ergibt sich ein Interferenzfehler.

3. Besitzwechsel (meist dreiwertige Wörter (Besitzer, Nichtbesitzer, Gegenstand); syntaktische Grundstruktur der Adjektive: „Gegenstand (Sn)-Besitzer (Sp (bei, von)-Adjektiv)“, z.B. *Die CDs sind beim Produzenten erhältlich* (S.68); *Tomaten sind jetzt lieferbar* (S.72); *Dieses Haus ist (un)verkäuflich*; *Diese Wohnung ist nur an eine Familie ohne Kinder vermietbar* (S.84).
4. Produzieren (meist zweiwertige (Täter- Resultat), selten dreiwertige Wörter (Täter- Resultat- Ausgangsmaterial), die Instrumentbezeichnung wird dabei nicht als Aktant aufgefasst), z.B: *Diese Siedlung ist von der Stadt neuerbaut*; *Dieses Wohnviertel ist neuerbaut* (S.90).
5. Nahrungsaufnahme (zweiwertige und einige einwertige Wörter einerseits, dreiwertige andererseits, die die Nahrungsaufnahme des Täters und Empfängers bezeichnen; syntaktische Grundstruktur der Adjektive mit möglicher Hinzufügung eines Sp (für): „Gegenstand (Sn)- Adjektiv“, die Täterbezeichnung ist situationsgebunden und im Text nicht bzw. nur unter bestimmten Bedingungen realisiert), z.B. *Diese Pilze sind essbar, jene nicht* (S.107); *Diese zarte Suppe ist auch für Magenkranke genießbar*; *Der Knollenblätterpilz ist für Mensch und Tier ungenießbar* (S.110); *Dieser selbsthergestellte Wein ist durchaus trinkbar*; *Der Cocktail ist trinkfertig* (S.118).
6. Reinigung (logisch dreiwertige Bezeichnungen für den Prozess bzw. das Ergebnis des Reinigens, der dritte Aktant selten, fast nie bei Adjektiven und Substantiven sprachlich realisiert; Minimalstruktur der Adjektive: „Objekt (Sn)-Adjektiv“, expandierte Struktur: „Objekt (Sn)-Adjektiv-zu Entfernendes (Sp (von)) Instrument/ Täter (Sp (durch))“, z.B. *Durch den Haushaltsgeräteservice/ durch die Chemikalien sind die Boiler rein von Kalkablagerungen*; *Die Wohnung ist reinlich*; *Durch den Rentner/durch das Tuch ist die Brille sauber vom Straßenstaub* (S.135f.); *Die Operationsinstrumente sind durch die Schwester steril*; *Die Bluse ist mit der Hand waschbar*; *Dieser Stoff ist waschecht*. (S.140f)
7. Mitteilung/ Sprachproduktion (meist dreiwertige Wörter; Täter-/Adressat bei Adjektiven kaum realisiert, weil kontext-/ situationsgebunden): *Diese Frage war beantwortet/ blieb unbeantwortet* (S.149); *Allen Anwesenden war die Anordnung des Bürgermeisters bekannt* (S.154); *Dein Vorschlag ist durchaus diskutabel* (S.158); *Die Teilnehmer am Ärztekongress waren gut-/ wohlunterrichtet* (S.170); *Das Betreten dieses Privatgrundstückes ist verboten*; *Dieser Film ist für Jugendliche unter 16 Jahren verboten* (S.172).
8. Abhängigkeitsbeziehungen zwischen Menschen (meist dreiwertige Wörter; syntaktische Grundstruktur des Adjektivs: „Merkmalsträger (Sn)-Bezugspartner (Sd/ pS(von)-Bezugspunkt (Sa/Sp (...)/ Inf)- Adj)“, z.B. *gewachsen, gleichgestellt, abhängig, angewiesen, ausgeliefert, ergeben, verbunden, gehorsam, treu, willfährig, haftbar, schuldig, verpflichtet, fügsam/gefügtig, hörig, untätig/ untertan, verfallen, zugetan* (S. 179ff.).
9. Emotionales Bewegen (meist dreiwertige, auch zwei- oder vierwertige Wörter als Sachverhaltsbezeichnungen, die bei einem Menschen positive bzw. negative

Gefühle auslösen (Täter- Ziel/ Objekt- Zweck/Mittel/Grund); partizipiale Adjektive, die den aktivischen bzw. passivischen Charakter behalten), z.B. *lobenswert, nachsichtig, (un)verzeihlich, begeisternd, begeistert, beleidigend, beleidigt, belustigend, betrüblich, bezaubernd, bewegend, (tief)bewegt, erfreut, erfreulich, erregend, kränkend, gekränkt, mäkelig, mitreißend, nörgelig, sterbens-/tod-/langweilig, vergrämt, verletzbar, verwundbar, tadelnswert/-würdig* (S. 193ff.).

10. Rationale Einwirkung auf den Menschen (zwei- oder dreiwertige Wörter; syntaktische Grundstruktur zweiwertiger Adjektive: „Betroffener (Sn)-Adjektiv“), z.B. *ausgebildet, (hoch)befähigt, (un)befugt, designiert, ermächtigt, erziehbar/ (un)erzogen/ verzogen, vielgeplagt, schikanös* (S. 220ff.).

11. Erlaubnis (logisch dreiwertige Wörter, „der Entscheidungsträger (E-Träger) berechtigt den Entscheidungsempfänger (E-Empfänger) zum Handeln im Sinne des Entscheidungsobjektes (E- Objekt)“; syntaktische Grundstruktur der Adjektive: „E-Empfänger (Sn)- E-Träger (Sp (durch))- E-Objekt (Sp(zu))- Adjektiv“), z.B. *erlaubt, statthaft, nachsichtig, zulässig, tolerant, berechtigt* (S. 240ff.).

12. Gefühle (Freude, Trauer, Betroffenheit, Sorge und Ärger; meist zweiwertige Wörter (Merkmalsträger- Grund oder Auslöser des Gefühls); syntaktische Grundstruktur der Adjektive: „Merkmalsträger (Sn)- Adjektiv- Grund (Sp (über))“), Z.B. *begeistert, berauscht, besessen, entzückt, froh, erfreut, glücklich/ glücklich, überwältigt, überwältigend, bekümmert, betrübt, (tod)unglücklich, traurig, bestürzt, betroffen, bewegt, ergriffen, gerührt, bedenklich, besorgt, ärgerlich, verärgert, entrüstet, grimmig, missmutig, verdrießlich, verdrossen, verstimmt, wütend, zornig* (S. 249ff.).

13. Existieren (Beginn, Dauer oder Ende des menschlichen/ tierischen Lebens; meist ein- und zweiwertige Wörter der Mikrofelder „Leben“ und „Sterben“), z.B. *Unser Nachbar ist gestern abend nach langer Krankheit verschieden; Der verschiedene Präsident wird im Parlament aufgebahrt* (S.269); *Der vom Aussterben bedrohte Stamm ist noch existent* (S.275); *Der abgestürzte Bergsteiger ist Gott sei Dank noch lebendig* (S. 279); *Alle Menschen sind sterblich; Die Frau meines besten Freundes ist seit langem tot* (S. 283f.).

Die Kritik an das Wörterbuch betrifft u.a. das Fehlen einer Definition von Ergänzungen und Angaben; da die Autoren von einer semantischen Valenztheorie ausgehen, kann man vermuten, dass eine Ergänzung ein durch die Bedeutung eines Valenzträgers impliziertes und in der Schematische Beschreibung vorkommendes Element ist. Diese Vermutung betrachtet Hashimoto (2001) jedoch als falsch und argumentiert anhand des oben genannten Beispiels *vermieten*: „Obwohl in der Beschreibung von Samen solche wie ‘zeitlich begrenzt’ und ‘gegen Entgelt (Miete)’ vorkommen, werden die Elemente für Entgelt und für Dauer der Vermietung nicht als Ergänzungen eingestuft, man bekommt auch keine Informationen über deren mögliche syntaktische Realisierungsformen“. Die Frage nach einer in allen Fällen befriedigenden Unterscheidung zwischen obligatorischen und fakultativen Ergänzungen ist zwar noch nicht endgültig gelöst, bleibt aber weiterhin erstrebenswert.

3. Deutsche Adjektive. Wortfelder für den Sprachunterricht (1991)

Das Wörterbuch von Schreiber/Sommerfeldt/Starke knüpft an „Deutsche Wortfelder für den Sprachunterricht. Verbgruppen“ (1990) an und beschreibt die Valenz der Bedeutungsgruppen zwei- und dreiwertiger Adjektive, unter Berücksichtigung der semantischen Polarität (einfache oder abgeleitete Adjektive, z.B. *alt/jung, klug/dumm fähig/ unfähig, verantwortungsvoll/ -los*). Dabei wird zwischen Adjektiven des Kernbereichs (Eigenschaftsbezeichnungen, uneingeschränkt prädikativ/ attributiv verwendbar, komparierbar) und der Peripherie, d.h. Desubstantiva (*angst, schade, schuld*), Deadverbialia (*baldig, einstig, morgig*) oder Deverbativa, meist Partizipien (*befugt, erfahren, wütend*).⁹

Die Auswahlkriterien betreffen syntaktisch-semantisch überwiegend zwei- und dreiwertige Adjektive, die semantische Differenzierung bedeutungsverwandter Adjektive und eine möglichst vollständige Vorstellung der Adjektivfelder. Ziel ist die Abgrenzung der Adjektive innerhalb der Felder nach Bedeutungs- und Verwendungseigenschaften und die Darstellung der wechselseitigen Bedingtheit in Satz und Wortgruppe (Prädikat und Argumente); anschließend wird ein Übungs- und Lösungsteil geboten. Zielgruppe sind „deutschlernende Ausländer auf der Fortgeschrittenenstufe, die an der Erweiterung ihres fremdsprachlichen Wissens und an der Weiterentwicklung ihrer Kommunikationsbefähigung interessiert sind“, aber auch Muttersprachler und Anfänger (S. 7f.).

Die einzelnen Wortfelder werden anhand semantischer Invarianten, Valenz-/ Kontexteigenschaften charakterisiert und liefern eine semantisch geordnete Übersicht über die Gliederung der Sememe (Gruppierung nach bedeutungsunterscheidenden Merkmalen). Innerhalb der Felder werden die alphabetisch angeordneten Adjektive beschrieben: Komparationsformen, exemplifizierte semantisch- syntaktische Struktur, Kernbedeutung (Semangaben), Antonyme, semantische Rollen (Kasus), wesentliche Bedeutungsmerkmale für die Kombinierbarkeit der Aktanten/ Argumente, morphologische Form (Kasus, Präposition, Art des NS), syntaktische Notwendigkeit oder Weglassbarkeit (in Klammern), Beispielsätze für die Belegungsmöglichkeiten beim prädikativen und attributiven Gebrauch). Die Anmerkungen informieren über situative Gebrauchsbeschränkungen (geh., salopp), weitere Verwendungsmöglichkeiten, Bedeutungsvarianten oder Sprachschwierigkeiten besonderer Art. Nach jedem Wortfeld

⁹ „Die Besonderheit zwei- und dreiwertiger Adjektive besteht darin, dass sie sich mit zwei oder drei Aktanten (Ergänzungen) verbinden, weil das in ihrer Bedeutung widergespiegelte Merkmal auf Beziehungen zwischen zwei oder drei Erscheinungen basiert. Erster Aktant dieser Adjektive ist das Subjekt (der Merkmalsträger), zweiter und – in seltenen Fällen- dritter Aktant sind Objekte in unterschiedlichen sprachlichen Formen (Dativ, Genitiv, Akkusativ, präpositionale Wortgruppe, Infinitivgruppe oder Nebensatz) oder Adverbialergänzungen (z.B. *zehn Jahre, alt, blass vor Neid*). Dabei können die Objekte und Adverbialergänzungen bei den Adjektiven syntaktisch obligatorisch (unentbehrlich), z.B. *Das Mädchen ist seiner Mutter ähnlich; Er ist fähig, diese Aufgabe zu lösen.* oder fakultativ (weglassbar) sein, z.B. *Der Lehrer ist einverstanden (mit den Vorschlägen); Der Radfahrer ist schuld (an dem Verkehrsunfall)*“ (Schreiber et al. 1991:5).

folgen Übungsaufgaben „zur Festigung und Anwendung des Wissens, zur selbständigen Überprüfung des Sprachkönnens und als Anregung zum wiederholenden Nachschlagen“; anschließend bieten die Lösungen zu den Übungen die Möglichkeit der Selbstkontrolle.

Attributive oder prädikative Adjektive mit „sein, haben, bleiben“ dienen „fast ausschließlich“ zur Bezeichnung von Merkmalsbeziehungen mit Zustandscharakter. Die Valenzbeziehungen prädikativer Adjektive gelten als „aufgespalten“, „geschichtet“: kopulative Verben regieren Ergänzungen, darunter auch Adjektive mit weiteren Ergänzungen („sekundäre Objekte“, z.B. *zehn Jahre alt, blass vor Neid*). Das Subjekt als Merkmalsträger ist obligatorische Ergänzung, die weiteren Ergänzungen sind syntaktisch obligatorische oder fakultative Kasus- oder Präpositionalobjekte (Edat, Eakk, Egen, Eprp), Infinitivgruppen, NS (*Das Mädchen ist seiner Mutter ähnlich; Er ist fähig, diese Aufgabe zu lösen; Der Lehrer ist einverstanden (mit den Vorschlägen)*). Die Adjektive sind zu 10 Wortfeldern zusammengefasst:

1. Ähnlichkeit und Verschiedenheit: mindestens zweiwertige Adjektive, weil ein Vergleich immer mindestens zwei Größen (Vergleichspartner) voraussetzt; dreiwertig bei zusätzlicher Nennung des Vergleichsmerkmals; an der syntaktischen Oberfläche einwertige Adjektive bei Zusammenfassung der verglichenen Größen durch einen Plural oder koordinierte Glieder (*Die beiden Dreiecke sind kongruent.*), z.B. *ähnlich, analog, deckungsgleich, divergent, entgegengesetzt, gegensätzlich, gleich₁, identisch, kongruent, konträr, polar, synonym, ungleich, unterschiedlich, unversöhnlich, vereinbar, verschieden_{1,2}, widersprüchlich, zweierlei, gleichartig, gleichartig/-geartet, gleichfarbig, gleichgelagert, gleichgeschlechtig, gleichgesinnt, gleichlautend, gleichrangig, gleichwertig/-bedeutend*, daneben Fachwörter und bildungssprachliche Adjektive für Gegensatzverhältnisse (*antagonistisch, antithetisch, antonymisch, inkongruent, komplementär*) (S. 11ff.).

2. Abhängigkeitsbeziehungen zwischen Menschen: logisch dreiwertige Adjektive, (einseitige oder wechselseitige Bezogenheit des einen Partners auf den anderen hinsichtlich eines Bezugspunktes; jmd. steht zu jmdm. in bezug auf etwas im Abhängigkeitsverhältnis), der 3. und 2. Aktant, selten sprachlich realisiert; 1. „x dominiert gegenüber y“ (*überlegen*), 2. „x und y sind gleichwertig“ (x ist (gleich) mit y/ x und y sind (gleich)), z.B. *gleichgestellt, gewachsen*, 3. „y dominiert gegenüber x“ (*abhängig, ergeben, gehorsam, gefügig, hörig, leibeigen, schuldig, treu, unterhaltungspflichtig, unterlegen, untertan, verbunden, verpflichtet*) (S. 21ff.).

3. Verwandtschaft und Bekanntschaft: nicht komparierbare, logisch zweiwertige Adjektive (Merkmalsträger- Bezugsgröße), meist nur der Merkmalsträger realisiert, selten die Bezugsgröße: *angeheiratet, alleinstehend, außer-/un-/ ehelich, befreundet, bekannt₁, bluts-/ geistes-/ seelen-/ wesens-/ verwandt, geschieden, gleichgesinnt, ledig, (un)verheiratet, verlobt, verschwägert, verschwistert, verwaist, verwitwet* (S. 29ff.).

4. Menschliche Verhaltensweisen: zweiwertige Adjektive (Verhalten des Merkmalsträgers zur Bezugsgröße), logisch sind es zwei zueinander in Beziehung tretende Menschen, sprachlich wird häufig nur der Merkmalsträger realisiert

(syntaktische Grundstruktur: Sn-(Kopula)-pS (zu/ gegenüber/ gegen)/ Sd), z.B. *abweisend, (un)aufmerksam, (un)barmherzig, behilflich, böseartig, böse_{1,2}, boshaft, frech, brutal, edelmütig, ehrfurchtsvoll, entgegen-/ zuvorkommend, freigiebig, (un)freundlich, galant, (un)gefällig, gehässig, geizig, gemein, grausam, (un)gerecht, grob, großzügig, gütig, nett, hässlich, herzlos, hilfreich, hilfsbereit, (un)höflich, (in)tolerant, kleinlich, lieb₁, lebenswürdig, liebevoll, lieblos, (un)parteiisch, rücksichtslos/-voll, ruppig, taktlos/-voll, ungezogen, unverschämt* (S. 38ff.).

5. Physische und psychische Zustände der Menschen: zweiwertige Zustandsadjektive (menschliche Eigenschaften oder Ursachen menschlicher Zustände), z.B. *abgekämpft, angegriffen, aufgeregt, ausgepumpt, blass, blau, bleich, entkräftet, gelb, ermattet, erregt, erschlagen, erschöpft, erschossen, (asch) fahl, fertig, grau, gereizt, halbtot, kaputt, käsig, kribb(e)lig, müde₁, abgespannt, nervös, rot, starr, (stock)steif, stumm, unruhig, weiß, zapp(e)lig, zerschlagen* (S. 60ff.).

6. Wertung: Bezeichnungen für die Wertung („begrüßt“, „gleichgültig“, „abgelehnt“) des Menschen zu Dingen und Erscheinungen der ihn umgebenden Umwelt (innere Einstellung, emotionale Beziehung dazu), z.B. *angenehm, egal, einerlei, erwünscht, gelegen, genehm, gleich₂, gleichgültig, leid, lieb₂, müde₂, recht, schnuppe, teuer, überdrüssig, (hoch)willkommen, zuwider* (S. 71ff.).

7. Vorteil/ Nachteil für den Menschen: 1. „nützlich“: *annehmbar, dienlich, ersprießlich, förderlich, geeignet, gut, günstig, heilsam, vorteilhaft, nutzbringend, gedeihlich, fruchtbar, fruchtbringend, sachdienlich*; 2. „nutzlos“: *unnütz, fruchtlos, zwecklos, sinnlos, wertlos, ergebnislos*; 3. „nicht notwendig“: *entbehrlich, überflüssig, unnötig*; 4. „schädlich“: *abträglich, ungünstig, unzutraglich, schlecht, gefährlich, nachteilig* (S. 78ff.).

8. Gefühle: 1. Freude, Glück (*froh, glücklich, begeistert, entzückt, hingerissen, überwältigt*); 2. Trauer (*traurig, betrübt, bekümmert, tod-/unglücklich*); 3. Ärger (*ärgerlich, verärgert, ungehalten, eingeschnappt, entriestet, aufgebracht, wütend, zornig, rasend*); 4. Betroffenheit (*bestürzt, betroffen, bewegt, ergriffen, gerührt*) (S. 88ff.).

9. Erkenntniseinstellungen: zweiwertige Adjektive (das Subjekt (NS, Substantiv/nominale Gruppe) repräsentiert die Sachverhaltsbeschreibung, das u.U. weglassbare Dativobjekt, den Erkenntnisträger): 1. „Wissen“: *unbekannt/bekannt₂, bewusst_{1,2}, erinnerlich, gegenwärtig, geläufig*; 2. „Gewissheit“: *gewiss, sicher, überzeugt*; 3. „Einsicht, Verständnis“: *begreiflich, einleuchtend, einsichtig, klar, plausibel, verständlich*; 4. „Unverständnis“: *unbegreifbar/-lich, unerfindlich, unfassbar, rätselhaft, schleierhaft, unverständlich, unerklärlich* (S.99ff.).

10. Voraussetzungen des Menschen zum Handeln: zweiwertige Adjektive (Merkmalsträger-Bezugsgröße (Handlung)): 1. „Wissen und Können“ („Können allgemein“: *befähigt, fähig, geeignet, imstande, (einer Sache) mächtig, reif, tauglich*; „spezielles Wissen und Können“: *beschlagen, bewandert, eingefuchst, erfahren, firm, geschickt, geübt, gewandt, kundig, sattelfest, versiert*; „besondere Eignung für etwas“: *berufen*; „Gewöhntheit“: *gewöhnt/gewohnt*; „Unfähigkeit, Unerfahrenheit“: *außerstande, unerfahren, unfähig, ungeeignet, ungewohnt, unkundig,*

untauglich), 2. „Wille und Bereitschaft“ („Neigung“: (*nicht*) *abgeneigt, aufgelegt, geneigt, interessiert*; „Bereitschaft“: (*aufnahme-*) *bereit, gewillt, willens, willig*; „Streben“: *bedacht, beflissen, bemüht, bestrebt, entschlossen, gesonnen, aus*; „Streben nach Information“: *gespannt, neugierig*; „Starkes Verlangen“: *begierig, durstig, erbötig, erpicht, gierig, hungrig, lüstern, scharf, verrückt, besessen, versessen, wild*; „Unentschlossenheit“: *unschlüssig*); 3. „Berechtigung und Auftrag“ („Auftrag“: *bevollmächtigt, ermächtigt*; „Vorbestimmtheit“: *auserkoren, ausersehen, auserwählt*; „Berechtigung“: *befugt, berechtigt*) (S. 109ff.).

4. Vergleich und Zusammenfassung

Die Merkmale der Valenzbeschreibung und –auffassung in den drei Wörterbüchern sind:

1. Das **WVDA** gilt als Hauptwerk für die Beschreibung der Adjektivvalenz durch die stärkere Betonung der Semantik und Bedeutungsvarianten, die Informationen und Beispiele zum Gebrauch, Phraseologie, weiteren Belegungsmöglichkeiten und die übersichtliche Struktur der Einträge mit Angaben zur Zahl und Form der Aktanten. Bei einer näheren Valenzuntersuchung und Vergleich mit den anderen Wörterbüchern können aber folgende Mängel festgestellt werden:

a. Obwohl sich das Wörterbuch als semantisch fundiert erklärt, werden die semantischen Rollen nicht angegeben, nur allgemeine semantische Merkmale („außersprachlich bedingte Bedeutungselemente“), rechtfertigt mit dem Argument, dass es noch kein „universales Alphabet von universalen Komponenten bzw. semantischen Markern gibt“. Die tiefenstrukturell angelegte Valenzbeschreibung und die semantischen Rollen der Aktanten sind aber besonders bei kontrastiven Valenzbeschreibungen wichtig, wo die semantischen Rollen stärker die Ähnlichkeiten als die Unterschiede in der Valenz hervorheben.

b. Da die Kernbedeutung des Adjektivs nicht aus einem Bedeutungswörterbuch stammt, sind die Bedeutungsvarianten manchmal nicht klar voneinander abgetrennt, d.h. entweder kann eine Bedeutungsvariante weiter differenziert werden oder sie unterscheidet sich nicht wesentlich von einer anderen. Dafür wurde „Wörter und Wendungen“ herangezogen und auf die Struktur der lexikalischen Bedeutung (hierarchische Charakterisierung) verzichtet. Es gibt aber Fälle, in denen für ein Adjektiv zwei Valenzeinträge mit mehreren Bedeutungsvarianten vorliegen (*bewusst*), was die weitere Bedeutungs differenzierung noch mehr erschwert.

c. Die konstruierten Beispiele sind meist Phrasen, die Realisierung der einzelnen Aktanten kann nicht in Sätzen beobachtet werden. Daher wären ergänzende Korpusbelege sinnvoll.

d. Die Unterscheidung zwischen obligatorischen und fakultativen Ergänzungen ist manchmal unklar, ob syntaktisch oder semantisch begründet, und steht sogar in

Widerspruch zu den Beschreibungen in den anderen Wörterbüchern, so dass ein Verzicht darauf sinnvoll erscheint (z.B. *berufen (zu)* (1+(1) im WVDA, 2 im DAW), *bläss* (1 im WVDA, 1+(1) in DAW).

e. Mangelhaft ist die Beschränkung auf das syntaktische Minimum und der Verzicht auf die Möglichkeiten der Valenzerweiterung durch andere Ergänzungen, sogar durch bestimmte Angaben, die unter kommunikativ-semantischem Gesichtspunkt als notwendig erscheinen können; Sommerfeldt/Schreiber behaupten, dass die Valenzerweiterung durch Komparation von der syntaktischen Rolle gefordert sei.

2. Das **WVevW** weist gegenüber dem WVDA wesentliche Vorteile, u. zw. steht die Semantik stärker im Vordergrund. Ausgehend von den semantischen Beziehungen zwischen Elementen wird eine onomasiologische Beschreibung etymologisch verwandter Wörter gemacht, die den Vergleich der Valenz von Verben, Substantiven und Adjektiven erleichtert, konfrontative Informationen bietet und auch ein besseres Verständnis der semantischen Felder sichert. WVevW berücksichtigt mehr den kommunikativ-pragmatischen Aspekt, im Sinne dass es praktisch angelegt ist und bei der Auswahl der Beispielsätze der Gebrauch, nicht die sprachliche Realisierung aller möglichen Aktanten entscheidend war, trotz der Behauptung, in den Beispielsätzen seien alle Aktanten realisiert. Die Valenzbeschreibung umfasst die semantischen Merkmale und Rollen unter allgemeinen Bezeichnungen. Die Aktanten der Verben, Adjektive, Substantive werden spiegelbildlich beschrieben, was übersichtlicher wirkt (semantische Rolle/ Merkmal/ morphologische Form), ermöglicht auch durch den Verzicht auf die Unterscheidung zwischen Obligatorik/ Fakultativität. Die festgestellten Mängel der Valenzbeschreibungen sind:

a. Der Verzicht auf Bedeutungsvarianten und separate Angabe der Bedeutung jeder Wortart; für jedes Adjektiv liegt nur ein Beispielsatz vor, was nur eine begrenzte Valenzuntersuchung ermöglicht und die Valenz des jeweiligen Adjektivs nicht vollständig widerspiegelt.

b. Es wird nicht auf den Gebrauch der Adjektive verwiesen, was zusammen mit dem Verzicht auf die syntaktische Funktion und auf die Unterscheidung zwischen obligatorischen und fakultativen Aktanten die Valenz nicht klar erkennen lässt. Es eignet sich vielmehr für einen Vergleich der Wortartenvalenz als für eine ausführliche Beschreibung der Adjektivvalenz.

c. Keine Informationen zur Komparationsfähigkeit und Möglichkeit der Valenzerweiterung.

d. Es sind wenige Adjektive verzeichnet, oft Zusammensetzungen (*abmarschbereit*, *hochbefähigt*, *tiefbewegt*), die somit von der eigentlichen Valenz abweichen (Valenzerweiterung bzw. -reduktion).

e. Die Abgrenzung der Merkmale von den Tiefenkasus ist z.T. durch die verwendeten allgemeinen Bezeichnungen erschwert.

3. Das **DAW**, obwohl nicht als Valenzwörterbuch konzipiert, weist viele Gemeinsamkeiten mit den anderen zwei auf, sowohl im Positiven als auch im

Negativen. Positiv ist die Kurzcharakterisierung der semantischen Felder, die Orientierung am Sprachunterricht, die Berücksichtigung der semantischen Valenz, die Angaben zum attributiven und prädikativen Gebrauch mit Beispielsätzen, Komparationsformen, wo üblich, die Antonyme. Im Falle des prädikativen Adjektivs wird die Valenz als geschichtet betrachtet, u. zw. sind Adjektivergänzungen sekundäre Objekte. Das Subjekt wird als Aktant gezählt, fakultative Aktanten stehen in Klammern und werden morphologisch und semantisch (Merkmale und Rollen allgemein) charakterisiert, mit Beispielsätzen für jede Realisierungsform. Mangelhaft ist:

- a. der Verzicht auf die Belegung des adverbialen Gebrauchs
- b. die Bedeutungsvarianten sind unter der Paraphrase für die Kernbedeutung eingeschlossen
- c. die Ergänzungs-kategorie ist nicht angegeben, die Rollen allgemein bezeichnet
- d. Die Angaben zur Komparation stehen manchmal in Widerspruch zu denen in DGwDAF
- e. unklare Kriterien für die Unterscheidung zwischen Obligatorik und Fakultativität (die Autoren nennen die syntaktische Notwendigkeit) bzw. unklare Anmerkungen, wie es manche Valenzbeschreibungen beweisen, die in Widerspruch zur Beschreibung im WVDA stehen, z.B. *besessen* („zuweilen werden beide Leerstellen durch das übergeordnete Substantiv besetzt: *Er ist ein besessener Spieler.* = *Er ist vom Spiel besessen*“), *bewegt* („einwertige lexisch-semantische Variante „ergriffen, gerührt“, in der eine Ursache vorliegt, die sich aus dem Kontext ergibt“).

Infolge des Vergleichs der Valenzbeschreibungen in den drei Wörterbüchern lassen sich die positiven, z.T. komplementären Aspekte wie auch die Mängel bzw. Widersprüche folgenderweise zusammenfassen:

1. In allen drei Wörterbüchern wird das Subjekt/ logische Beziehungswort des prädikativen und attributiven Adjektivs zu den Aktanten des Adjektivs gezählt, was automatisch alle Adjektive als mindestens einwertig erscheinen lässt, bzw. die meisten als zwei- und dreiwertig.
2. Die Kernbedeutung wird mittels Paraphrasen angegeben (keine Wörterbuchdefinitionen).
3. Die Satzgliedfunktion bzw. E-Klasse der Aktanten wird nicht präzisiert, was dadurch motiviert wird, dass es „kein allgemein anerkanntes System“ der Satzgliedrollen gibt und die Bestimmung schwierig, sogar unmöglich wäre (WVevW) bzw. „wenig günstig“ (WVDA). Die morphologische Realisierung ist in allen drei markiert.
4. Die semantische Valenz wird mit Hilfe der semantischen Merkmale beschrieben, die Rollen jedoch mit allgemeinen Bezeichnungen (WVevW, DAW) oder gar nicht (WVDA).
5. Die Möglichkeit der Valenzerweiterung durch Egr, Evg, Enrm, Eprop bei den graduirbaren Adjektiven ist nicht markiert, diese werden nicht zur Adjektivvalenz gezählt (Angaben im WVDA).

6. Die Komparationsfähigkeit der Adjektive ist nur im DAW vermerkt.
7. Hinweise zum phraseologischen Gebrauch, weiteren Belegungsmöglichkeiten und Wortbildung sind in allen drei Wörterbüchern angegeben, besonders im WVDA und DAW.
8. Die Unterscheidung zwischen obligatorischen und fakultativen Aktanten wird im WVDA und DaW vollzogen, jedoch manchmal widersprüchlich oder unklar, z.B. *bekannt* ist in DaW und im WVDA in der ersten Bedeutungsvariante („von vielen gekannt“) fakultativ zweiwertig 1+(1), in der dritten Bedeutungsvariante „persönlich nicht fremd“ hingegen obligatorisch zweiwertig (B+Sd), während in DaW die Edat als fakultativ betrachtet wird.
9. Die Bedeutungsvarianten eines Adjektivs sind nur im WVDA angegeben, in den anderen zwei sind sie nicht markiert, bloß in der Bedeutungsparaphrase des Adjektivs enthalten, was durch die vorangehende Beschreibung des semantischen Feldes rechtfertigt werden kann.
10. Alle drei Wörterbücher erklären sich als von der semantischen Valenz des Adjektivs ausgehend, weisen aber dabei wesentliche Unterschiede auf, je nachdem wie stark diese in den Vordergrund gestellt wurden, u. zw. als „Ergebnis einer Syntaktifizierung von semantischen Beziehungen zwischen elementaren semantischen Einheiten“ (WVevW), als Grundlage für die syntaktische Valenzrealisierung (WVDA) oder als geschichtete Valenzbeziehung beim prädikativen Adjektiv; Merkmalsbeziehungen mit Zustandscharakter (DAW).

Der Vergleich mit den Valenzbeschreibungen in den drei Wörterbüchern verdeutlichte zum einen die unterschiedlichen Kriterien und Strukturen der Valenzbeschreibungen, die Schwierigkeit eines solchen Vergleichs, wie auch die Tatsache, dass viele Adjektive gar nicht verzeichnet sind; zum anderen erwies er sich besonders für die Erarbeitung eines Beschreibungsapparats fruchtbar.

5. Ausblick

Unter Berücksichtigung der festgestellten Aspekte und Implikationen einer Valenzbeschreibung der Adjektive wie auch der im Rahmen meines Promotionsstudiums durchgeführten exemplarischen corpusgestützten Beschreibung der Valenz ausgewählter Adjektive und im Hinblick auf die Benutzer eines Valenzwörterbuchs für den DaF-Unterricht betrachte ich folgende Informationen als unentbehrlich für eine Valenzbeschreibung des Adjektivs als Lemma:

1. Kernbedeutung (Kurzparaphrase oder Wörterbuchdefinition), Komparationsformen, Bedeutungsvarianten
- 2.a. Morphologische und semantische Charakterisierung der Aktanten: Realisierungsform (fakultative Aktanten in Klammern), semantische Merkmale und Rollen; ggf. auch Satzgliedfunktion und SBP. Die Reihenfolge kann dabei je nach der zugrundeliegenden Valenzauffassung geändert werden, die Entscheidung über die Angabe der Zahl der Aktanten bleibt ebenfalls dem Verfasser überlassen; 2.b.

(durchnummerierte) Beispielsätze für jede Realisierungsform: konstruierte Beispiele zur Veranschaulichung der Valenzrealisierung und Corpus-Belege mit Quellenangabe zur Veranschaulichung deren Vorkommen im Sprachgebrauch.

3. Angaben zum Gebrauch des Adjektivs mit Beispielsätzen

4. Anmerkungen mit Angaben zum phraseologischen Gebrauch, zur Wortbildung und Wortfamilie, zu festen Adjektiv-Verb- Verbindungen und weiteren Belegungsmöglichkeiten (seltene, abweichende Fälle).

5. nichtlexikalisierte Partizipien können vermerkt und mit Beispielen belegt werden, weil insbesondere bei einer zweisprachigen Beschreibung manche Partizipien als Adjektive gelten; lexikalisierte, adjektivische Partizipien, einschließlich attributive, die die Valenzeigenschaften des Adjektivs aufweisen, stehen in Form einer Bedeutungsvariante des Adjektivs.

6. Die Adjektive können alphabetisch oder onomasiologisch angeordnet werden (semantische Felder der Wortart Adjektiv oder etymologisch verwandter Wörter mehrerer Wortarten, vgl. DAW, WVEvW).

Eine zweisprachige Valenzbeschreibung kann dieselbe Struktur haben, es muss aber auf eine übersichtliche Form und möglichst genaue Erschließung der Bedeutungsvarianten geachtet werden. Wenn kein Adjektiv als Äquivalent vorliegt, kann entweder ein synonymes Adjektiv oder die übliche Ausdrucksform beschrieben werden (Kontrastierung). Eine spiegelbildliche Strukturierung der Einträge wie im VLdr sichert die Übersichtlichkeit und Kontrastierung, wodurch Gemeinsamkeiten und Unterschiede leichter festgestellt werden können. Dabei soll eine Erläuterung der zugrundeliegenden Valenztheorie, die Entsprechungsmöglichkeiten der deutsch-rumänischen syntaktischen und semantischen E-Klassen in einer Übersichtstabelle verzeichnen. Das Notationssystem und die Form der Artikeleinträge sollen möglichst klar und leicht verständlich sein. Bevorzugt wird das dreistufige Modell, das auf der ersten Ebene die E-Klasse, auf der zweiten Ebene die jeweiligen Realisierungsformen morphologisch/ semantisch beschreibt und mit Beispielsätzen belegt, und auf der dritten Ebene die Beispiele für den Gebrauch enthält.

Abschließend muss noch der kommunikativ-pragmatische Aspekt betont werden, da letztendlich Valenzwörterbücher primär Fremdsprachenlernern dienen und im Unterricht eingesetzt werden können. Unter diesem Gesichtspunkt ist es besonders wichtig, dass im Wörterbuch Adjektive verzeichnet werden, die im Sprachgebrauch häufig vorkommen und dass die Beispiele und Belege diesen Gebrauch auch widerspiegeln.

LITERATUR

Ágel, Vilmos/ Eichinger, Ludwig M./Eroms, Hans- Werner u.a. (Hgg.) (2006): *Dependenz und Valenz. Ein internationales Handbuch der zeitgenössischen Forschung*. 2. Halbbände. Berlin. New York. 2003.

- Baciu, Ioan (2003): Dictionar de adjective franceze: constructii, exemple, traduceri. Iași.
- Bondzio, Wilhelm (1982): Valenz in der Lexikographie. In: Agricola, E./ Schildt, J./ Viehweger, D. (Hgg.): Wortschatzforschung heute. Aktuelle Probleme der Lexikologie und Lexikographie. Leipzig, 127-149.
- DAW= Schreiber, Herbert/ Sommerfeldt, Karl Ernst/ Starke, Günter (1991): Deutsche Adjektive. Wortfelder für den Sprachunterricht. Leipzig. Berlin. München.
- Engel, Ulrich (2004): Deutsche Grammatik. Neubearbeitung. München.
- Engel, Ulrich (³1994, ²1982, ¹1977): Syntax der deutschen Gegenwartssprache. 3. neu bearb. Auflage. Berlin.
- Eroms, Hans- Werner (2000): Syntax der deutschen Sprache. Berlin.
- Flämig, Walter (1991): Grammatik des Deutschen: Einführung in Struktur- und Wirkungszusammenhänge. Erarbeitet auf der theoretischen Grundlage der „Grundzüge einer deutsche Grammatik“. Berlin.
- Götze, Lutz (1979): Valenzstrukturen deutscher Verben und Adjektive. Eine didaktische Darstellung für das Fach DaF. München.
- Groß, Thomas Michael (2006): The Valency of Non- Verbal Word Classes: the Adjective. In: Ágel, V. u.a. (Hgg.): Dependenz und Valenz. 1. Halbband. Berlin. New York. Art. 60, 835-842.
- Hashimoto, Kenichi (2001): Überlegungen zu einem kontrastiven Valenzwörterbuch auf der Basis von „VALBU“. In: Sprachreport 2, 18-23.
- Helbig, Gerhard (1976): Zur Valenz verschiedener Wortklassen. In: Deutsch als Fremdsprache 13, 131-146.
- Helbig, Gerhard (1992): Probleme der Valenz und Kasustheorie. Tübingen.
- Junker, Karl (1970): Untersuchungen zur Syntax des Adjektivs unter dem besonderen Aspekt der Valenz. Diss. Berlin.
- KGdr (1993)= Engel, Ulrich/ Isbășescu, Mihai/ Stănescu, Speranța/ Nicolae, Octavian: Kontrastive Grammatik deutsch-rumänisch. 2 Bände. Heidelberg.
- Lee, Sun-Muk (1994): Untersuchungen zur Valenz des Adjektivs in der deutschen Gegenwartssprache. Frankfurt a. M.
- Schreiber, Herbert/ Sommerfeldt, Karl Ernst/ Starke, Günter (²1990, 1987): Deutsche Wortfelder für den Sprachunterricht: Verbgruppen. Leipzig.
- Schumacher, Helmut (1986): Stand und Aufgaben der germanistischen Valenzlexikographie. In: Wiegand, H. E. (Hg): Studien zur neuhochdeutschen Lexikographie VI. 1. Teilband. Hildesheim. New York, 327-389.
- Schumacher, Helmut (1999): Von *verletzen* zu *verletzbar* und *Verletzung*. Zu einigen Aspekten des Zusammenhangs der Valenz von Verben, Adjektiven und Substantiven. In: Skibitzki, B./ Wotjak, B. (Hgg.): Linguistik und DaF. Festschrift für G. Helbig zum 70. Geburtstag. Tübingen, 177-187.
- Schumacher, Helmut (2006): Deutschsprachige Valenzwörterbücher. In: Ágel, Vilmos u.a. (Hgg.): Dependenz und Valenz. 2. Halbband. Berlin. New York. Art. 107, 1396-1424.

- Sommerfeldt, Karl Ernst (1989): Die lexikalische Bedeutung von Adjektiven- entscheidende Grundlage für Satzsemantik und Satztyp. In: Sommerfeldt, K. E./ Spiewok, W. (Hgg.): Zum Verhältnis von Lexik und Grammatik. Leipzig, 166-196.
- Stănescu, Speranța (1988): Sinteze de sintaxă a propoziției germane. București.
- Stănescu, Speranța (2006): Kontrastive Fallstudie: Deutsch-Rumänisch. In: Ágel, Vilmos u.a. (Hgg.): Dependenz und Valenz. 2. Halbband. Berlin. New York. Art. 91, 1234-1244.
- Stănescu, Speranța (Hg.) (2004): Die Valenztheorie. Bestandsaufnahme und Perspektiven. Dokumentation einer wissenschaftlichen Tagung in Sibiu/Hermannstadt im Februar 2002. Frankfurt am Main. Berlin. u.a.
- Starke, Günter (1973): Satzmodelle mit prädikativem Adjektiv im Deutschen. In: DaF 10, 138-147.
- Tarvainen, Kalevi (1981): Einführung in die Dependenzgrammatik. Tübingen.
- Tesnière, Lucien (1980): Grundzüge der strukturalen Syntax. Hrsg. und übersetzt von U. Engel. Stuttgart.
- VLdr= Engel, Ulrich/ Savin, Emilia u.a. (1983): Valenzlexikon deutsch-rumänisch. Dictionar de valență german- român. Heidelberg.
- Welke, Klaus (1988): Einführung in die Valenz- und Kasustheorie. Leipzig.
- WVDA= Sommerfeldt, Karl-Ernst/ Schreiber, Herbert (³1983, ¹1974): Wörterbuch zur Valenz und Distribution deutscher Adjektive. 3. Auflage. Leipzig.
- WVDV= Helbig, Gerhard/ Schenkel, Wolfgang (⁶1982, ³1975, ²1972, ¹1969): Wörterbuch zur Valenz und Distribution deutscher Verben. 3. Auflage. Leipzig.
- WVevW= Sommerfeldt Karl-Ernst/ Schreiber, Herbert (1996): Wörterbuch der Valenz etymologisch verwandter Wörter. Verben, Adjektive, Substantive. Tübingen.
- Zöfgen, Ekkehard (1986): Was ist ein Lernerwörterbuch? In: Kühlwein, W. (Hg.): Neue Entwicklungen der Angewandten Linguistik. Kongressbeiträge der 15. Jahrestagung der GAL. Tübingen, 69-71.
- Zöfgen, Ekkehard (1989a): Das Konstruktionswörterbuch. In: Hausmann, F. J. u.a. (Hgg.): Wörterbücher. Erster Teilband. Art. 94. Berlin. New York, 1000-1010.
- Zöfgen, Ekkehard (1989b): Valenzlexikographie auf neuen Wegen. In: Wiegand, H. E./ Wolski, W./ Zgusta, L. u.a. (Hgg.): Lexicographica. Internationales Jahrbuch für Lexikographie 5, 209-219.

ÜBER DIE SPRICHWÖRTER DER RUMÄNEN AUS UNGARN

ȘTEFAN GENCĂRĂU*, OANA AURELIA GENCĂRĂU**

RÉSUMÉ. Dans notre article nous partons de la conviction de Albig et Bain qui soutiennent que les proverbes représentent un indice du minimum et du maximum culturel d'une nation aussi bien que d'une micro-collectivité linguistique. En utilisant la méthode démographique nous avons essayé d'établir la compétence parémiologique des sujets interviewés et d'analyser le rapport existant entre les proverbes présents dans l'unique recueil de proverbes roumains de Hongrie et les proverbes du corpus roumain général.

0. Unser Vorgehen findet, wie zu erwarten, seinen Ausgangspunkt im Werk von Alexandru Hoțopan, das 1037 Sprichwörter enthält. Alle stammen, so wie im Titel und im Vorwort angegeben, aus der Ortschaft Micherechi.

Dabei ist zu bemerken, dass wir uns nicht vornehmen, wie man vielleicht erwarten könnte, die Sprichwörter aus rein formaler Sicht, vom Sprachlichen her, ihrer Struktur oder ihrer Bedeutung nachzugehen. Unsere Beschäftigung mit den Sprichwörtern liefert so keinen Vorwand, um über die Art und Weise zu urteilen, wie die rumänische Sprache in Ungarn eingesetzt wird.

0.1 Was die Möglichkeiten der Sprichwörter anbelangt und die Bedeutung des Unternehmens von Alexandru Hoțopan, so hat sich darüber in überzeugender Weise Mihai Cozma geäußert. Er hat die Tatsache unterstrichen, dass *die bilinguale Definition, sowie die Tatsache, dass ein dialektales Material vorbereitet werden sollte, hat den Sprichwortsammler vor drei wichtige stilistische Probleme gestellt.* Nach Meinung von Cozma müsste der Sammler von Sprichwörtern folgendes unternehmen :

a) *auch die spezifische Aussprache aus Micherechi bekannt zu machen und zu erklären, sowie dabei auf die phonetischen Zeichen zu verzichten ;*

b) *im literarischen Rumänischen den unveränderten Sinn der Sprichwörter und der Redewendungen wiederzugeben und dabei ihre Stimmung und ihre affektiven Nuancen zu bewahren;*

c) *aber auch, diese Redewendungen und Sprichwörter mit allen ihren Bedeutungen auch in das Ungarische zu übersetzen.*

1. Das 20. Jahrhundert, eigentlich das Jahrhundert der Begründung der Parömiographie und der Parömiologie als eigenständige Wissenschaften, die sich

* Universität Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

** Universität Oradea

für das Sprichwort interessieren, haben neue Verfahren durchgesetzt – erstere aus der Sicht der Sammlung und der Anordnung der Sprichwörter in lexikographischen Werken, die zweite aus der Sicht der Definition und der Auflistung der Invarianten.

1.1 Eines der Verfahren ist die bekannte *demographische Methode*. Dank William **Albig** (1931) und Read **Bain** (1939) hat der demographische Vorgang bewiesen, dass die Sprichwörter - so Albig - *einen Index des Kulturminimums und Kulturmaximums einer Nation sowie einer sprachlichen Mikrokollektivität* darstellen.

Im Jahre 1931 unternimmt Albig mit Hilfe von Gewährleuten Untersuchungen an amerikanischen Universitäten. Er hat von Studenten verlangt, in einer Zeitspanne von 30 Minuten alle ihnen bekannten Sprichwörter aufzuschreiben. 68 Studenten aus verschiedenen Universitäten haben ihm Listen mit den ihnen bekannten Sprichwörter geschickt. Albig hat auf diese Weise ein Inventar von 1443 Beispielen erhalten. Durchschnittlich waren auf jeder Liste 21,2 Sprichwörter zu finden. Die Untersuchung Albigs hat auch zu anderen interessanten Ergebnissen geführt: Von den 1443 Sprichwörter haben 13 eine maximale Frequenz, 442 haben eine mittlere Frequenz und 988 Sprichwörter erreichen eine minimale Frequenz.

1.2. Im Jahre 1939 erhält der amerikanischen Soziologe Read Bain nach demselben Verfahren, aber durch die Befragung von 133 Studenten aus dem ersten Studienjahr aus verschiedenen amerikanischen Universitäten, insgesamt 3654 Sprichwörter; der Durchschnitt zu dem Bain pro Befragung kommt, ist dem von Albig nahe: 27,5 Sprichwörter.

1.3. Die Schlussfolgerung der Parömiologen, die diese Ergebnisse kommentiert haben, insbesondere Mieders (1995), besagt, dass

a) die Sprichwörter mit maximaler Frequenz – Ausdruck eines Kulturmaximums – stabile Einheiten darstellen, die in der kollektiven Vorstellungswelt konserviert sind und die die Übereinstimmung der Gruppe im Denken bestätigen;

b) die Sprichwörter, die eine mittlere Frequenz haben, sind Ausdruck von Veränderungen, die die Ausbreitung der Elemente begünstigen, welche von der Tradition als Quelle für die Entstehung von Vorstellungen, von Visionen, angeboten werden.

c) die Sprichwörter mit minimaler Frequenz, die einem kulturellem Minimum entsprechen, bestätigen die Verschiedenheit der Quellen, der Herkunft der Befragten und der Kulturmodelle, von denen die Befragten geprägt wurden.

2.0. Wir haben unsererseits, von Albig und Bain ausgehend, die nicht nur bei den oben genannten Statistiken geblieben sind, von rumänischen Schülern und Studenten aus Ungarn verlangt, Folgendes aufzuschreiben:

a) die Sprichwörter, die sie in der rumänischen Sprache kennen;

b) die Sprichwörter, die sie aus dem Ungarischen kennen;

c) das Äquivalent des ungarischen Sprichworts im Rumänischen;

d) die Sprichwörter, die die Rumänen betreffen oder in denen das Wort „român” (Rumäne) erscheint;

ÜBER DIE SPRICHWÖRTER DER RUMÄNEN AUS UNGARN

e) die Sprichwörter über Ungarn, oder in denen das Wort „maghiar“ (Ungar) erscheint.

2.1. Vor der Auswertung der Ergebnisse wäre zu erwähnen, dass Albig schon 1931 vorraussah, dass bei der Verwendung von Sprichwörtern in Gesellschaften mit einem komplexen Kulturleben, ebenso in jenen, wo Veränderung stattgefunden haben, sei es im Zentrum der Ausbreitung der Innovation, sei es Migration oder im Falle von Bilingvismus, ein Rückschritt zu registrieren ist.

2.2. Auf unsere Fragen haben 9 Studenten geantwortet, die 116 Sprichwörter geliefert haben. Der Durchschnitt pro Student ist in diesem Fall 12,88.

2.3. Gleichzeitig haben wir eine Untersuchung durch Korrespondenz mit einigen Lehrer aus Dörfer und Schulen mit Unterricht in rumänischer Sprache durchgeführt. So wurden 17 Schüler befragt, die 196 Sprichwörter geliefert haben. In diesem Fall beträgt der Durchschnitt 11,52 Sprichwörter pro Schüler.

2.4. Betrachtet man diese beiden Durchschnittswerte, so kommt man mit Albig zur Schlussfolgerung, dass man eine Konstante in der Kompetenz der Benutzung von Sprichwörtern registrieren kann. Diese Schlussfolgerung wird auch durch das Erscheinen derselben Einheiten in der Klasse der Sprichwörter mit maximaler Frequenz bei **Schülern** wie auch bei **Studenten** gestützt.

2.5. Dabei ergab sich der Durchschnitt, der im Falle der Studenten 12,88 beträgt, durch Einbeziehung der Summe aller Proverbien/ Sprichwörter, die bei den 5 Fragen verlangt wurden, aus Sprichwörter in der rumänischen Sprache, in der ungarischen Sprache und ihre Äquivalente im Rumänischen, sowie aus den Sprichwörtern über Rumänen und Ungarn.

2.6. Bei dem Versuch, Sprichwörter aus dem Rumänischen anzuführen, haben von neun Studenten

2 Studenten	jeweils	1 Sprichwort	aufgelistet
1 Student	nur	2 Sprichwörter	
2 Studenten	jeweils	5 Sprichwörter	
1 Student		6 Sprichwörter	
2 Studenten	jeweils	7 Sprichwörter	

2.7. Von den 116 Sprichwörter haben 6 eine maximale Frequenz, eines davon hat unterschiedliche Formen, 32 Sprichwörter haben eine mittlere Frequenz und 78 davon haben eine minimale Frequenz. Im folgenden sind die 6 Sprichwörter mit maximaler Frequenz angeführt, das heißt, unter 9 Möglichkeiten kommen diese 6 Mal vor:

1. *Cine are carte are parte*¹
2. *Cine face groapă altuia cade el în ea.*
3. *Câinele care nu latră nu mușcă.*
4. *Mai repede îl prinde pe omul care minte decât pe câinele șchiop.*
5. *Corb la corb nu scoate ochiul.*

Wahlweise zählen wir auch einige der Sprichwörter mit mittlerer Frequenz auf:

1. *A scăpat ca prin urechile acului.*
2. *Binele cu bine se răsplătește.*
3. *Nu există fum fără foc.*
4. *Din gura prostului suflă vânt prost.*
5. *Nu știe mâna stângă ce face dreptul.*
6. *Cine strigă de fiecare dată lupul rămâne singur.*
7. *O pasăre nu aduce primăvara.*
8. *Are unt lângă ureche.*
9. *Așe umbli ca țiganu prin rai.*

Man könnte die Aufzählung bis auf 32 Sprichwörter, die 4 Erscheinungen von 9 möglichen registrieren, fortsetzen.

2.8. Für die Unterklasse der Proverbien mit minimaler Frequenz erwähnen wir selektiv:

1. *Vulturul nu prinde muște.*
2. *Prostu-i prost și prost rămâne.*
3. *Așe de încet mergi ca melcu.*
4. *Pe omu sărac și creanga îl trage.*
5. *Nu știu cât de adânc e o baltă.*
6. *Dacă-i copil să joace, dacă-i cal să tragă, dacă-i popă să citească.*

Auch in diesem Fall könnte man die Aufzählung bis zum letzten der 78 Sprichwörter fortsetzen, die eine minimale Frequenz haben, d.h. 1 bis 2 Erscheinungen aus 9 möglichen.

2.9. Für die Parömiologen, die die idiomatische Kompetenz der biblingualen Sprecher untersucht haben, ist es interessant und gleichzeitig erklärbar, dass die Befragten ihre Bereitschaft bestätigt haben, das rumänische Äquivalent der im Ungarischen genannten Sprichwörter zu nennen; jedoch war das Äquivalent gewöhnlich nicht bei jenen Sprechern zu finden, die im Rumänischen, beim Versuch, rumänische Sprichwörter anzuführen, bereits genannt wurden. Das rumänische Äquivalent des ungarischen Sprichworts wird somit eher als Übersetzung empfunden und ist manchmal sogar als solches strukturiert. Als

¹ Natürlich werden hier die Sprichwörter in der Form wiedergegeben, in der wir sie bekommen haben, d.h. in der Struktur, die diesen Rumänisch - Sprechern eigen ist.

Übersetzungen, und nicht zum Inventar der rumänischen Sprichwörter gehörig, werden die folgenden Beispiele empfunden:

1. *Nu te uita la dinții calului dăruit.*
2. *Apa lentă sapă stânca.*
3. *Înoată amonte.*
4. *Cine se scoală devreme găsește aur.*
5. *Cel isteț se lasă, cel prost suferă.*
6. *Iarba vecinului e întotdeauna mai verde.*
7. *Câinele slănă nu dă.*

Diese Liste könnte bis auf 77 solcher Sprichwörter erweitert werden, die die Kompetenz der bilingualen Sprecher belegen, Proverbien oder Sprichwörter entsprechend den beiden Sprachen eigenen Formen zu benutzen.

2.10. Was die Frage nach Sprichwörtern über Rumänen oder Ungarn angeht, oder nach Sprichwörtern, in denen das Wort „Rumäne“ oder „Ungar“ vorkommt, so hätten wir hier ein produktiveres, kollektives Vorstellungsbild erwartet, wie dies bei Mieder der Fall ist. In dieser Hinsicht haben die Studenten nur 5 Sprichwörter geliefert: 2 über den Rumänen und 3 über den Ungarn. In diese Gruppe gehören Sprichwörter wie

1. *Românul nu rămâne la nimeni dator.*
2. *Dumnezeu să-l păzească pe roman de Țiganul turchit și de mojiicul grecit.*

und

1. *Dreptatea maghiară e trei.*
2. *Ferește-mă, Doamne, de săgețile maghiarilor.*
3. *Cine se ocupă cu lucruri mari nu dă atenție la lucruri mici.*

3.0 Anfangs haben wir erwähnt, dass unser Diskussionsbeitrag seinen Ausgangspunkt in dem Beitrag von Alexandru Hoțopan nimmt. Nun gehört es sich aber auch, dass man in der Formulierung einer Schlussfolgerung die Anfangsbehauptung belegt.

3.1. Wir betrachten die Sammlung von Alexandru Hoțopan als ein wahres **Corpus** von Sprichwörtern der Rumänen aus Ungarn, als ein Corpus,

1. an dem man die Kompetenz des Benutzers von Sprichwörtern angemessen darstellen kann,

2. das auch mit dem Generalindex der rumänischen Sprichwörter – von George Munteanu eingerichtet, einschließlich des Corpus von Zane – verglichen werden kann.

3.1.1. Wenn man die Sprichwörter mit maximaler Frequenz in die Diskussion einbezieht, so stellt man zunächst fest, dass sich diese alle im Corpus von Alexandru Hoțopan wieder finden.

3.1.2. Der Stand ist aber nicht derselbe im Fall der Sprichwörter mit mittlerer Frequenz. Sie sind Ausdruck von Veränderungen, von Mutationen, die zu einer Ausbreitung der Elemente führten, die traditionell überliefert worden waren. Selbstverständlich finden sich diese Sprichwörter zum größten Teil im Corpus von Hoțopan. In dieser Unterklasse finden wir demnach Sprichwörter wie die folgenden:

1. *Binele cu bine se răsplătește.*
2. *Nu există fum fără foc.*

Allerdings findet man die folgenden Sprichwörter nicht:

1. *A scăpat ca prin urechile acului.*
2. *Din gura prostului suflă vânt prost.*
3. *Are unt lângă ureche.*

3.1.3. Auch wenn sich die Proverbien mittlerer Frequenz grösstenteils im Corpus Hoțopan wieder finden, ist dies für die Sprichwörter mit minimaler Frequenz dagegen nicht der Fall. Dies bestätigt die Verschiedenheit der Quellen, der Herkunft der Themen oder Stoffe, der kulturellen Modelle, entsprechend ihrer Funktion, nach der sie sich herausgebildet haben. In der Sammlung Hoțopans kommen folgende Sprichwörter nicht vor :

1. *Vulturul nu prinde muște.*
2. *Dacă-i copil să joace, dacă-i cal să tragă, dacă-i popă să citească.*

3.2. Was folgt nun aus dem Vergleich dieser Sprichwörter mit dem Generalindex der rumänischen Sprichwörter, und aus der Stellung dieser Sprichwörter in Relation zu der Sprecher-Gruppe, die je als nationale Mehrheit oder Minderheit gesehen wird?

3.2.1. Die Sprichwörter aus dem Corpus Hoțopan finden sich größtenteils im rumänischen Sprichwortcorpus wieder; diese Übereinstimmung ergibt sich beim Nachschlagen in dem von George Munteanu² 1984 verfassten Index. Natürlich sind in diesem rumänischen Corpus, so wie es der Index von Munteanu angibt, jene Sprichwörter nicht zu finden, die sich bei Alexandru Hoțopan in folgender Form anordnen:

- a) in Abhängigkeit von einem ungarischen Wort (alcam, abrac, leveșe)
- b) oder durch die Bewahrung einer lexikalischen Einheit
- c) oder dass sie ein Anthroponym aus dem Ungarischen enthalten, das im Rumänischen häufiger zum Einsatz kommt.

3.2.2. Die von Alexandru Hoțopan angeführten Sprichwörter bilden für die Minderheit, unter deren Namen sie konserviert wurden, einen passiven Hintergrund, genauso wie jene Proverbien/ Sprichwörter aus dem rumänischen

² Der alphabetische Index von George Munteanu erleichtert die Identifikation der Sprichwörter im rumänischen Corpus.

Corpus einen passiven Hintergrund für die nationale Mehrheit abgeben, unter deren Namen sie konserviert wurden.

4. Aus der Kompetenz der befragten Personen, aus dem Verhältnis zwischen den gebrauchten Sprichwörter und dem Material, das wir im Corpus Hoțopan finden, und letztlich von der Tatsache her, dass die Sprichwörter, die von Alexandru Hoțopan gesammelt wurden, und die sich im Generalindex von George Munteanu wiederfinden, können wir behaupten, dass die Leistung der Sprichwörter, ihre Stellung in den Maximal- und Minimalfrequenzklassen, uns sehr klar belegt, dass - mit Blick auf ihre Tradition, auf ihre Bewahrung und Vererbung, die nationalen Minderheiten und Mehrheiten, die sich in derselben Lage befinden-, die einen wie die anderen verlieren.

BIBLIOGRAPHIE

- ALBIG, William, *Proverbs and Social Control*, Sociology and Social Research, 1931, 15:527-535.
- BAIN, Read, *Verbal Stereotypes and Social Control*, Sociology and Social Research, 1939, 23: 431-446.
- MIEDER, Wolfgang, *The Use of Proverbs in Psychological Testing*, Journal of the Folklore Institute, 1978, 15: 45-55.
- HOCOPÁN Sándor, *Méhkereki szólások és közmondások. Proverbe și zicători din Micherechi* [Kiadja: Békés megyei Tanács V.B. Művelődésügy Osztalya és a Magyarországi Románok Demokratikus Szövetsége, Dürer Nyomda, Gyula, 1974].
- MUNTEANU, George (ed.), *Proverbe românești*, Antologie, text stabilit, glosar, indice tematic, postfață și bibliografie de Geroge Munteanu, Editura Minerva, București, 1984.

ON THE SEMANTICS OF ADJECTIVES

ȘTEFAN OLTEAN

ABSTRACT. The paper proposes to give an account of the semantics of adjectives within a framework of formal semantics. Three logical types of adjectives are discussed: intersective, subjective and intensional, the first two being predicative, the last nonpredicative (together with the subjective adjectives, the last make up the class of nonintersective adjectives). It is argued that intersective and subjective adjectives, which describe properties, combine with the property expressed by the nouns they modify, restricting the set denoted by these nouns (black dog, big dog). Unlike these types, intensional adjectives do not express properties, but behave like operators: they modify the properties expressed by the nouns to which they apply (e.g., spy, winner), and thus the noun phrase describes new properties (e.g., alleged spy, probable winner), whose extension is a function of the intension of the unmodified noun.

Introduction

In the 70's Richard Montague elaborated a powerful model structure for semantics, which was based on a typed universe. First he fixed the primitive elements of the model by starting from *individuals* or *entities* and *truth values* – two syntactic types. These elements are:

- D , the set of individuals in the actual world (D_e); and
- The finite set of truth values $\{0, 1\}$ (D_t),

where “{ }” designates a finite set.

Then, with the help of these primitive terms, he constructed a system of *possible denotations* by extending the range of denotations and allowing the latter to be *functions* of almost any kind. The following are examples of functions:

- Functions from D to truth values (t) – ($D_{\langle e, t \rangle}$);
- Functions from individuals/entities (e) to functions from individuals to truth values – ($D_{\langle e, \langle e, t \rangle \rangle}$);
- Functions from functions from individuals to truth values to truth values – ($D_{\langle \langle e, t \rangle, t \rangle}$); and so on.

Proper names are denotations of type e , while sentences have denotations of type t . Functions, however, are different, as the above examples and (1) and (2) below illustrate: they are denotations of type $\langle e, t \rangle$ (intransitive verbs, common nouns, etc.), $\langle e, \langle e, t \rangle \rangle$ (transitive verbs), $\langle \langle e, t \rangle, t \rangle$ (quantifiers), and so on.

- (1) $D_{\langle e, t \rangle} = \{f: f \text{ is a function from } D_e \text{ to } D_t\}$
 (2) $D_{\langle e, \langle e, t \rangle \rangle} = \{f: f \text{ is a function from } D_e \text{ to } D_{\langle e, t \rangle}\}$
 (3) $D_{\langle \langle e, t \rangle, t \rangle} = \{f: f \text{ is a function from } D_{\langle e, t \rangle} \text{ to } D_t\}$

Intransitive verbs and common nouns, for example, are denotations of type $\langle e, t \rangle$, transitive verbs, of type $\langle e, \langle e, t \rangle \rangle$, while quantifiers, of type $\langle \langle e, t \rangle, t \rangle$, as (4), (5) and (6) illustrate (see Heim and Kratzer); for quantifiers see (17):

- (4) $[[\text{sleep}]] = f: D \rightarrow \{0, 1\}$
 For every $x \in D, f(x) = 1$ (true) if x sleeps; 0 (false) otherwise;
 (5) $[[\text{cat}]] = f: D \rightarrow \{0, 1\}$
 For every $x \in D, f(x) = 1$ (true) if x is a cat; 0 (false) otherwise,

where “[[]]” is the interpretation function whereby a semantic value (truth value, denotation) is assigned to linguistic expressions, and ϵ expresses set membership).

The formulas tell us that *sleep* is a function f from the set D of individuals to the set of individuals that sleep, and the function has the value 1 (it yields the value true) for every x if x displays the property associated with the predicate in question. Likewise, with the common noun *cat*; in the latter case it has the value 1 for every x if x displays the property of being a cat.

- (6) $[[\text{see}]] = f: D \rightarrow \{h: h \text{ is a function from } D \text{ to } \{0, 1\}\}$
 For every $x, y \in D, f(x)(y) = 1$ if y sees x ; 0 otherwise.

The formula tells us that the denotation of *see* is a function f from the set D of individuals to the set h of functions from individuals to truth values, such that for every x and y in D , $f(x)(y)$ has the value 1 if y sees x .

The λ notation for functions

The descriptions of functions from above are a bit complicated, as well as somewhat redundant. In order to simplify their notation, a clearer and more economical method was introduced by Montague, namely the λ abstraction, which is widely used by semanticists today (see Chierchia and McConnell-Ginet 1990; Heim and Kratzer 1998; Moeschler and Auchlin 2005 [2000]). The nature of this notation is illustrated by the notation in (8). But first let us take the traditional notation of a function in (7):

- (7) f : { x : x is a president of Romania in the period following 1990}
 For each individual x in the domain of f , $f(x)$ = the party to which x belonged,
 where { x : x is a president of Romania in the period after 1990} is the domain of f ,
 and “For each individual x in the domain of f , $f(x)$ = the party to which x belonged”
 is the rule for assigning a value to the argument.

The same can be expressed in a simpler way, by abstracting the variable with the help of the λ operator:

- (8) λx : x is a president of Romania in the period following 1990. The party to which x belonged,
 where λx is the function that maps every x , such that x is a president of Romania in the years following 1990, onto the party to which x belonged, or, in other words, the function that takes presidents of Romania after 1990 as value and gives back the parties to which they belonged.

As (8) indicates, the new notation contains two main elements, namely the *abstracted variable* and the *domain condition*, on the one hand (“ λx : x is president of Romania in the period following 1990”), and the description of its value, on the other – the *range* (“The party to which x belonged”). According to Heim and Kratzer (1998: 34), the general formula is

- (9) $[\lambda\alpha: \phi. \gamma]$,
 where α is the argument variable, ϕ is the domain condition – which specifies the domain and imposes a condition on the possible values of α –, and γ , in the range, is the description of the value that the function assigns to α (the domain condition is introduced by a colon, the value by a dot; α is represented by a letter, e.g., x , which is an argument of the function in question).

This function reads as follows:

- (10) the function that maps every α , such that ϕ , onto γ .

Using this new notation for (4), we will get

- (11) $[[\text{sleep}]] = [\lambda x: x \in D. x \text{ sleeps}]$

The formula tells us that $[[\text{sleep}]]$ is a function that maps any entity x in D onto the entities that sleep; it has value 1 if x sleeps, 0 otherwise.

If we take an argument, e.g., John, we get

$$(12) \quad [[\text{sleep}]](\text{John}) = [\lambda x: x \in D. x \text{ sleeps}](\text{John}) = 1 \text{ if John sleeps, } 0 \text{ otherwise.}$$

The replacement of the variable x by the argument “John” is called λ conversion; the result is a new formula:

$$(13) \quad [\lambda x: x \in D. x \text{ sleeps}](\text{John}) = \text{“John is an } x, \text{ such that } [x \text{ sleeps}]” = \text{John sleeps}$$

But this new notation can in fact be used successfully only when the value description is a nominal of type D_e , as is the case with proper names. When the range contains an expression of type $\{0, 1\}$, or the function denotation is of type $D_{\langle e, t \rangle}$, the double lambda (“ $\lambda\lambda$ ”) is used, as (14), (15), (16) and (17), which contains the quantifier *someone*, illustrate:

$$(14) \quad [[\text{sleep}]] = \lambda\lambda x: x \text{ is an individual. } x \text{ sleeps}$$

$$(15) \quad [[\text{dog}]] = \lambda\lambda x: x \text{ is an entity. } x \text{ is a dog}$$

The formulas tell us that *sleep* is a function that takes individuals and gives back the set of individuals that sleep, while *dog*, a function that takes individuals and gives back the set of individuals that are dogs.

$$(16) \quad [[\text{see}]] = \lambda x: x \text{ is an entity. } \lambda\lambda y: y \text{ is an entity. } y \text{ sees } x$$

$$(17) \quad [[\text{someone}]] = \lambda f: f \text{ is a function from persons to } \{0,1\}. \text{ There is at least one person such that } f(y) = 1$$

According to (16) the denotation of *see* is a function from individuals (x , the individuals seen) to a function from individuals (y , the individuals that see) to truth values (y sees x), while according to (17); the denotation of *someone*, is a function from functions from individuals to truth values ($\{0,1\}$) to truth values ($f(y) = 1$).

Adjectives

Adjectives are words like *black*, *yellow*, *small*, *large*, *alleged*, *former*, *probable*, *frequent* and so on. They belong to different logical types: *black* and *yellow* are intersective; *large* and *small* are subsective; *alleged*, *former*, *probable*, *frequent* are intensional.

Intersective and subsective adjectives

Let us consider the following sentences, some of which are adaptations from Chierchia and McConnell-Ginet (1990):

$$(18) \quad \text{Daisy is a black dog.}$$

$$(19) \quad \text{Daisy is black.}$$

- (20) Daisy is a big dog.
- (21) Daisy is big.
- (22) Bill Clinton is a former president.
- (23) *Bill Clinton is former.
- (24) John is an alleged spy.
- (25) *John is alleged.
- (26) Paul is a probable winner.
- (27) *Paul is probable.

The semantics of an *intersective* adjective like *black* or *yellow* is captured in (28) below, while that of a *subsective* or *nonintersective* adjective like *big* or *small*, in (29) – both classical formulas (see Chierchia and McConnell-Ginet 1990: 371):

- (28) $[[\text{black dog}]]_{w, t} = [[\text{dog}]]_{w, t} \cap [[\text{black}]]_{w, t}$
- (29) $[[\text{big dog}]]_{w, t} \subseteq [[\text{dog}]]_{w, t}$

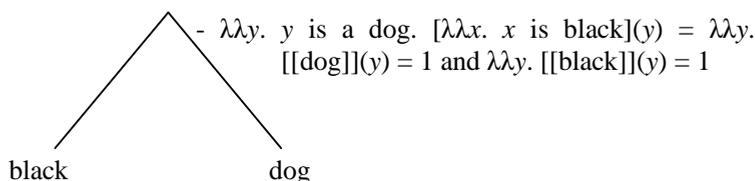
where \cap stands for intersection, \subseteq for inclusion, w for world, and t for time.

It follows that *black dog* and *big dog* have sets of individuals as denotation: in the first case (*black dog*) this set is given by the *intersection* of the set of dogs with the set of black entities; in the second (*big dog*) it is a subset of the set of dogs consisting of the “big” dogs. The two adjectives can be used predicatively, and as names of properties they combine with nouns forming noun phrases whose extension is a subset of the set of entities denoted by the unmodified nominal. Thus, the extension of *black* at a circumstance $\langle w, t \rangle$ is given by the black entities at a world w and time t , and the extension of *big*, which designates a context dependent property, lies in the set of “big” entities at w and t . In the latter case, previous discourse and/or extralinguistic factors play a prominent role in value assignment, they mediating the contribution of the noun modified by the adjective to the global meaning of the utterance. According to Heim and Kratzer (1998), the two logical types of adjectives have $\langle e, t \rangle$ denotations like intransitive verbs, they being functions from individuals to truth values. Thus, *black* is a function that takes entities in D (“dogs”, in the given examples) and gives back “black” entities (“black dogs”), as the following formula, inspired from the two semanticists (ibid.: 66), and from Marti and Percus (2004), suggests:

- (30) $[[\text{black}]] = \lambda f. f$ is a function from individuals to truth values. $\lambda \lambda y. f(y) = 1$ and y is black,

where f is a function from entities to truth values which gives back functions that map every y onto the set of those entities that are black (for which the value is 1.)

The tree below, which is a representation of *black dog*, captures a similar aspect:



This representation explains why (18) is synonymous with (31), their equivalence being given by the adjective type: intersective.

- (31) Daisy is a dog and Daisy is black.
 (Both sentences need to be true in order that [18] be true.)

Unlike intersective adjectives, subjective adjectives involve other procedures for computing their semantic value, given that the latter are context-dependent. Thus, in the case of *big* it will not do to consider the set of “big” entities; one can rightly wonder whether such entities actually exist. However, it will be reasonable to consider the class of entities that the nominal denotes (“dogs”) in (20). To this effect, *big* is a function that takes entities in *D* and gives back big entities in a class of entities; this is captured in formula (32), which we propose on the basis of suggestions made by Heim and Kratzer (ibid.: 69):

- (32) $[[\text{big}]] = \lambda f: f$ is a function from individuals to truth values. $\lambda\lambda x. f(x) = 1$,
 and the size of x is bigger than the average size of the elements of the $\{y:$
 $f(y) = 1\}$,

where f is a function from individuals to truth values that gives back functions that map every x onto the set of entities whose size is bigger than the average size of the elements of the set y – for which the value of the function is 1.

A simplified version of this formula is (33) below, which is an adaptation from the same authors (ibid.: 71):

- (33) $[[\text{big}]] = \lambda\lambda x.$ The size of x is bigger than c , where c is the standard dimension implied by the context.

The formula tells us that an entity is bigger than other entities whose standard size is contextually determined. A consequence of this fact is that, unlike the meaning of the adjective *black* – intersective –, the meaning of the adjective *big* – nonintersective – is not constant; consequently, in order for a sentence containing this adjective to express a logical proposition a comparison term is necessary for the adjective evaluation (e.g., the standard size of dogs, of elephants, of mice, etc.), as the discussion of (34) indicates:

(34) Daisy is big.

The semantic evaluation of this sentence will depend on the standard of comparison: if this is given by the size of dogs, (34) will tell us that Daisy is bigger than other dogs; but if the size of mice is considered, then Daisy can be quite small.

Likewise, (33) explains why (35) does not entail (36), since the first can be true, while the second can be false, even though *Daisy is a dog* entails that *Daisy is an animal*.

(35) Daisy is a big dog.

(36) Daisy is a big animal.

Intensional adjectives

The adjectives *alleged*, *former*, *probable* are different: they are nonpredicative, they do not describe properties, and do not denote a subset of the set of individuals denoted by the nominal they modify, given that the extension of noun phrases like *alleged spy*, *former president*, *probable winner* is different from the extension of *spy*, *president*, *winner*. In other words, the semantic value of *alleged spy* at $\langle w, t \rangle$ does not consist in the individuals situated in the extension of *spy* at $\langle w, t \rangle$; this indicates that the extension of *alleged spy* is not a function of the extension of the term *spy*, and thus that the compositionality rules valid for the other adjective types do not apply in this case. This extension is however a function of the *intension* of the noun phrase *spy*, consisting in those individuals that have this property in possible worlds compatible with what is alleged in the actual world. The same is the case with *former president* and *probable winner*: the extension of the former noun phrase consists in the individuals that are presidents in past phases of the actual world; the extension of the latter, in the individuals that are winners in worlds consistent with a given modal base, $g(w@)$, in terms of which modal expressions are evaluated. According to Chierchia and McConnell-Ginet (1990: 372) such adjectives are “property modifiers” or “functions from properties to properties” – a new logical type identified by the two semanticists. So, in their view, *alleged* is a function that maps the property of spy onto the property of alleged spy, *former*, the property of president onto the property of former president, and *probable*, the property of winner onto the property of probable winner (in the examples selected). This aspect is captured in the representations below:

(37) $g(P_1) = P_1'$

(38) $f(P_2) = P_2'$

(39) $h(P_3) = P_3'$,

where g is the function “alleged”, f the function “former”, and h the function “probable”; P_1 is the property of spy, P_1' the property of alleged spy, P_2 , the property of president, P_2' , the property of former president, P_3 , the property of winner, and P_3' , the property of probable winner.

Now, considering that noun phrases like *spy*, *president*, *winner* behave like one-place predicates having the same denotation as the latter, it follows that intensional adjectives modify predicates. In their turn, the semantic value of predicates consists in sets of individuals displaying the property associated with the predicate. It appears thus that intensional adjectives can be treated as functions from properties to sets. The formalizations below of *former* and *alleged*, as they are used in the discussed examples, illustrate these aspects:

(40) [[former]] = λf : f is a function from properties to individuals. For each property P , $f(P) = \lambda \lambda y$: y is an individual. y has property P' , where P' is property P in past phases of the actual world – cf. *former president*.

(41) [[alleged]] = λg : g is a function from properties to individuals. For each property P , $g(P) = \lambda \lambda y$: y is an individual. y has property P' , where P' is property P in possible worlds where what is alleged in the real world is actualized – cf. *alleged spy*.

The formulas indicate that *former* and *alleged* take properties expressed by one-place predicates and give back sets of individuals with new properties, as a result of the new one-place predicates that are thus formed. This explains why there is no *necessary extensional connection* between the “input” properties (*president*, *spy*, *winner*, etc.) and the “output” properties (*former president*, *alleged spy*, *probable winner*, etc.), even though there is an intensional one, in that the denotation of the modified nouns (the new predicates) is a function of the intension of the unmodified nouns (the first predicate): the set y of individuals denoted by the new predicates has the property associated with the first predicate not in the actual world, but in past phases of the actual world or in worlds in which what is alleged is actualized.

Conclusions

Adjectives are of different logical types: *intersective*, *subsective* and *intensional*, the first two being predicative, the last *nonpredicative* (together with the subsective adjectives, the last make up the class of *nonintersective* adjectives). The intersective and subsective adjectives, which describe properties, combine with the property expressed by the nouns they modify, restricting the set denoted by these nouns (*black dog*, *big dog*), while intensional adjectives are like operators, they modifying the predicates (nouns) to which they apply (*alleged spy*, *probable winner*).

REFERENCES

- Bach, Emmon (1989). *Informal Lectures on Formal Semantics*. State University of New York Press.
- Bowers, John S., Uwe K. H. Reichenbach (1978). *Montague Grammar and Transformational Grammar* (Mss.). Cornell University.
- Chierchia, Gennaro and Sally McConnell-Ginet (1990). *Meaning and Grammar: An Introduction to Semantics*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Heim, Irene and Angelika Kratyer (1998). *Semantics in Generative Grammar*. Oxford: Blackwell.
- Marti, Luisa, Orin Percus (2004). *Introduction to Semantics. Course Notes*. Cluj, Universitatea „Babeş-Bolyai”: Eastern Generative Grammar Summer School.
- Moeschler, Jacques, Antoine Auchlin (2005 [2000]). *Introducere în lingvistica contemporană*. Cluj: Editura Echinox.
- Montague, Richard (1974). *Formal Philosophy: Selected Papers of Richard Montague*. Editat de R. H. Thomason. New Haven: Yale University Press.
- Oltean, Ştefan (2006). *Introducere în semantica referenţială*. Cluj: Presa Universitară Clujeană.

SOAP OPERAS vs. TELENOVELAS

MIHAI M. ZDRENGHEA

ABSTRACT. Soap operas are of two basic narrative types: open soap operas, in which there is no end point toward which the action of the narrative moves; and closed soap operas (or telenovelas), in which, no matter how attenuated the process, the narrative does eventually close. These telenovelas are broadcast nightly and may stretch over three or four months and hundreds of episodes. They are, however, designed eventually to end, and it is the anticipation of closure in both the design and reception of the closed soap opera that makes it fundamentally different from the open form. In the United States, at least, the term soap opera has never been value neutral. The term itself signals an aesthetic and cultural incongruity: the events of everyday life elevated to the subject matter of an operatic form. The soap opera always has been a woman's genre and it has frequently been assumed (mainly by those who have never watched soap operas) of interest primarily or exclusively to uncultured working-class women with simple tastes and limited capacities. Despite the fact that the soap opera is demonstrably one of the most narratively complex genres of television drama whose enjoyment requires considerable knowledge by its viewers, and despite the fact that its appeals for half a century have cut across social and demographic categories, the term continues to carry this sexist and classist baggage. Producers, and apologists for soaps, point out that they provide an educational and public service. In what follows we will try to see whether this is the case.

1.0. Soap operas, and their Latin American counterparts, known as telenovelas, are among television's most widely watched genres worldwide. "There are data from a number of countries on their impact, not just in commercial terms but also in terms of their cultural and social importance" (Mazzioti, 1996:12). The defining quality of the soap opera form is its seriality. A serial narrative is a story told through a series of individual, narratively linked installments.¹ Each serial episode always leaves narrative loose ends for the next episode to take up. The viewer's relationship with serial characters is also different from those in episodic television. In the latter, characters cannot undergo changes that transcend any given episode, and they seldom reference events from previous episodes. Serial characters do change across episodes (they age and even die) and they possess both histories and memories. Serial television is not merely narratively segmented, its episodes are designed to be parceled out in regular installments, so that both the telling of the serial story and its reception by viewers is institutionally regulated.

¹ Unlike episodic television programs, in which there is no narrative linkage between episodes and each episode tells a more or less self contained story, the viewer's understanding of and pleasure in any given serial installment is predicated, to some degree, upon his or her knowledge of what has happened in previous episodes.

1.1. Soap operas are of two basic narrative types: open soap operas, in which there is no end point toward which the action of the narrative moves; and closed soap operas, in which, no matter how attenuated the process, the narrative does eventually close. The closed soap opera is more common in Latin America, where it dominates prime time programming from Mexico to Chile. These telenovelas are broadcast nightly and may stretch over three or four months and hundreds of episodes. They are, however, designed eventually to end, and it is the anticipation of closure in both the design and reception of the closed soap opera that makes it fundamentally different from the open form.²

In the United States, at least, the term soap opera has never been value neutral. As noted above, the term itself signals an aesthetic and cultural incongruity: the events of everyday life elevated to the subject matter of an operatic form. To call a film, novel or play a “soap opera” is to label it as culturally and aesthetically inconsequential and unworthy.³ Particularly in the United States, the connotation of “soap opera” as a degraded cultural and aesthetic form is inextricably bound to the generated nature of its appeals and of its target audience. The soap opera always has been a woman’s genre and it has frequently been assumed (mainly by those who have never watched soap operas) of interest primarily or exclusively to uncultured working-class women with simple tastes and limited capacities (Geraghty, 1991:53). Thus the soap opera has been the most easily parodied of all broadcasting genres and has been associated with “low” culture.⁴

The great thing about soaps is that they allow the audience to ‘live’ with the characters and storylines. With this knowledge we can wonder how characters will respond to upcoming situations or revelations. The viewer invests their morals, attitudes and beliefs in to the soap and can speculate about how they would react to the same situations and dilemmas. Just like the characters in soaps they allow us to gossip with friends and family about the goings-on in soaps (Watson, 2006:2).⁵

² The first telenovelas – which differ from U.S. soap operas in that each begins and ends within about a year’s time – appeared in the 1960s, when a group of Cuban screenwriters led by Delia Fiallo began adapting radio theater stories for use on television. From the outset, these stories, with themes taken from classical tragedy – betrayal, forbidden love, punishment – captivated television audiences throughout Latin America.

³ The Sunday Times TV critic, A. A. Gill, for example, amazingly enough ignores soaps because he does not want to invest his time in watching programs that never come to a conclusion. In such a manner he is able to ignore the most viewed and talked about shows on the box! Though I doubt that he includes news and current affairs that feature equally inconclusive events. I wonder if a sports columnist could get away with never reviewing sports that involve balls because he’s against anything that can be kicked or rolled (Watson, 2006:2).

⁴ When in the early 1990s the fabric of domestic life amongst the British royal family began to unravel, the press around the world began to refer to the situation as a “royal soap opera”, which immediately framed it as tawdry, sensational, and undignified.

⁵ They are not public information films, indeed many of the so called issues raised seem to be introduced just for their sensational impact, but they do help us see issues worked out in a relatively realistic setting that transcends cold-hard facts.

1.2. Most soaps follow the lives of a group of characters who work in a particular place, or focus on a large, extended family. The storylines follow the day-to-day lives of these characters. In many soap operas, in particular daytime serials in the United States, the characters are generally more attractive, seductive, glamorous, and wealthy than the typical person watching the show. This is true to a lesser extent in soap operas from Australia and the United Kingdom, which largely focus on more everyday characters and situations and are frequently set in working class environments. Many Australian and UK soap operas explore social realist storylines such as family discord, marriage breakdown, or financial problems, and sometimes include significant amounts of comedy.

Romance, secret relationships, extra-marital affairs, and genuine love have been the basis for many soap opera storylines. In US daytime serials the most popular soap opera characters, and the most popular storylines, often involved a romance of the sort presented in paperback romance novels. Soap opera storylines sometimes weave intricate, convoluted, and sometimes confusing tales of characters who have affairs, meet mysterious strangers and fall in love, and who commit adultery, all of which keeps audiences hooked on the unfolding story twists (Ang, 1995:112). Crimes such as kidnapping, rape, and even murder often go unpunished, unless the character is being written off. Australian and UK soap operas also feature a significant proportion of romance storylines.⁶

In soap opera storylines, previously-unknown children, siblings, and twins (including the evil variety) of established characters often emerge. Unexpected calamities disrupt weddings, childbirths, and other major life events with unusual frequency. Much like comic books—another popular form of linear storytelling pioneered in the US during the 20th Century—a character's death is not guaranteed to be permanent without an on-camera corpse, and sometimes not even then. For example, the death of Dr. Taylor Forrester on *The Bold and the Beautiful* seemed permanent as she had flatlined on-camera and even had a funeral. But when actress Hunter Tylo returned in 2005, the show retconned the "flatlining" with the revelation that Taylor had actually gone into a coma.

2.0. Internationally, the most conspicuous and important development in the soap opera genre over the past twenty years has not involved the production or export of American soap operas (whether daytime or primetime), but rather the extraordinary popularity of domestic television serials in Latin America, India, Britain and Australia, and the international circulation of non-US soaps to virtually every part of the world except the United States (things have changed with *Ugly Betty*).⁷

⁶ In Russia, most popular soap operas explore the "romantic quality" of criminal and/or oligarch life.

⁷ Viewing their telenovelas dominating primetime schedules throughout the hemisphere, Latin American serial producers began seriously pursuing extra-regional export possibilities in the mid-1970s. Brazil's TV Globo began exporting telenovelas to Europe in 1975. Within a decade it was selling soap operas to nearly 100 countries around the world, its annual export revenue increasing five-fold between 1982 and 1987, and big successes also enjoyed Mexico's, Venezuela's and Argentina's serials.

The *telenovela* is a form of melodramatic serialized fiction produced and aired in most Latin American countries. These programs have traditionally been compared to English language soap operas and even though the two genres share some characteristics and similar roots, the *telenovela* in the last three decades has evolved into a genre with its own unique characteristics (Mato, 1999: 215). For example, *telenovelas* in most Latin American countries are aired in prime-time six days a week, attract a broad audience across age and gender lines, and command the highest advertising rates. They last about six months and come to a climactic close. *Telenovelas* generally vary from 180 to 200 hundred episodes, but sometimes specific *telenovelas* might be extended for a longer period due to successful ratings. The first *telenovelas* produced in Latin American in the 1950s were shorter, lasting between fifteen and twenty episodes and were shown a few times a week. As they became more popular and more technologically sophisticated, they were expanded, becoming the leading genre in the daily prime-time schedule.

2.1. A *telenovela* is the term used to describe limited-run television serials and is derived from the terms *tele* short for *television* and *novela* ("novel"). In spite of their many differences, telenovelas are in ways, soap operas in mini-series format with an origin in Spanish and Portuguese broadcasting. While most English-language soap operas can potentially continue indefinitely - often only concluding when the show had been cancelled by its producers for business reasons such as declining ratings - most telenovelas run for a pre-determined duration, but there are some long-running exceptions. Spanish-language prime time serials, or *telenovelas*, are produced in all Spanish-speaking countries, Brazil (Portuguese-speaking country, where they are called just *novelas*), Portugal and the United States. Portuguese-language *novelas* made in Brazil are also dubbed into Spanish for the Latin American market. They are usually aired during prime time (Mazzioti, 1996: 85).

The first telenovela viewed in different countries was *Simplemente María* ("Simply Mary", Perú, 1969; it's 1989 remake, starring Victoria Rufo, would go on to be one the most successful telenovelas on the international scale).⁸ The first global telenovela was *Los ricos también lloran* ("The rich cry too", Mexico, 1979) and was exported to Russia, China, United States, etc. A great success was also

⁸ The first drama serials were first produced in Brazil, Cuba and Mexico with *Sua vida me pertence* ("Your life belongs to me", Brazil, 1950) showing twice a week, *Senderos de amor* ("Love paths", Cuba, 1951) and *Ángeles de la calle* ("Angels from the street", Mexico 1951) which was shown once a week. Mexico produced its first drama serial in the modern Telenovela format of Monday through Friday showing between 1957 and 1958 called *Senda prohibida* ("Forbidden path") of Fernanda Villeli and Brazil in 1963 with *2-5499 Ocupado* ("2-5499 busy"). Venezuela produced its first telenovela in 1954 titled *La criada de la granja* ("The farmer's servant"). Puerto Rico produced its first telenovela in 1955 titled *Ante la ley* ("Before the law"). The first Colombian telenovela was *El 0597 está ocupado* ("Extension 0597 is busy", 1959). Peru produced its first telenovela in 1959 titled *Bar Cristal* ("Cristal Bar") and Panamá did so with *En la esquina del Infierno* ("On Hell's corner") in 1964.

experienced with the Brazilian production *Escrava Isaura* ("The Slave Isaura", 1976), because it was watched by 450 million people in China, and actress Lucélia Santos became one of the more famous personalities in that country.⁹

2.1. Unlike U.S. soap operas that tend to rely on the family as a central unit of the narrative, Latin American *telenovelas* focus on the relation between a romantic couple as the main motivator for plot development. During the early phases of their evolution in Latin American, until the mid- 1960s, most *telenovelas* relied on conventional melodramatic narratives in which the romantic couple confronted opposition to their staying together. As the genre progressed in different nations at different rhythms they it became more attuned to local culture. The Peruvian *telenovela* *Simplemente Maria*, for example, a version of the Cinderella story, dealt with the problems of urban migration. The Brazilian *telenovela*, *Beto Rockfeller* presented the story of an anti-hero who worked as a shoe shop employee and pretended to be a millionaire getting simultaneously involved with two women, one rich and one poor. This *telenovela* appears to have led to the most dramatic changes in that nation's genre. It became an immediate hit in 1968. It introduced the use of colloquial dialogue. It presented social satire. And it offered new stylistic elements, such as the use of actual events in the plot, more natural acting, and improvisation (Rogers & Antola, 1985: 116). The Globo network, Brazil's largest, which was only beginning to produce *telenovelas* in the late 1960s, soon took the lead and imposed these new trends upon the *telenovela* market.¹⁰

The plot of a Latin American *telenovela* includes a strong dose of suspense. Each episode has a dramatic ending to make sure viewers watch the next

⁹ Currently, the most famous *telenovelas* have come from Mexico, Brazil, Colombia and Venezuela. In Spain they are also called *culebrón* ("long snake") because of the convoluted plots and large number of episodes, of which the standard is 180.

¹⁰ Indeed, Globo, owes its international recognition and economic powerhouse status to the *telenovela*. In the 1970s, Globo invested heavily in the quality of its *telenovelas*, using external locations traditionally avoided because of production costs. And Globo's export success forced other producers in the region to implement changes in production values and modernize their narratives to remain competitive. Mexico, for example, after dominating the international market for several years, had to adapt its *telenovelas* according to the influences of the main competitors, especially Argentina, Brazil and Venezuela. Brazil's TV Globo is perhaps the most typical of these firms and has sold *telenovelas* to 123 countries, according to its international sales director, Orlando Marques. The TV Globo *telenovelas* are screened from six in the evening on and their 160 or so episodes cost between \$50,000 and \$60,000 each to make. The local viewing audience is around 80 million people. A 30-second prime-time advertising spot when the soaps are on the air costs \$60,000 or so. TV Globo has four recording studios and a script-writing staff of about 1,500. While the soap is showing, polls and discussion groups are held in several cities to gather viewers' opinions and suggestions. *Telenovelas* were responsible for almost \$1.6 billion in billings for 1996, 60 per cent of Brazilian TV's ad billings. "Without *telenovelas*, TV Globo might not exist," says Jorge Adib, the company's former international sales director. This is true of Latin American television overall. The soap opera industry has helped train professionals and highly specialized technicians, while also encouraging the emergence of a Latin American star system.

one.¹¹ The worldwide success of these soaps suggests they might be something more than just a carefully-engineered collection of dirty deeds and superficial emotions. Their hackneyed themes do not often amount to anything of great artistic value, but the scripts are not always puerile and the dialogue and characters are less predictable than one might expect. *Telenovelas* have accumulated forty years of experience and professionalism and turned into an industry which can buy the best actors, scriptwriters and directors in Latin America. This new trend, which is very popular with Latin American audiences, shows the vitality of the soap tradition, which can affect politicians and adapt to current events.

The telenovela, says Colombian scriptwriter Fernando Gaitán, has become “the continent’s main channel of communication, drawing larger audiences than the cinema, novels or the theatre.”¹² *Marimar* and *Kassandra* are classics among the thousands of soap operas Latin America has turned out over the past 40 years at the rate of about 100 a year. They are love stories which have plenty of sub-plots and move along at a brisk pace. Their characters overcome countless obstacles—social class, family ties, conflicts of interest and so on—to finally win through despite all the ambushes of fate. In all of them, morality and goodness triumph and the bad guys get punished in a happy ending where everyone is reconciled. In this respect they are very different from Anglo-Saxon soap operas, in which conflicts get solved in the course of a few virtually self-contained episodes, which means they can be broadcast in any order.

2.2. Since the 1970s, producers have also tried to go beyond classic melodrama and have adapted the works of writers like Mario Benedetti, Mario Vargas Llosa and Jorge Amado. In recent years, authors, directors and scriptwriters in the Latin American film industry have brought new life to the genre by broadening its range of subjects and bringing it closer to real life. These “new-wave” *telenovelas* dig straight into issues like police corruption, influence-peddling, urban violence, impunity and the role of mafia money, as in last year’s Colombian production *La Mujer del presidente* (“The President’s Wife”) and, the year before, *Nada personal* (“Nothing Personal”), which was made in Mexico.

3.0. Latin American soaps really took off worldwide in the 1980s when, after conquering the European market, they began to interest Arab, African and

¹¹ This tactic produced a new way of making some pocket money when *Kassandra* was shown in the Balkans. People in Bulgaria, where the soap was running 10 episodes ahead of Yugoslav TV, would tell their neighbors across the border what was coming up next—in exchange for 10 dinars (\$2).

¹² But as well as being a firmly-established regional craze which has now spread all over the world, it is also a multi-million-dollar industry. The biggest production companies—in Brazil, Mexico and Venezuela—present their work at international television trade fairs and have sales offices in Miami and Europe which distribute their products over two-thirds of the globe (Straubhaar, 1982:338).

Asian countries.¹³ Now they are as much a symbol of Latin America as salsa and football. Some are tremendous hits, like the Brazilian soap *Esclava Isaura* in countries as different as China (where it was shown for the first time in 1980 in Mandarin, and again in 1983), Poland and Cuba. Others, like Venezuela's *Cristal*, which has been shown seven times in Spain, never seem to lose their popularity. *Los Ricos También Lloran* ("The Rich Cry Too"), a Mexican production, proved a real tearjerker in Russia, where two-thirds of Moscow's impoverished inhabitants saw that money doesn't always buy happiness. *Topacio* ("Topaz"), from Venezuela, has been sold to 45 countries.

3.1. What's the secret of their success? Do growing demand and low production costs explain their extraordinarily wide distribution? Or is it, as some believe, that Latin exoticism and emotional exuberance draw the viewers? "It's a fact that stories with lots of local colour, showing typical Latin American scenes and people, are most popular in the rest of the world," says researcher Daniel Mato. The current success of Brazil's *Rei do Gado* ("The Cattle King"), set in the 19th century during the war between landowners and landless peasants, and Colombia's *Café con Aroma de Mujer* ("Coffee with the Scent of a Woman") which tells a love story amid the ups and downs of big players in the coffee industry, seems to confirm this. Some, like Henri N'Koumo, a journalist on the Abidjan newspaper *Fraternité Matin*, say TV soaps are popular "because they touch very deep chords. Despite cultural differences, people feel very comfortable with these tales. They prefer them to the French ones which they find too intellectual."

Filipino columnist Conrado de Quiros agrees. "Filipino soaps are too familiar. American soaps are too alien. Latin American ones are neither," he says. They do not fall into the over-sophistication of American super-luxury or the intellectualism of European productions, but still allow people to escape from a humdrum existence (Urbina & Lopez, 2006: 2). The Manila Daily Inquirer newspaper says *Marimar* offers relief to Filipinos "trying to escape from the ugliness of their surroundings, the ugliness of their poverty, the ugliness of their public officials." (Urbina & Lopez, 2006: 2)

¹³ During Ramadan last January, some of the mosques in Abidjan decided to bring forward prayer time. This thoughtful gesture saved thousands of the faithful from a painful dilemma—whether to do their religious duty or miss the latest episode of *Marimar*, a Mexican TV melodrama which has turned the whole country into addicts of telenovelas, soap operas made in Latin America. "At 7.30 sharp in the evening, when *Marimar* comes on, everything stops in Côte d'Ivoire," the evening newspaper *Ivoir Soir* noted a few months ago. The program, which has attracted more local fans than the 1998 World Cup, arrived in Africa after being a similar hit in Indonesia and the Philippines. In 1997, its female star was received in Manila like a foreign head of state. Meanwhile, on the other side of the planet, hundreds of thousands of Yugoslavs hold their breath so as not to miss the tiniest detail of the Venezuelan soap opera *Kassandra*. "We know *Kassandra*'s innocent and we want her trial stopped," the townspeople of Kucevo, in southeastern Serbia, wrote to the Venezuelan government. This is just one of many examples of how fiction can invade real life and how far people come to identify with it.

All telenovelas are built around topics which “have existed since the beginning of human society,” says Arquimides Rivero, one of the founders of the genre in Venezuela. These universal situations and the feeling of identification with a story inspired by real life without being a carbon copy of it explains the popularity of soap operas with such an eclectic range of audiences. Viewers live through the sufferings and misfortunes of the characters and develop a real sense of complicity with them. “What I like about *Marimar*,” says Ligaya Magbanua, who works in a Manila restaurant, “is that she has the same problems as we do. She’s poor like us. Her house was burned down. They mistreated her. They degraded her. She’s almost Filipina.” (Urbina & Lopez, 2006:22). Perhaps the main reason for this success is to be found in the rationale and ethics of melodrama. Researcher Nora Mazziotti says viewers follow for months the mishaps, injustices, dangers and threats which the characters endure before savoring with them the ultimate triumph of love and justice—observing that in the make-believe world, and maybe nowhere else, there’s justice. That’s something to be happy about (Mazziotti, 1996: 179).

4.0. There are important national distinctions within the genre in the areas of topic selection, structure and production values and there are also clear distinctions between the *telenovelas* produced in the 1960s and the 1990s, in terms of content as well as in production values. As Patricia Aufderheide has pointed out, recent telenovelas in Brazil “dealt with bureaucratic corruption, single motherhood and the environment; class differences are foregrounded in Mexican novelas and Cuba’s novelas are biting topical as well as ideologically correct.” In Colombia, recent telenovelas have dealt with the social violence of viewers’ daily lives, but melodramatic plots that avoid topical issues are becoming more popular. In Brazil the treatment of racism is surfacing in telenovelas after being considered a taboo subject for several years.

The roots of the Latin American telenovelas go back to the radio soap operas produced in the United States, but they were also influenced by the serialized novels published in the local press. The origins of the melodramatic serialized romance date back to the sentimental novel in 18th century England, as well as 19th century French serialized novels, the “feuilletons.” In late 19th and early 20th centuries, several Latin American countries also published local writers’ novels in a serialized form. However the proliferation of radionovelas, that would later provide personnel as well as expertise to *telenovela* producers started in Cuba in the late 1930s. According to Katz and Wedell, Colgate and Sydney Ross Company were responsible for the proliferation of radionovelas in pre-Castro Cuba. In the beginning stages of *telenovelas* in Latin America, in the 1950s, Cuba was an important exporter of the genre to the region, providing actors, producers and also screenplays. U.S. multinational corporations and advertising agencies were also instrumental in disseminating the new genre in the region. Groups such as U.S. Unilever were interested in expanding their market to housewives by

promoting *telenovelas* which contained their own product tie-ins. Direct influence of the United States on the growth and development of *telenovela* in the region subsides after the mid-1960s, and the genre slowly evolved in different directions in different countries. In the 1950s and early 1960s, *telenovelas* were primarily adaptations of novels and other literary forms, and only a few Latin American scriptwriters constructed original narratives. By the late 1960s local markets started producing their own stories, bringing in local influences, and shaping the narratives to particular audiences (Straubhaar, 1982: 311).¹⁴

4.1. The standard American, UK, or Australian soap opera is invariably designed to theoretically continue indefinitely, and indeed sometimes do endure for decades, with an ever-rotating cast of players and characters. However, most Latin American telenovelas have an average run of eight months to a year. The show's duration is pre-planned at the show's inception, with the overall story-arc and conclusion also known by the show's makers at its inception. *Mundo de Juguete* is the exception to the rule, with a total of 605 chapters (1974–1977), and a few cast changes within the course of the serial. Some earlier Argentine telenovelas (most of them penned by Alberto Migré) endured a few years.

Telenovelas also have a different type of story from English-language soaps. Except for Brazilian and Chilean novelas, a popular plot is that of a poor, beautiful girl that meets a rich and handsome guy. He breaks up with his rich, evil and frivolous girlfriend to be with the heroine, at first to simply annoy his rich and callous relatives, but eventually falling in love because of her kind, caring heart and beautiful soul. The evil ex-girlfriend (usually accompanied by the rich guy's mother, sister or other close relative) stands in their way to happiness. Sometimes the struggle is ethnic (such as in *Gitanas* and *Yesenia* with Gypsies, or in *María Isabel* with people of indigenous origin). A popular plot twist is also the discovery of the real father or mother of the poor heroine, who almost always turns out to be incredibly wealthy. The story usually ends with the villains meeting spectacularly violent, gruesome, painful and gory end and the two heroes end up getting married and with a child, sometimes, even twins. In Brazil, there are several kinds of plots. Rede Globo, the most popular network, traditionally airs: at 6 PM, stories that are set in past times of Brazil (such as *colonial*, *slavery*, *immigration times*), usually with a romantic touch; at 7 PM, *contemporary comedies*, with plots based in revenge and conspiracy; at 9 PM, stories with controversial social issues, such as *homosexuality*, *older women dating younger men*,

¹⁴ Presently the leading *telenovela* producers in the region are Televisa, Venevisión, and Globo, the leading networks in Mexico, Venezuela and Brazil respectively. These networks not only produce *telenovelas* for the local market but also export to other Latin American nations and to the rest of the world. Televisa, for instance, is the leading supplier of *telenovelas* to the Spanish-speaking market in the United States. By 1988, Brazil had exported telenovelas to more than 128 countries. The more recent trend among *telenovela* producers in the region is to engage in co-productions with other nations, to guarantee better access to the international market.

abortion, human cloning, disability, corruption, drug abuse. Sometimes there is a mystery around a crime investigation.¹⁵

For several decades US daytime soap operas concentrated on family and marital upsets, legal dramas and romances. The action rarely left the interior settings within the fictional, medium-sized Midwestern towns in which the shows were set. Exterior shots, once a rarity, were slowly incorporated into the series *Ryan's Hope*. Unlike many earlier serials which were set in fictional towns, *Ryan's Hope* was set in real location, New York City, and outside shoots were used to give the series greater authenticity. The first exotic location shoot was made by *All My Children*, to St. Croix in 1978. Many other soaps planned lavish storylines after seeing the success of the *All My Children* shoot. *Another World* went to St. Croix in March 1980 to culminate a long-running storyline between popular characters Mac, Rachel and Janice. *Search for Tomorrow* taped for two weeks in Hong Kong in 1981.

During the 1980s, perhaps as a reaction to the evening drama series that were gaining high ratings, daytime serials began to incorporate action and adventure storylines, more big-business intrigue, and featured an increased emphasis on youthful romance and began developing supercouples. One of the first and most popular supercouples was Luke and Laura in *General Hospital*. Luke and Laura helped to attract both male and female fans.¹⁶ Luke and Laura's popularity led to other soap producers striving to reproduce this success by attempting to create supercouples of their own. With increasingly bizarre action storylines coming into vogue Luke and Laura saved the world from being frozen, brought a mobster down by finding his black book in a Left-Handed Boy Statue, and helped a Princess find her Aztec Treasure in Mexico. Other soaps attempted similar adventure storylines, often featuring footage shot on location - frequently in exotic locales (Allen, 1995: 227).

During the 1990s the mob stories and the action and adventure plotlines fell out of favour with producers due to overall lower ratings for daytime soap operas and the resultant budget cuts. In the 1990s soaps were no longer able to go on expensive location shoots to Argentina, France, Hawaii, Jamaica, Italy and Japan as they had in the 1980s. In the 1990s soaps increasingly focused on younger characters and social issues, such as Erica Kane's drug addiction on *All My Children*, the re-emergence of Viki Lord's Multiple Personality Disorder on *One Life to Live*, and Katherine Chancellor's alcoholism on *The Young and the Restless*. Other social issues included breast cancer, AIDS, and racism.¹⁷

¹⁵ Telenovelas comprise the great majority of the dramatic productions by South American TV networks whereas in the US other formats like sitcoms or TV dramas are more popular.

¹⁶ Even Elizabeth Taylor was a fan and at her own request was given a guest role in Luke and Laura's wedding episode.

¹⁷ Perhaps to fill the niche, some newer shows have incorporated supernatural and science fiction elements into their storylines. One of the main characters in US soap opera *Passions* is Tabitha Lenox, a 300-year-old witch. *Port Charles* has featured a vampire character. Frequently these characters are isolated in one of the ongoing story threads to allow a fan to ignore them if they do not like that element.

The early 1970s saw intense competition among the three networks for soap opera viewers. The way in which the ratings pressures affected the writing of soap opera narratives speaks to the genre's unique mode of production. Since the days of radio soap operas, effective power over the creation and maintenance of each soap opera narrative world has been vested in the show's head writer.¹⁸ American soap operas since the 1980s have shared many common visual elements that set them apart dramatically from other shows. Thus, overhead spotlighting, or back lighting, is often placed directly over the heads of all the actors in the foreground, causing an unnatural shadowing of their features along with a highlighting of their hair. Back lighting was always a standard technique of film and television lighting, though it was mostly abandoned in the mid-to-late eighties due to its somewhat unnatural look. The technique has nevertheless persisted in soap operas. As for the set-up, the rooms in a house often use deep stained wood wall panels and furniture, along with many elements of brown leather furniture. This creates an overall "brown" look which is intended to give a sumptuous and luxurious look to suggest the wealth of the characters portrayed.

REFERENCES

- ALLEN, Robert C. *Speaking of Soap Operas*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1985
- ALLEN, Robert C. (editor), *To Be Continued... Soap operas around the world*, Routledge, London and New York, 1995. ANG, Ien, *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, London: Methuen, 1995
- AUFDERHEIDE, P. "Latin American grassroots video. Beyond television." *Public Culture* (Chicago), 1993.
- BUCKINGHAM, David, *Public Secrets: EastEnders a Audience*, London: British Film Institute, 1987
- CANTOR, Muriel G. and Suzanne Pingree, *The Soap Opera*, Beverly Hills, California: Sage, 1983
- CASSATA, Mary and Thomas Skill, *Life on Daytime Television*, Norwood, New Jersey: Ablex, 1983

¹⁸ The head writer charts the narrative course for the soap opera over a six month period and in doing so determines the immediate (and sometimes permanent) fates of each character, the nature of each intersecting plot line, and the speed with which each plot line moves toward some resolution. The head writer supervises the segmentation of this overall plot outline into weekly and then daily portions, usually assigning the actual writing of each episode to one of a team of script writers. The script then goes back to the head writer for approval before becoming the basis for each episode's actual production.

- MATO, Daniel, "Telenovelas: Transnacionalización de la industria y transformaciones del género" ("Telenovelas: transnationalization of the industry and transformation of the genre") in N. García Canclini, *Industrias culturales e integración latinoamericana* ("*Cultural industries and Latin American integration*"), Grijalbo publishers, Mexico, 1999.
- DYER, Richard et al., *Coronation Street*, London: British Film Institute, 1981
- GERAGHTY, Christine, *Women and Soap Operas*, Cambridge, U.K.: Polity Press, 1991
- HOBSON, Dorothy, *Crossroads: The Drama of a Soap Opera*, London: Methuen, 1982
- INTINTOLI, Michael, *Taking Soaps Seriously: The Guiding Light*, New York: Praeger, 1984
- KATZ, E. and Wedell, G. *Broadcasting in the Third World: Promise and Performance*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1977
- LOPEZ, Ana. "The Melodrama in Latin America." In Landy, M., editor. *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 1991.
- MAZZIOTI, Nora, *La industria de la telenovela*, Paidós publishers, Buenos Aires, 1996
- MELO, Jose Marques de. *The presence of the Brazilian Telenovelas in the International Market: Case study of Globo Network*. Sao Paulo: University of Sao Paulo, 1991.
- MODLESKI, Tania, *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women*, Hamden, Conn.: Archon Books, 1982
- NOCHIMSON, Martha, *No End to Her: Soap Opera – the Female Subject*, Berkeley, Ca.: University of California Press, 1992
- ROGERS, E. and Antola, L. "Telenovelas: A Latin American Success Story." *Journal of Communication* (New York), 1985.
- SILJ, Alessandro, *East of Dallas: The European Challenge to American Television*, London: British Film Institute, 1988
- SINGHAL, Arvind. "Harnessing the Potential of Entertainment-education Telenovelas." *Gazette*, January 1993
- STRAUBHAAR, Joseph. "The Development of the Telenovela as the Pre-eminent Form of Brazilian Popular Culture." *Studies in Latin American Popular Culture* (Las Cruces, New Mexico), 1982.
- URBINA, Araceli Ortiz de & Asbel Lopez, *Soaps with a Latin Scent*,
http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1310/is_1999_May/ai54738757
- VINK, Nico. *The Telenovela and Emancipation: A Study of Television and Social Change in Brazil*. Amsterdam, Netherlands: Royal Tropical Institute, 1988.
- WATSON, Nigel, *The Joy of Soaps*,
<http://hometown.aol.co.uk/valis23a/myhomepage/favtvshow.html>
- WILLIAMS, Carol Traynor, "*It's Time for My Story*": *Soap Opera Sources, Structure, and Response*, Westpoint, Conn.: Praeger, 1992

BEAT TO BEATIFIC TO BEATNIK: THE EVOLUTION OF A CULTURAL CONCEPT

CRISTINA FELEA

RESUME. De «beat» a «beatifique» a «beatnik»: l'évolution d'un concept culturel. Peut-être les derniers qui se sont regroupés sous l'étiquette de «génération» dans l'histoire littéraire américaine, les écrivains Beat ont unifié la plupart des énergies sociales, esthétiques et culturelles des années '50. Tous d'abord, l'article présente la manière dont la réception critique de leur oeuvre s'est développée jusqu'à ce qu'elle devînt récemment une approche multidisciplinaire tributaire surtout aux concepts dérivés des études culturelles. La seconde partie montre l'évolution du concept de *beatness* de «beat» à «beatific» jusqu'à «beatnik» en essayant de mettre en valeur la nature culturelle de l'attribution d'un nom à la génération Beat.

“Rising from the underground, the sordid hipsters of America, a new beat generation” (Jack Kerouac, *On the Road*)

Much has been written about the literary work and life-histories of Beat Generation canonical figures Jack Kerouac, Allan Ginsberg, and William S. Burroughs. Other names such as poets Gregory Corso, Gary Snyder, Michael McClure, Lawrence Ferlinghetti, and fiction writer John Clellon Holmes have also benefited increasing attention. In a recent collection of Beat scholarship, editor Jennie Skerl defines the Beats as “an avant-garde arts movement and bohemian subculture” (2004, 1), thus acknowledging the opening up of the field of Beat studies that has been going on for the past two decades.

After leading an underground existence in the 1940s and early 1950s, the Beats gained public recognition in the late 1950s with the publication of Ginsberg's *Howl* (1956) and Kerouac's *On the Road*, the former being accompanied by the notoriety of censorship trials and the latter by a mass media hype. While their influence in the artistic circles and bohemian enclaves cannot be denied, the Beats were initially condemned and ridiculed not only by mass media journalists but also by academic critics.¹

The 1960s brought nothing new in terms of critical reception and it was (coincidentally or not) only after Jack Kerouac's death (1969) that a new interest in the

¹ Ironically, these representatives of mass culture on the one hand and of academia on the other shared similar assumptions concerning the Beats' confrontation of the status quo.

Beat Generation arose. Even if initially focused on Beats' biographies that apparently accounted for their influence on the hippie countercultural movement (more than a dozen biographies have been written on Kerouac, several for the other canonical figures)², research has kept revealing substantial evidence of their important contribution to American literary idiom. References to Beats in popular songs, movies, and TV shows throughout the past five decades are further proofs of their larger cultural significance. We could say that even such phenomena as their cooptation into mass media and advertising discourses and subsequent commodification along with other popular icons of the era such as James Dean, Elvis Presley, Marilyn Monroe etc, bear witness to a long-lasting popular appeal of their stance.

During the 1970s, earlier dismissals of their significance were gradually left behind by social and literary critics who granted them an important part in the shift to the 1960s new age of social and cultural liberties. Actually, up to this day Beat works have continued to appear in reprints, accompanied by conferences, full-volume studies, multimedia products and a growing body of unpublished materials, mostly personal, such as diaries and letters. All these have brought to public attention their literary value as well as their social influence. New directions in what has become the field of "Beat studies", notably feminist criticism and cultural studies, have substantiated Beat claims to literary respectability and provided access to academic curricula.

Still, their presence in academic scholarship, as well as on the list of academic subjects, entails, in American Beat critic Matt Theado's words, a "potential paradox," Initially promoters of "new visions" and "new forms," they were accused, among other things, of anti-intellectualism and obscenity. One of their declared goals was to bring poetry back into the streets, leaving behind any concept of "ivory tower" isolation and separation. So, together with Theado, we might ask if this movement into academia does not represent a drawing back into the ivory tower and, we would add, maybe a sort of latter-day ironical revenge of the academia.

Actually, as we shall see later, some have argued that their absorption into the mainstream is due to what critic Michael Hayward, tributary to the context of modernism, called 'the Bohemian dialectic' (Hayward 1991); however, as a result of the social, political and cultural changes and the subsequent shift of interpretive paradigms, academia seems to have "loosened up," (Theado 2004, 749) and new literature, new subjects and perspectives coexist in universities and academic scholarship.

University teacher and critic Robert Bennett, author of the opening study in another recent collection on the Beat Generation,³ views the shift from the Beat-era New Critical assumptions to "multiple waves of poststructuralism, deconstructionism,

² See, for example, Ann Charters, *Kerouac: A Biography*, 1973; Dennis McNally, *Desolate Angel; Jack Kerouac, The Beat Generation, and America* 1979; Gerald Nicosia *Memory Babe: A Critical Biography of Jack Kerouac*, 1983; Tom Clark, *Jack Kerouac: A Biography*, 1984.

³ Myrsiades, Kostas, (ed.), *The Beat Generation: Critical Essays*, New York, Peter Lang, 2002.

New Historicism, feminism, multiculturalism, and other forms of critical theory and cultural studies” (Myrsiades, 3) as beneficial in the process of expanding the Beat canon, of complicating what today is seen as a too simplistic understanding of the relationships between the Beats and their era, of dismantling media and other kind of stereotypes and popular clichés and of deconstructing naïve, unsophisticated categorizing. Re-visioning the Beats from a contemporary critical perspective may bring about a reassessing of their place in mid-century American history and literature and lead to a better understanding of their connections with the larger arts community of which they were a part.

A stereotype that has seriously affected Beats’ critical reception and traditional accounts of the 1950s is “the widely shared consensus that the Beats and the Squares defined two opposite poles of post-World War II American culture” (Myrsiades, 1). Robert Bennett, points to the 1959 *Life* magazine article “Squaresville U.S.A. vs. Beatsville” which contrasted middle-American Hutchinson Kansas and Venice, California as examples of “two extremes of present-day U.S. life and attitudes: the “homey pleasures of Squaresville” and the “far-out freedom of Beatsville” (1). Supporting his view are numerous examples taken both from Beat Generation contemporaries and from subsequent commentators and interpreters. We should not forget, however, that the so-called traditional accounts of Beat literature and activity started to appear in a period of crisis that opposed, as Linda Hutcheon stated, “the urge to essentialize literature and its language into a unique, vast, closed textual preserve [...] and the urge to make literature “relevant” by locating it in larger discursive contexts” (1988, ix-x). In the line of postmodernist developments, binary oppositions can no longer account for the mixed, plural, and contradictory nature of complex cultural issues. The Beat cultural discourse formed a counterforce to modern aesthetic autonomy by being grounded in the historical, social and political world, participating actively in the change of paradigm.

Therefore, an analysis of the complex institutional and discursive network of the era could provide a better understanding of the 1950s as a “site of struggle of the emergence of something new,” a statement Hutcheon uses among many others to characterizes postmodernism. Indeed, her call to a “way of talking about our culture which is neither “unificatory” nor “contradictionist” in a Marxist dialectical sense” (1988, 21), is visible in many recent literary, sociological, historical studies. These have brought substantial evidence as to the fact that the 1950s America was more complex than a black and white picture of polarized relationships between complacent, conformist on the one hand and rebel, dissenting on the other might suggest. Actually, many of the views focusing on two opposing blocks reproduced the bellicose vocabulary of Cold War discourse and/or leftist activism. It is true, not everybody was allowed to take part in the “homey pleasures” of “Square” America with its patriarchal families, suburban homes and racially segregated institutions. Moreover, historical accounts and studies of the literature and art of the 1950s point to the fact that even

people included in Square America experienced it as site of anxiety, closure, hypocrisy, lack of personal horizon, injustice etc⁴.

In Bennett's words, Beat texts should be read as "sites of overlapping, conflicting and contradictory cultural exchanges" (9). In light of revisionist histories of the 1950s such as Arlene Skolnick's, *Embattled Paradise: The American Family in an Age of Uncertainty* (1991), Stephanie Coontz's *The Way We Never Were: American Families and the Nostalgia Trap*, (1992), Elaine Tyler May's, *Homeward Bound. American Families in the Cold War Era* (1999) or gender studies such as Bill Osgerby's *Playboys in Paradise: Masculinity, Youth and Leisure-Style in Modern America* (2001), cultural psychoanalytical such as David Savran's *Taking It Like a man: White Masculinity, Masochism, and Contemporary American Culture* (1998) or interdisciplinary studies such as David Sterritt's *Mad to be Saved. The Beats, the '50s and Film*, it becomes rather easy to account for a critical analysis of "idealized, nostalgic representations" of the Beat Generation along with other cultural and social clichés originating in the 1950s up to recently viewed as "either simple, innocent, happy, unanimously supportive of a broad spectrum of beliefs, or radically separated from the 1960s by a culture of complacency" (Joel Foreman, quoted in Bennett, 10).

Furthermore, a re-evaluation of the past in the light of these studies could also problematize and question simplistic views and dismantle, for instance, the stereotypes that opposed Beats to Squares, the Beats as literary movement to bohemian beatniks as social and cultural phenomenon. As to literary contemporaries, a host of authors not "regimented" in any school or generation, such as Sylvia Plath, Tennessee Williams, Ralph Ellison, James Baldwin, to mention only a few, shared with the Beats the same themes and a sense of total despair due to their experiencing the same "violence, terror, or simply grinding misery that only occasionally came to light" in representations of post-war America (Coontz, 9). However, Robert Bennett contends that several paradoxes and contradictions illustrate the complex relationships with mainstream culture, particularly the Beats' "entrapment within the postmodern logic of late capitalism," among which he mentions their racist and male chauvinistic attitudes or the preserving of certain forms of privileges.

To sum up, Bennett's conclusion is that the Beat Generation was not a "radical repudiation of "Square" America, but rather a strong, but partial cultural critique" which later joined forces and formed "a complex network of alliances" with other countercultural movements ranging from the aesthetic experience of abstract expressionism and the Black Mountain Poets to the political activism of the Civil Rights and feminist movements. The critic joins the view of other authors such as David Savran, who claims that the Beats, together with other rebel males, were "intent on producing not political or social change but *cultural* transformation" (Savran, 57, italics his).

⁴ See Bennett's study in *Myrsiades* 2002.

*

“Essential to the formation of a sense of self-definition” (Charters 1992, xvi) the concept of ‘beatness’ accounts for the evolution of Beat attitudes (Sterritt) and for the subsequent developments that have affected their public image.

Originally derived from “circus and carnival argot,” in the drug world “beat” meant “robbed” or “cheated.” The first to employ it in a similar way to its subsequent use by the Beat Generation appear to have been jazz musicians and street hustlers for whom it meant “down and out” or “poor and exhausted.” In 1944, Herbert Huncke, Times Square hustler who later became an inspiration for all the Beat writers, mentioned it to Burroughs. Through him, Ginsberg (a young Columbia freshman at the time) learned its “original street usage” which suggested, in Huncke’s speech, “exhausted, at the bottom of the world, looking up or out, sleepless, wideeyed, perceptive, rejected by society, on your own, streetwise” (Charters 1992, xviii).

Kerouac, in his turn, was touched by Huncke’s voice tone in which he heard a “melancholy sneer”, and later, in his 1957 “About the Beat Generation,” insisted that the word “never meant juvenile delinquents” but “characters of a special spirituality,” “solitary Bartlebies staring out the dead wall window of our civilization,” “the subterraneans, heroes who’d finally turned from the “freedom” machine of the West and were taking drugs, digging bop, having flashes of insight, experiencing the “derangement of the senses,” talking strange, being poor and glad, prophesying a new style for American culture, a new style [...] completely free from European influences (unlike the Lost Generation), a new incantation –“ (Charters 1992, 559).

At the time, he, Ginsberg and Lucien Carr had extensive conversations on the Columbia campus, read heavily and used Benzedrine and marijuana to emulate their favorite poet, Rimbaud. Carr remembered that their group was somehow special because of the emphasis they lay on a ‘New Vision’ especially by means of literature.

In July 1948, Kerouac met and befriended John Clellon Holmes, an aspiring novelist. Kerouac had just finished his first novel, *The Town and the City* and shared with Holmes his love for bop music, for cultural conversations. Holmes, in his turn, loved Kerouac’s stories and in one of their meetings asked him to define the new attitude. In his 1959 “The Origins of the Beat Generation,” Kerouac recalled how he and Holmes “were sitting around to think up the meaning of the Lost Generation and the subsequent Existentialism, and I said, ‘You know, this is really a beat generation,’ and he leapt up and said, ‘That’s it, that’s right.’” Holmes himself evoked the conversation and Kerouac’s explanation:

“It’s a kind of furtiveness. [...] Like we were a generation of furtives. You know, with an inner knowledge there’s no use flaunting on that level, the level of the “public,” a kind of beatness, – I mean being right down to it, to ourselves, because we all really know where we are – and a weariness with all the forms, all the conventions of the world. [...] So I guess you might say we’re a beat generation,’ and he laughed a conspiratorial, the Shadow-knows kind of laugh at his own words and at the look on my face” (Charters 1992, XIX-XX).

Later on, in 1949, Holmes wrote *Go*, an autobiographical fiction based on “the people and events” in his life with the beat writers and sparked by his meeting of Ginsberg’s and Kerouac’s Denver friend Neal Cassady who epitomized what he would call “this beat generation, this underground life” (Kerouac 1996, 177). In 1950, in a letter to Kerouac, he wrote: “It’s time we thought about our material. Call them hipsters, the “beat generation,” “postwar kids,” or our own displaced persons whatever you will” (Watson, 4). After publishing his novel in 1952, Holmes recalled the conversation with Kerouac in the November 1952 article in *New York Times* Sunday magazine, entitled “This is the Beat Generation.” He characterized the Beat Generation as “a cultural revolution in progress” (Charters 1995, xx). For him ‘beat’

more than mere weariness, it implies the meaning of having been used, of being raw. It involves a sort of nakedness of the mind, and, ultimately, of soul; a feeling of being reduced to the bedrock of consciousness [...] being undramatically pushed up against the wall of oneself. A man is beat whenever he goes for broke and wagers the sum of his resources on a single number; and the young generation has done that continually from early youth (Holmes).

Curiously enough, Holmes echoes W. H. Auden, (a British-born naturalized American poet) who cautioned in 1951 that it was not the time for “revolutionary artists” or “significant novelty in artistic style.” Before any new literary works could be written there would have to be a “cultural revolution,” he insisted. In contrast, Tennessee Williams looked forward to it, anticipating in 1948 the day when young people would discard “conservative business suits,” let their “hair grow long ... make wild gestures, fight, shout and fall downstairs!” That day would be “brave and honest” (Raskin 4-5). In the same year, in a letter to Neal, Kerouac wrote “But listen... do you realize [...] that a new literary age is beginning in America?” (Kerouac 1996, 167) and in 1951, Ginsberg wrote to Kerouac: “I can’t believe that between us three already we have the nucleus of a totally new historically important American creation” (Watson, 6).

Despite the fact that he did not mention any names, Holmes compared the new generation’s need and “will to believe, even in the face of an inability to do so in conventional terms” to the earlier Lost Generation’s loss of faith (Holmes).

By the early 1950s, Kerouac and Ginsberg had begun to emphasize the spiritual dimension, that is the ‘beatific’ quality of the word “beat.” “The point of Beat is that you get beat down to a certain nakedness where you actually are able to see the world in a visionary way,” wrote Ginsberg, “which is the old classical understanding of what happens in the dark night of the soul” (Watson, 4). But it was Kerouac whose contribution was decisive in the developing of this usage. In *On the Road*, narrator Sal Paradise says of Dean Moriarty (impersonation of Neal Cassady, a strong influence on Kerouac’s early evolution as a thinker and writer) that he “was BEAT – the root, the soul of Beatific” (Kerouac 1957, 161). In his

previously mentioned 1957 article, he insisted on the religious significance of the “new “angels” of the American underground,” “all inspired and fervent and free of Bourgeois-Bohemian Materialism,” similar to the “Second religiousness” prophesied by Spengler (Charters 1995, 560-561).

Later, in 1959, when he indignantly mentions his being called the “avatar” of all sorts of “beatniks, beats, jazzniks, bopniks, bugniks,” he would recall the moment of revelation he had had in 1954: “Yet it was as a Catholic, it was not at the insistence of any of these “niks” and certainly not with their approval either, that I went one afternoon to the church of my childhood [...] in Lowell, Mass., [...] and had a vision of what I must have really meant with “Beat” anyhow when I heard the holy silence in the church [...], the vision of the word Beat as being to mean beatific... There’s the priest preaching on Sunday morning, all of a sudden through a side door of the church comes a group of beat Generation characters in strapped raincoats like the I.R.A. coming in silently to “dig” the religion... I knew it then” (Charters 1995, 571).

Thus, it was after the publication of his novel *On the Road* in 1957, following the well-publicized censorship trial of Ginsberg’s *Howl and Other Poems*, that the media promoted the Beat Generation as a cultural phenomenon. The “media blitzkrieg,” as Steven Watson calls it, that followed had a decisive impact upon Beats’ literary careers and lives. Its consequences ran deeper and wider in the social and cultural fabric of America than any of the contemporaries were able to fathom.

In March 1958, at the request of the *Esquire* magazine, Jack Kerouac wrote “The Philosophy of the Beat Generation.” He made clear that the concept, as it initially appeared, was short-lived and included only a handful of friends (he named Burroughs, Ginsberg, Huncke, Holmes, and himself). However, he noted that it sprang back to life in the aftermath of the Korean War when “postwar youth emerged cool and beat... the bop visions became common property of the commercial, popular, cultural world... The ingestion of drugs became official... even the clothes style of the beats carried over to the new rock’n’roll youth... and the Beat Generation, though dead, was resurrected and justified” (Charters 1995, 560).

His words seemed to acknowledge the emergence in the public eye. It coincided with a change in meaning and a generalization of the label applied to young people called by Kerouac “hipsters or beatsters” or “the Bop Generation”, by Mailer the “Hip Generation” and by Ginsberg “the subterraneans.” As Ann Charters says, the word “lost its specific reference to a particular subculture and became a synonym for anyone living as a bohemian or acting rebelliously or appearing to advocate a revolution in manners” (1995, xxii).

At the same time, following the October 1957 launching of the Soviet Sputnik satellite, *San Francisco Chronicle* columnist Herb Caen coined the term “Beatnik,” collapsing “beat” and “sputnik” and asserted that the new bohemians and the satellite were “equally far out” (Watson 4, Charters 1992, xxii). Thus he labeled an entire social

category with the help of such cultural markers as “black beret, goatee, and black jeans (if male), or black tights (if female), played bongo drums, drank cheap Chianti, and smoked marijuana. Beatniks liked Charlie Parker, Lord Buckley, and Lenny Bruce, hung out in coffee houses and said “dig,” “cool,” and “crazy”!” (Watson 4). This label was taken over by the media and the frenzy attained its peak during the following two years in popular *Life*, *Time*, and *Playboy* magazines. It seemed that for the moment access was denied to mainstream literary magazines.⁵

In 1959 *Playboy* article “*Beatific: The Origins of the Beat Generation*,” Kerouac seemed willing to admit his centrality to the Beat phenomenon: “I *am* the originator of the term, and around it the term and the generation have taken shape.” Actually, he was not at all content with the beat phenomenon being taken up “by everybody, press and TV and Hollywood borscht circuit” to include everything from a “a bunch of fools marching against the San Francisco Giants protesting baseball” to “beatnik routines on TV... with satires about girls in black and fellows in jeans with snapknives and swastikas tattooed under their armpits” (Charters 1992, 560).

In the 1950s the process of acquiring a name of a small group of unorganized individual voices was drawing to an end – their stance had “infiltrated American popular culture more widely and effectively than any avant-garde phenomenon” (Watson 4). However, seen from a larger perspective, note should be made that the mass media played an important part in shaping and molding it into “manageable forms,” ready for ‘digestion by middle America’ (Hayward). Thus, the youth culture of postwar America centered on an ethos that “felt the burden of conventional social norms” joined forces with a group of “authors, poets, dreamers defined by rebellion against highly oppressive socio-cultural atmosphere” (Sterritt, 3).

REFERENCES

- Bennett, Robert, “Teaching the beat Generation to Generation X”, in Myrsiades, Kostas, (ed.), *The Beat Generation: Critical Essays*, New York, Peter Lang, 2002.
- Charters, Ann, (ed.), *The Portable Beat Reader*, New York, Penguin Viking, 1992.
- Charters, Ann, (ed.), *The Portable Jack Kerouac*, New York, Penguin Viking, 1995.
- Coontz, Stephanie, *The Way We Never Were: American families and the Nostalgia Trap*, New York, Basic Books, 1992
- Hayward, Michael, *Unspeakable Visions: The Beat Generation and the Bohemian Dialectic*, a Master thesis published in Hypertext format at www.harbour.sfu.ca, 1991. Accessed May 2000.

⁵ For a detailed account of the trajectory of the Beats from underground to mainstream publishing industry, see Michael Hayward 1991.

- Holmes, John Clellon, "This Is the Beat Generation," *New York Times Magazine*, November 16, 1952. Accessed online at www.litkicks.com, 12 May 2000.
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, London, 1988.
- Kerouac, Jack, *On the Road*, New York, Viking/ New American Library, 1957.
- Kerouac, Jack, *Selected Letters (1940-1956)*, ed. by Ann Charters, New York, Penguin Books, 1996.
- Myrsiades, Kostas, (ed.), *The Beat Generation: Critical Essays*, New York, Peter Lang, 2002.
- Raskin, Jonah, *American Scream: Allen Ginsberg's Howl and The Making of the Beat Generation*, University of California Press, 2004.
- Savran, David, *Taking It Like a man: White Masculinity, Masochism, and Contemporary American Culture*, Princeton University Press, 1998.
- Theado, Matthew, "Beat Generation Literary Criticism," in *Contemporary Literature* XLV, 4, 2004.
- Watson, Steven, *The Birth of the Beat Generation. Visionaries, Rebels and Hipsters, 1944-1960*, New York, Pantheon Books, 1995.

ADVERBIAL SUB-CLAUSES OF ADDITION, OPPOSITION AND EXCEPTION

MELANIA DUMA¹

RÉSUMÉ. Les constructions circonstancielles d'exception, d'opposition et de cumul. Cet article se propose de démontrer que le problème des circonstancielles qui expriment l'exception, l'opposition et le cumul doit être compris d'une manière double. Nous avons délimité: la classe des circonstancielles d'exception, d'opposition et de cumul; la classe des fonctions syntaxiques en construction circonstancielle d'exception, d'opposition et de cumul.

0. The present paper focuses on the study of the Romanian sub-clauses of addition, opposition and exception. Our analysis of the two sets of examples², set A = sentences 1,2,3 and set B = sentences 4,5,6 attempts to argue that they do not belong to the same syntactical structure:

1. *L-ai învățat să fie obraznic, în loc să-i respecte pe ceilalți.* (opposition)
2. *Pe lângă că m-ai jignit, plâng și din altă cauză.* (addition)
3. *Nu vreau altceva decât să plec.* (exception)
4. *În loc să citească, se plimbă.* (opposition)
5. *În afară de plouă, mai și bate vântul.* (addition)
6. *Afară de mi-am zdrobit mașina în accident, eu nu am pățit nimic.* (exception)

In accordance to GALR, 2005, in the sentences above the sub-clauses of addition, opposition and exception function as adverbials and the following particularities are to be observed:

- Firstly, the adverbials under study are generally considered the product of "tertiary relationships"³, which means that the adverbial phrase is subordinated to the predicate, if the sentence inherently contains another element (i. e. any syntactical function with the exception of the predicate) which conditions the existence of the semantic features of addition, opposition and exception. For instance:

¹ **In memoriam Petru Forna.** Distinguished scholar, Petru Forna is known not only for translations from German writers such as: Goethe, Koepfen, Boll or Schroder, but also for his theoretical and practical studies about the dynamics of literary translations. Petru Forna believed that the complexity underlying the linguistic reality cannot be thoroughly seized by means of applying abstractions and rules alone, but rather through associatively organized experience. Of most importance in this process is the intuition one develops *a posteriori* from the manifold contacts with factual examples, bibliographical observations and analogy. Since our paper is grounded on the same principle and since we believe that a research study should be the product of intensive and perpetual reorganization of the linguistic reality, we are obliged and honored to offer a humble tribute to Petru Forna.

² Examples 1-5 in GALR, 2005, vol II, pp. 578, 584, 590, 578, 582.

³ GALR, 2005, vol. II, pp. 575, 581, 587.

În loc să pierd vremea, mă duc să învăț.

the adverbial sub-clause of opposition *În loc să pierd vremea* is conditioned by the adverbial sub-clause of purpose *să învăț*. In this case, the adverbial we study may also be interpreted as the product of a “syntactical reorganization”⁴ of two parallel deep structure sentences:

Mă duc să pierd vremea.

Mă duc să învăț.

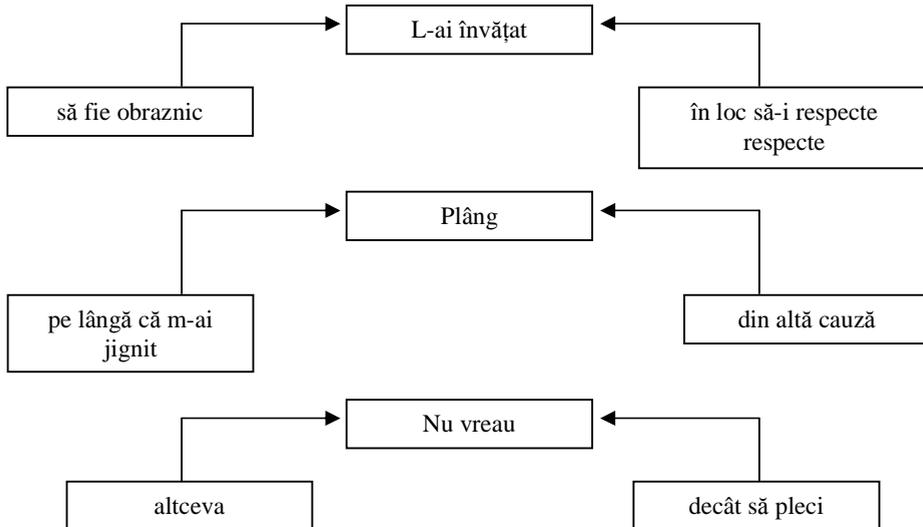
În loc să pierd vremea, mă duc să învăț.

- Secondly, the same adverbials are thought of as the product of “binary relationships”⁵, which means that the adverbial is subordinated to the predicate directly.⁶

If we accept the remarks above as premise, we also have to accept the following paradox: the one and the same adverbial is generated by two different, invariant structures. In order to solve this problem, our paper sustains that two differently constituted invariant structures should generate two distinct syntactical functions or phenomena.

According to the theoretical distinctions provided by GALR, we have selected two sets of examples which are illustrative of tertiary relations (examples 1,2,3) and binary relations (examples 4,5,6).

1. The close analysis of the underlying structure of examples 1,2,3 by using a graphic representation⁷ makes it possible to identify the symmetrical structure that gives rise to the adverbial sub-clauses under study.



⁴ See GALR, 2005, vol. II, p. 464 and Valeria Guțu Romalo, 1973, pp. 197-201.

⁵ GALR, 2005, vol. II, pp. 575, 581.

⁶ GALR, 2005, vol. II does not explain the concept “binary relationship” in the chapter normally designed for it: *Relații Sintactice (Syntactical Relationships)* pp. 16-24.

⁷ Dumitru Irimia, 1983, p. 181.

The elements that condition the very existence of the adverbials are represented by the following syntactical functions of reference:

- *să fie obraznic* = secondary direct object sub-clause⁸
- *din altă cauză* = adverbial modifier of reason expressed by prepositional phrase
- *altceva* = direct object sub-clause

It matters less that the syntactical functions which ensure the co-reference of the adverbials within the sentences are expressed by phrases or sub-clauses. It is of greater importance to notice that these syntactical functions ensure the structural pattern for the adverbials of addition, opposition and exception. In other words, if the specialized conjunctions of addition, opposition and exception are deleted, a totally different syntactical function will result:

- (*în loc*) *să-i respecte pe ceilalți* = secondary object sub-clause
- (*pe lângă*) *că m-ai jignit* = adverbial sub-clause of reason
- (*decât*) *să pleci* = direct object sub-clause

If a further comparison is drawn between these latter syntactical functions and the syntactical functions of reference, we will find a one to one correspondence. This further entails that the syntactical function of reference must necessarily attract a counterpart of the same kind. The striking symmetry led researchers⁹ to the conclusion that in situations as those above, one can never actually speak of adverbials (of addition, opposition and exception) proper, but rather of reiterations or varieties of the syntactical function of reference. This statement implies that the so-called adverbials of addition, opposition and exception must be understood beyond their obvious relationship with the verb, in a close relationship with the function of reference.

Such an approach has the advantage of setting a principle of regularity in the understanding of this phenomenon in that:

1. it states the obligatory existence of an implicit or explicit syntactical function of reference which provides the pattern for the adverbials under study¹⁰;

⁸ see GALR, 2005, vol. II, chapter: Complementul Secundar (Secondary Object), pp.392-395.

⁹ see Crașoveanu, 1969 and 1971.

¹⁰ The opinions according to which there is no such thing as a tertiary relation among the elements that give rise to adverbials of addition, opposition and exception (see Ecaterina Teodorescu, 1971) are based on the assumption that there is neither an implicit nor an explicit syntactical function of reference in examples such as: *Nu văd decât cu un ochi./ Nu aud decât cu dreapta*. Against such a view, we present the following arguments:

- in the examples above the term of reference can be one and only one: *cu amândoi ochii, cu stânga* and its understanding is presumed to derive from any speaker's cultural linguistic competence;
- the fact that the term of reference is so obvious does not mean that it does not exist;
- the ellipsis of the term of reference may occur due to two principles: 1. redundancy must be avoided through economy of language; 2. the law of minimal effort;
- elliptical sentences are symptomatic for language, whereas elliptical judgments (as implied by Teodorescu) are impossible. (see Berceanu, 1971, p.77.)

2. it draws the attention towards the 1:1 correspondence between the syntactical function of reference and the syntactical function integrated within the adverbials of addition, opposition and exception;
3. it acknowledges that the tertiary relation is the only constitutive syntactical model/structure that defines these three “adverbials”.

Since we cannot speak of adverbials (of addition, opposition and exception) proper, what can we speak of? In examples 1,2,3 the conjunctions *în loc să*, *pe lângă că* and *decât să* all have subordinating functions, that is, they turn a clause into a sub-clause. Yet, one clearly sees that only *că* and *să* are conjunctions while the other elements *în loc*, *pe lângă* and *decât* are adverbs which lend the semantic value to the adverbial (addition, opposition and exception). The adverbial sub-clauses studied:

- begin with a specialized conjunction by which the adverbial meaning of the sub-clauses is realized;
- are structurally defined outside these specialized conjunctions.

These observations lead us to the following conclusions:

1. Whenever we speak of “adverbials” (of addition, opposition and exception), we always speak of tertiary relations.
2. We can speak of syntactical functions in adverbial constructions of addition, opposition and exception in examples 1,2,3, because of the compositional character of the elements that bring about such grammatical phenomena.
3. Since the adverbial meanings of addition, opposition and exception complete the structurally constituted syntactical functions, we can speak of an exosyntagmatical phenomenon.

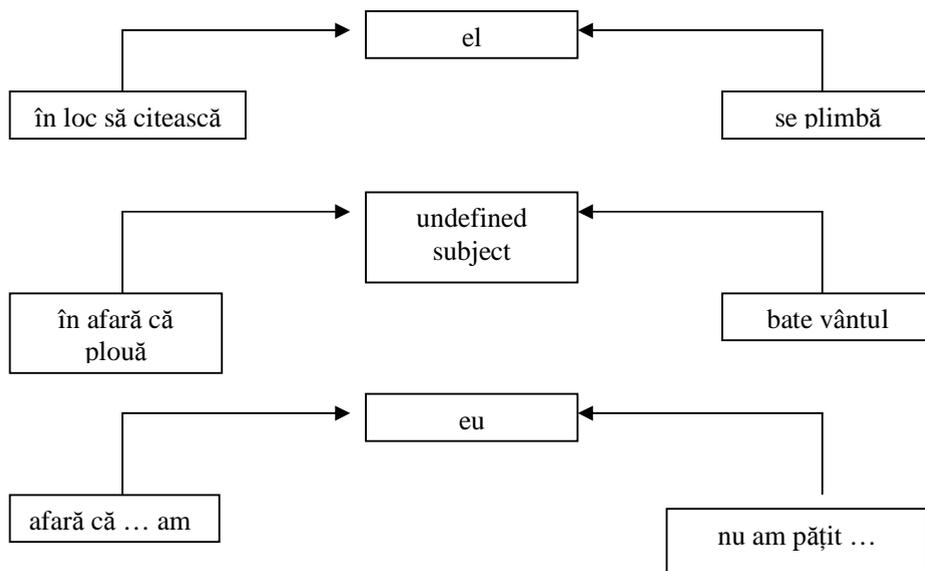
2. The second set of examples- 4,5,6 – should follow, by virtue of the above observations, the same tertiary syntactical pattern, not a binary pattern. It is worth mentioning that by invoking the binary relation principle for these situations, GALR overlooks the definition of the syntagm¹¹. The syntagm is always a binary relation between a superordinate(in this case the predicate) and a subordinate(an object¹² or an adverbial). In the case of tertiary relations we identify syntagms as well: the predicate – object/ adverbial relationship is conditioned by a third element which acts as a catalyst. It is natural and obligatory, therefore, for a syntactical function to be the result of a binary or, in other words, of a syntagmatic relation.

As this law underlies any form of grammatical interaction, we should draw attention upon the confusion that GALR makes between a general law(i. e. the syntagm = binary relation) and the specific application of this law(i. e. the tertiary relation) in the case of the adverbials of addition, opposition and exception. So far our paper has argued in favour of the tertiary relation that must hold true for all situations.

¹¹ see D.D.Draşoveanu, 1997.

¹² We use the term “object” here and from this point forward in a traditional sense. See Quirk (et al.), 1972, sub-chapters 2.3-2.6, pp.35-39.

Further on, the analysis of examples 4,5,6 aims at proving that the tertiary relationship is observed and that these structures are not exceptions to this rule. The tertiary relationship is grounded on the fact that there must be a common element / superordinate for the two symmetrical and structurally identical functions. While in examples 1,2,3 this common element is the predicate; in examples 4,5,6 it is the subject.



The model holds valid in as much as, another theory¹³ is taken into account – a theory which shows that the subject is the superordinate of the predicate and not vice versa. The subject materialized by the Noun Phrase expresses notions, whereas the predicate expresses “notes”(i. e. the properties of notions). Semantically speaking, the “notes” agree with the notions and, therefore, the predicate agrees with the subject.

In examples 4,5,6, despite the tertiary relation, we do not speak of syntactical functions in adverbial constructions of addition, opposition and exception, but of adverbials proper, because of the fact that the specialized conjunctions transform the deep structure main clauses into surface structure sub-clauses. In examples 1,2,3 the specialized conjunctions/ adverbs do not transform the deep structure sub-clauses into surface structure sub-sub-clauses and do not change their structural configuration. Subsequently, the sub-clauses in 1,2,3 maintain their status in the surface structure. Thus, we may conclude that only when the syntactical function of reference is the predicate, one can speak of adverbial sub-clauses (of addition, opposition and exception) proper.

¹³ see Drașoveanu, 1997 and Neamțu, 1986, 1999.

3. Conclusions

Our study argues in favour of a dichotomical approach in the matter of the adverbial sub-clauses of addition, opposition and exception. Thus, in the examples:

a. Pe lângă că se distrează, e bine că mai și învață.

b. Pe lângă că se distrează, mai și învață.

the two underlined identical sub-clauses are interpreted as:

a. pe lângă că se distrează = subject sub-clause in adverbial addition construction

b. pe lângă că se distrează = adverbial addition sub-clause

BIBLIOGRAFIE

- Berceanu (1971) – Barbu B. Berceanu, *Sistemul gramatical al limbii române. Reconsiderare*, Ed. Științifică, București.
- Crașoveanu (1969) – D. Crașoveanu, *Sînt circumstanțiale complementele opozițional, cumulative și de excepție, precum și subordonatele corespunzătoare*, în LR, XVIII, nr. 2, pp. 147-155.
- Crașoveanu (1971) – D. Crașoveanu, *Observații asupra complementului de excepție și a subordonatei corespunzătoare*, în LR, XX, nr. 2, pp. 151-159.
- Diaconescu (1989) – Ion Diaconescu, *Probleme de sintaxă a limbii române actuale*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București.
- Drașoveanu (1997) – D. D. Drașoveanu, *Teze și antiteze în sintaxa limbii române*, Ed. Clusium, Cluj-Napoca.
- GALR (2005) – *Gramatica limbii române*, Ed. Academiei Române, București, vol. II.
- Guțu Romalo (1973) – Valeria Guțu Romalo, *Sintaxa limbii române. Probleme și interpretări*, Ed. Didactică și Pedagogică, București.
- Irimia (1983) – Dumitru Irimia, *Structura gramaticală a limbii române. Sintaxa*, Ed. Junimea, Iași.
- Neamțu (1986) – G. G. Neamțu, *Predicatul în limba română*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București.
- Neamțu (1999) – G. G. Neamțu, *Teoria și practica analizei gramaticale*, Ed. Excelsior, Cluj-Napoca.
- Quirk (et al.) (1972) – Randolph Quirk, Sidney Greenbaum, Geoffrey Leech, Jan Svartvik, *A Grammar of Contemporary English*, Longman Group Ltd., London.
- Teodorescu (1971) – Ecaterina Teodorescu, *Pe marginea raportului de excepție*, în LR, XX, nr. 5, pp. 473-479.

JEU DES POINTS DE VUE ET MISE EN INTRIGUE DANS «L'HOMME DE LONDRES» DE G.SIMENON

LIGIA STELA FLOREA

ZUSAMMENFASSUNG. *Das Spiel der Gesichtspunkten in L'homme de Londres von G.Simenon.* Der Artikel befasst sich mit der Problematik des Gesichtspunktes sowohl im theoretischen Rahmen der Textlinguistik und der Textpragmatik als auch im Sinne der Forschungsarbeiten, die in Frankreich während der letzten zwanzig Jahre unternommen wurden. Anhand einer gründlichen Analyse einiger Auszüge eines Romans von G.Simenon versucht man zu zeigen, dass das Spiel der Gesichtspunkte eine wichtige Bedeutung nicht nur für die Konstruktion des Subjektes des Gewissens hat, sondern auch für die Auslösung der epischen Handlung.

Introduction

Le présent article, que nous dédions à la mémoire du professeur Petru Forna, éminent traducteur et stylisticien, traite les relations complexes que le point de vue du personnage entretient avec le point de vue du narrateur (désormais PDV) dans l'un des romans les plus typiques de G.Simenon, *L'homme de Londres*.

Notre analyse s'inscrit dans le sillage des travaux de A.Rabatel sur la construction textuelle du point de vue (1998) et ses marqueurs linguistiques (1999, 2000 a, 2001 a), sur la typologie, le fonctionnement du PDV dans le texte narratif et sur les rapports qu'il entretient avec la perspective narrative (2000 b et c, 2001 b).

Pour commencer, quelques précisions concernant le cadre théorique et la méthode d'analyse. La notion de point de vue concerne l'ancrage énonciatif des récits focalisés, tel qu'il se fait jour à travers un marquage linguistique et textuel: actualisation de l'objet focalisé, décrochage énonciatif associé à l'opposition des plans, formes temporelles de visée sécante, relation d'anaphore associative entre perceptions prédiquées au premier plan et perceptions représentées à l'arrière-plan.

Le point de vue ne se confond pas avec la perspective narrative: celle-ci a trait à l'identification des instances narratives qui gèrent les informations diégétiques (narrateur ou personnage), alors que celui-là renvoie aux perceptions et pensées représentées dans l'arrière-plan du texte et joue en tant que tel un rôle déterminant dans la construction de la perspective.

L'approche énonciative proposée par A. Rabatel s'inscrit dans les cadres de la linguistique et de la pragmatique textuelles, bénéficiant à son tour des acquis théoriques et méthodologiques des recherches menées dans ces domaines: H.Weinrich (1964), A.Banfield (1982), O.Ducrot (1984), J.M.Adam (1990 et 1992), A.M.Berthonneau et G.Kleiber (1993).

La présente approche porte tout particulièrement sur la difficulté sinon l'impossibilité de distinguer dans les récits focalisés des séquences textuelles homogènes correspondant à la perspective du personnage ou à celle du narrateur, question qui a été déjà abordée sous un angle purement narratologique par G.Genette en 1972 et 1983 et par D.Cohn en 1981.

Linguistiquement parlant, cette question renvoie aux phénomènes de dialogisme généralisé dans le sens de Bakhtine, aux phénomènes de polyphonie (Ducrot) ou d'hétérogénéité constitutive du discours (Authier-Revuz). A la suite de A.Rabatel, nous essaierons d'analyser ces phénomènes à partir de sa conception étendue du PDV développée en 2000 et 2001.

1. Interaction des PDV dans la construction du personnage

Selon cette conception, le PDV du personnage, comme celui du narrateur, comportent trois modalités distinctes correspondant à des contenus sémantiques différents et marquant des débrayages énonciatifs variables: PDV représenté, PDV raconté et PDV asserté.

Le point de vue représenté a trait au «mode narratif» (cf. Genette 1972) et porte sur des perceptions et des pensées représentées à l'aide des marques linguistiques et textuelles déjà énumérées: aspectualisation de la perception initiale, débrayage énonciatif reposant sur l'opposition des plans narratifs, formes temporelles de visée sécante, notamment l'imparfait mémoriel et expérientiel, une relation sémantique d'anaphore associative entre perceptions prédiquées au premier plan et perceptions représentées au second plan.

La structure virtuelle du PDV représenté inclut, selon Guillemin-Flesher cité par Rabatel (2001 b), un terme repère (focalisateur, sujet de conscience ou énonciateur) symbolisé par X, un terme repéré (focalisé ou objet perçu) symbolisé par P et un relateur (verbe de perception ou d'activité mentale) qui établit un rapport entre ces deux termes:

X (verbe de perception et/ou de procès mental) P

Mécanismes de représentation et structure virtuelle interviennent de façon décisive dans les inférences appelées à combler l'absence assez fréquente de l'un des deux premiers éléments de la structure, voire celle d'un des quatre mécanismes de représentation. La narration au présent semble mettre en question l'opposition des plans et avec elle le débrayage énonciatif.

Le point de vue raconté correspond à «la voix narrative» et concerne les situations où le récit empathise sur l'un des personnages, dont il adopte la perspective pour présenter les événements de l'histoire. Le PDV raconté apparaît dès le premier plan et peut y rester sur une large portion du texte ou glisser au second plan, cas où il peut interférer avec le PDV représenté du narrateur.

Ce PDV suppose un débrayage énonciatif minimal, car les états de conscience ne sont plus « montrés » à travers un certain mode de référencement du focalisé, mais tout simplement dits, racontés à l'aide de verbes de perception et/ou d'activité mentale. Comme le débrayage énonciatif n'atteint pas le niveau du PDV représenté, le recours au PDV raconté ne laisse pas une place très importante à la subjectivité du personnage.

Le point de vue asserté du personnage recouvre la sphère du discours rapporté (direct et direct libre), c'est-à-dire l'expression des paroles dans le discours dialogal ou monologal et l'expression des états de conscience à travers le « monologue cité » (cf. Cohn 1981). Dans le cas du narrateur, le PDV asserté concerne ses interventions directes dans le récit sous forme de réflexions, commentaires explicatifs ou indications scénographiques.

Si, grâce au débrayage maximal qui le caractérise, le point de vue asserté permet de distinguer nettement l'univers du personnage de celui du narrateur, les PDV représenté et raconté témoignent de la difficulté d'abstraire le sujet de conscience de la voix narrative dont il émerge. Ces deux PDV recouvrent le domaine des « phrases sans paroles » et correspondent globalement à la notion de *psycho-récit consonant* lancée par D.Cohn en 1981. Leur caractère diffus leur confère une position textuelle instable, difficile à cerner, d'autant plus difficile qu'ils se présentent d'habitude comme étroitement intriqués.

La construction des PDV est « au cœur de la scénographie énonciative » (Rabatel 2001 b). Leur convergence concourt à mettre en place l'univers du personnage, sujet de conscience, ou l'univers du narrateur focalisateur. Dans le roman réaliste, ces PDV fonctionnent en réseau, jouant un rôle capital dans la construction du sujet et de ses états de conscience ainsi que dans la cohésion thématique et référentielle du texte narratif.

L'interaction des PDV concourt à créer les isotopies textuelles qui permettent au lecteur de reconstruire le sens du texte et de fournir les interprétations adéquates. Sans parler des effets pragmatiques qu'ils produisent *via* le contrat de fiction, du fait qu'ils favorisent l'identification du lecteur avec tel ou tel personnage.

L'extrait de *L'homme de Londres* (éditions Fayard 1962) que nous donnons ci-dessous illustre bien cette interaction des PDV et leur apport décisif à la construction du personnage.

(1) Bien campé sur ses jambes, la pipe aux dents, sa casquette de cheminot sur la tête, Maloin faisait semblant de regarder l'eau comme tant de gens ont l'habitude de regarder l'eau, mais une silhouette beige ne quittait pas l'angle droit de sa rétine.

« Il a l'air désespéré » pensait-il.

Mais peut-être l'homme de Londres n'était-il jamais gai ? Il avait une drôle de tête, très maigre, au long nez pointu, aux lèvres pâles et sa pomme d'Adam était proéminente.

Quant à deviner sa profession, c'était difficile. Ce n'était pas un ouvrier. Il avait de grandes mains soignées aux poils roussâtres, aux ongles carrés. Ses vêtements ressemblaient à ceux de la plupart des voyageurs anglais qui passent à Dieppe: un complet de tweed brun, très simple mais bien coupé, un chapeau souple et l'imperméable qui était de bonne qualité.

Ce n'était pas davantage un employé, car quelque chose disait qu'il ne menait pas une vie sédentaire ni même régulière. Maloin pensait à des gares, à des hôtels, à des ports...

Et soudain il eut une idée qui valait ce qu'elle valait, mais qui s'ajustait à ses impressions: l'homme avait l'air de quelqu'un qui fait du music-hall ou du cirque, peut-être un prestidigitateur ou un ventriloque ou même un acrobate?

Ce passage évoque le moment où Maloin, l'aiguilleur, se trouve pour la première fois face à face avec l'homme de Londres.

Le portrait que le narrateur en retrace est construit «en abîme» par les mouvements perceptifs et intellectuels de Maloin, désigné dès le début comme sujet focalisateur. La référenciation du sujet focalisé (physionomie et profession) épouse de près la portée du regard et l'enchaînement des réflexions qu'il suscite chez l'observateur, de sorte que le texte semble s'écrire sous la vision et les choix argumentatifs de ce dernier (cf. Rabatel 1999).

Cet effet empathique, qui joue un rôle crucial dans le processus d'interprétation du texte et dans l'activation des mécanismes pragmatiques d'identification du locuteur avec le sujet percevant et pensant, est avant tout un effet de perspective narrative, car le récit adopte avec la vision et les choix du personnage, sa profondeur de perspective.

Le portrait de l'homme de Londres témoigne à la fois d'un voir et d'un savoir particuliers, d'un regard curieux et inquiet qui déclenche une série de supputations du fait même qu'il se trouve associé à un savoir très limité. La «vision avec» suppose avant tout dans les romans de Simenon une coïncidence parfaite entre l'horizon cognitif du personnage focalisateur et l'horizon cognitif du narrateur.

Comme on pouvait s'y attendre, tout ou presque tout se joue ici entre les trois PDV du personnage, dont l'ordre hiérarchique serait: PDV représenté, qui occupe la place la plus importante, PDV raconté, qui occupe une partie du premier et du dernier paragraphe, et PDV asserté, qui se réduit à une ligne. Ils se font jour à travers le discours du locuteur/ narrateur qui les met en scène dans son récit, mais ils sont attribués à la subjectivité de l'énonciateur/ personnage. Le seul endroit où locuteur et énonciateur coïncident tout à fait et où l'on peut repérer un PDV représenté du narrateur c'est l'aperçu qu'il donne de la posture de Maloin tout au début du texte.

Le PDV représenté du personnage concerne d'un côté ses perceptions représentées et de l'autre ses réflexions et ses jugements rendus au DIL. Les perceptions sont prédiquées dès le premier paragraphe en relation avec un mouvement

intentionnel du focalisateur, qui prépare et justifie tout le passage qui suit: «Maloin faisait semblant de regarder l'eau (...) mais une silhouette beige ne quittait pas l'angle droit de sa rétine».

Mais est ici un connecteur argumentatif et un «embrayeur du point de vue» (Rabatel 1999) car, tout en reliant deux arguments anti-orientés, il articule un PDV raconté (attitude faussement décontractée de Maloin) à un PDV représenté (regard fixé sur la silhouette beige). L'article indéfini, qui veut dire en fait «une certaine silhouette», la forme négative du verbe, la localisation exacte de l'image sur la rétine, tout concourt ici à construire une représentation visuelle particulière du personnage.

Le second *mais* joint aux précédentes fonctions celle d'organisateur textuel du fait qu'il associe la nature co-orientée des arguments à des pensées représentées qui révèlent chez le sujet de conscience un mouvement délibératif responsable de l'orientation argumentative et de la progression du discours narratif. Ce *mais* articule deux types de PDV du personnage: un PDV asserté (monologue cité) et un PDV représenté (monologue narré ou DIL). Dans la mesure où il donne à voir un sujet de conscience responsable du mouvement argumentatif de son discours intérieur mais aussi du «cheminement non aléatoire, motivé de ses perceptions» (Rabatel 1999: 57), ce *mais* est un embrayeur de point de vue et un organisateur textuel.

Le portrait de l'homme de Londres se construit progressivement sous le regard à la fois curieux et inquiet de Maloin, dont les perceptions donnent lieu à une série d'hypothèses sur la profession de l'inconnu: «quant à deviner sa profession, c'était difficile». Cette délibération intérieure où des hypothèses à peine édifiées sont aussitôt rejetées à la lumière des observations ultérieures trouve tout naturellement dans la forme négative du présentatif *c'est* une expression linguistique privilégiée.

A part sa valeur représentative fondée sur une double présupposition d'existence (de l'objet perçu et du sujet percevant), *c'est* comporte aussi une valeur énonciative dans la mesure où il contribue, en relation avec l'imparfait mémoriel et expérientiel, à la «mimesis du sujet» en activant les «mécanismes de vraisemblabilisation du personnage» (cf. Rabatel 2000 a). Ces mécanismes inférentiels permettent au lecteur de s'approprier le texte, d'adhérer aux représentations qu'il construit et par là de s'identifier avec la subjectivité fictive à l'origine de ces représentations.

Quand le processus délibératif n'est plus «montré», mis en scène, mais prédié par des verbes d'activité mentale (*pensait, eut une idée qui s'ajusta à ses impressions*), on a affaire au PDV raconté du personnage. Il apparaît dans le dernier paragraphe en tandem avec le PDV représenté dont il se trouve cette fois séparé par une marque graphique, les deux points. La seconde occurrence du PDV raconté occupe symétriquement une partie du premier paragraphe où le récit présente la «fausse nonchalance» de Maloin, reflet en miroir de celle qu'affiche l'homme de Londres.

Enfin le PDV asserté se réduit à un seul énoncé: «Il a l'air désespéré» qui relève du monologue cité et qui enchaîne immédiatement sur un énoncé interrogatif au DIL prolongeant le discours intérieur de Maloin.

2. Rôle du PDV dans la structuration du texte narratif

Ce que Rabatel (1999) disait à propos de *mais*, embrayeur du PDV et organisateur textuel, peut s'appliquer aussi à la notion même de point de vue. Dans les récits hétérodiégétiques à focalisation interne, le ou les PDV du personnage, institue(nt) le focalisateur comme principal responsable de la mise en intrigue et de l'organisation du texte.

C'est ce qu'on essaiera de montrer par la suite en analysant trois passages du premier chapitre: l'incipit-exposition (Maloin commence son travail dans la cabine d'aiguillage), le premier déclencheur de l'action (deux hommes passent en fraude une valise) et le second déclencheur (l'un tue l'autre mais la valise tombe entre les mains de Maloin).

2.1. «*Il ne devait jamais oublier le plus petit détail de cette nuit-là*»

(2) Au moment même, on les prend pour des heures comme les autres et, après coup seulement, on s'aperçoit que c'étaient des heures exceptionnelles, on s'acharne à en reconstituer le fil perdu, à en remettre bout à bout les minutes éparses.

Pourquoi, ce soir-là, Maloin était-il parti de chez lui de mauvaise humeur? on avait dîné à sept heures, comme d'habitude. Il y avait des harengs grillés, puisque c'était la saison. Ernest, le gamin, avait mangé proprement.

Maintenant, Maloin se souvenait que sa femme avait dit:

«Henriette est venue tout à l'heure.

- Encore!»

Ce n'est pas parce que sa fille était bonne à tout faire dans la même ville, presque dans le même quartier, qu'elle devait accourir chez elle sous tous les prétextes. Sans compter que c'était toujours pour se plaindre. M. Laîné avait dit ceci, ou Mme Laîné avait dit cela.

«Il se pourrait que la place soit libre chez le pharmacien où c'est tout de même plus propre que chez un boucher.

Ce n'était pas bien grave, mais Maloin n'en était pas moins parti de mauvaise humeur. Sa mauvaise humeur n'était pas grave non plus. Elle ne l'empêcha pas de prendre son bidon d'émail bleu qui contenait du café, ni le pain et le beurre ni le saucisson que sa femme avait préparés.

Il partait chaque soir à la même heure, exactement six minutes avant huit heures. Sa maison (...) était bâtie sur la falaise et, en sortant, il voyait à ses pieds la mer, la longue jetée du port et, plus à gauche, les bassins et la ville de Dieppe (...)

«Il n'y a pas trop de brouillard», remarqua-t-il.

On sortait d'en prendre pendant quatre jours, un brouillard si épais que dans les rues on se cognait les uns contre les autres.

Maloin descendit le raidillon, tourna à gauche et se dirigea vers le pont. A 8 heures moins 2, il passait en face de la gare maritime. A 8 heures moins 1, il commençait à gravir l'échelle de fer conduisant à son perchoir.

Il était aiguilleur. Contrairement aux autres aiguilleurs, dont la cabine se trouve en dehors de la vie normale (...) il avait la sienne en pleine ville et même en plein cœur de la ville. Cela tenait à ce que sa gare n'était pas une vraie gare, mais une gare maritime (...)

Maloin avait trente-deux marches à franchir et au sommet de l'échelle il trouvait la cabine vitrée où son collègue de jour boutonnait déjà son pardessus.

«Ça va?

- Ça va. On annonce quatre frigos sur la deux.»

Il n'y faisait pas attention. Et pourtant il ne devait jamais oublier le plus petit détail de cette nuit-là (...) Il bourra sa première pipe, posa sa blague à tabac sur la table, près de la bouteille d'encre violette.

C'était vraiment un endroit agréable, le meilleur poste d'observation de toute la ville. On apercevait les feux de deux chalutiers qui pêchaient en rade (...) Du côté de la terre (...) éclataient les lumières du café Suisse puis venaient, en ribambelle, toutes les vitrines de la ville.

Plus près c'était obscur et silencieux, des fenêtres fermées, des portes closes, sauf la porte bariolée du Moulin-Rouge que les musiciens venaient de franchir (...)

Le poêle de fonte était rouge. Maloin y posa le bidon de café et ouvrit son placard pour y prendre sa bouteille d'eau-de-vie.

Il faisait la même chose, à la même heure, au même endroit depuis bientôt trente ans. (*L'homme de Londres*, chap. I, pages 7-10)

Le présent gnominique du premier paragraphe semble renvoyer au PDV asserté du narrateur: il s'associe au pronom personnel *on* à valeur indéfinie et à référence générique. Mais la lecture du passage, du chapitre et du roman tout entier semble conférer rétroactivement à ces lignes le statut énonciatif de PDV asserté du personnage. Les indications chronologiques d'une précision extrême qui ponctuent ses actions font écho à la réflexion qui ouvre le roman et présentent le texte comme une reconstitution de l'histoire par son principal acteur.

Les quatre paragraphes suivants construisent le PDV représenté du personnage. L'énoncé interrogatif déplace l'accent d'insistance du fait proprement dit (Maloin est parti de mauvaise humeur) aux raisons qui pourraient l'expliquer. Le premier fait office de présupposé et peut être attribué au narrateur, alors que la question portant sur les causes connote le PDV du personnage qui, tout en dévidant le fil de l'histoire, essaie de trouver une explication, voire une justification pour ses actes.

Les autres éléments qui composent le PDV représenté du personnage: la seconde occurrence du pronom *on*, qui comporte cette fois une référence spécifique «ils» (Maloin, sa femme et ses deux enfants), l'imparfait, les deux présentatifs (*il y avait*,

c'était), le marqueur diaphonique *puisque* témoignant d'un savoir partagé, le nom propre *Ernest*, qui précède le nom classifiant *le gamin* à fonction d'appellatif familial.

Le déictique *maintenant* associé à l'imparfait de *se souvenir* entérine l'impression qu'on a affaire là à une rétrospective du personnage dont le PDV représenté inclut aussi les PDV assertés de Maloin et de sa femme ainsi que le PDV représenté de sa fille, rendu sur le mode du discours indirect libre.

C'est la modalité que va emprunter également le discours (remémoré) de Maloin: «ce n'est pas parce que sa fille était bonne à tout faire ...». Ce DIL est centré sur une négation polémique et traduit le reproche que l'aiguilleur avait adressé à sa femme et derrière lequel on devine la vraie raison de son mécontentement et de sa mauvaise humeur: il n'avait pas le moyen d'offrir à sa fille une autre position que celle de bonne à tout faire.

Dans le paragraphe qui s'amorce par «ce n'était pas bien grave...» le PDV représenté côtoie le PDV raconté du personnage. L'expression axiologique associée au connecteur argumentatif *mais* signale une activité mentale coréférant au sujet de conscience. Le débrayage énonciatif (passage au premier plan par le passé simple *elle ne l'empêcha pas*) marque l'articulation avec le PDV raconté du personnage.

Le paragraphe suivant construit lui aussi deux PDV étroitement intriqués: l'énoncé itératif et la description de la maison relèvent du PDV représenté du narrateur, alors que la mention de l'heure exacte et la référenciation du focalisé à partir de «il voyait à ses pieds la mer» semblent ressortir plutôt au PDV représenté du personnage. Les trois rangées de lumières connotent la perspective spatiale de Maloin alors qu'il longeait la falaise en direction de la gare maritime.

Interrompu par un bref discours intérieur (PDV asserté du personnage), le PDV représenté reprend sur une analepse pour céder ensuite la place à des procès du premier plan dont le récit pourrait être attribué aussi bien au narrateur qu'au focalisateur. Les deux imparfaits *passait* et *commençait* hésitent entre IMP du premier plan (de narration) et IMP du second plan (d'habitude). Dans un cas, ils s'inscriraient dans la construction rétrospective attribuée au personnage, dans l'autre, ils ne feraient que décrire, sous la visée du narrateur, une journée comme les autres de la vie de Maloin.

Toujours est-il que les deux PDV sont à nouveau très intriqués: celui du personnage en train de remémorer chaque moment de son drame, d'en reconstituer avec précision la chronologie, et celui du narrateur qui s'applique à décrire la manière dont commençait pour Maloin chaque nuit de travail.

Le long passage descriptif qui s'amorce par «Il était aiguilleur» construit de toute évidence un PDV représenté qu'on serait tenté d'attribuer au premier abord au narrateur. Mais la tonalité n'en est pas complètement neutre: la série des négations descriptives, le *mais* rectificatif et l'indication du nombre exact de marches connotent une position énonciative autre que celle du narrateur détaché.

Après le court dialogue qui renvoie aux PDV assertés de Maloin et de son collègue, on retombe sur le couple PDV raconté (imparfait pittoresque et prospectif

du passé) et PDV représenté du personnage qui s'étend, lui, sur deux paragraphes. Centrés sur le marqueur polyphonique *c'était*, ces paragraphes composent la vue du port et de la ville, telle qu'elle s'offre à l'observateur depuis la cabine d'aiguillage.

Le dernier paragraphe du texte consacre à nouveau la fusion du PDV représenté du narrateur (récit itératif) et du PDV raconté du personnage: *depuis bientôt trente ans* marque sa perspective temporelle. Cet énoncé reprend également une idée qui constitue le second leitmotif du texte (après la mauvaise humeur de Maloin), à savoir l'emprise, l'effet narcotisant de l'habitude.

Mais il s'agit de voir comment le jeu des PDV contribue non seulement à la construction du sujet de conscience qui assume la rétrospective des événements mais aussi à la mise en intrigue qui déclenche la série des événements de l'histoire.

2.2. «Ce fut ravissant de précision comme une acrobatie»

(3) Pourquoi s'intéressa-t-il à un homme plutôt qu'aux autres? Comme d'habitude, on avait posé les barrières pour empêcher les passagers de sortir sans passer par la douane. Or, l'homme en question, qui venait de la ville, se tenait en dehors des barrières, juste en dessous de la cabine d'aiguillage et Maloin pensa même qu'il pourrait cracher dessus.

Il portait un pardessus gris, un chapeau de feutre gris, des gants de peau et il fumait une cigarette. Les autres détails, Maloin ne les distingua pas. Les hommes d'équipe, les douaniers, les employés de la gare s'occupaient des voyageurs qui franchissaient la passerelle... Seul, Maloin, outre son homme en gris, devina une ombre debout à l'arrière du navire et à l'instant même cette ombre lançait quelque chose sur le quai.

Ce fut ravissant de précision comme une acrobatie. A cinquante mètres de la foule, une valise venait de passer en dehors des barrières et l'inconnu de la ville la tenait à la main, naturellement, en fumant toujours.

Il aurait pu s'en aller. Nul n'aurait songé à l'interpeller. Mais il resta là, à quelques mètres du rapide, comme un quelconque voyageur qui attend un ami. La valise paraissait légère. C'était une de ces petites mallettes en fibre conçues pour contenir un complet et un peu de linge, Henriette en avait une du même genre.

«Que peuvent-ils bien avoir passé en fraude?» se demandait Maloin?

Pas un instant l'idée ne lui vint de dénoncer les deux inconnus dont un restait toujours invisible. Ce n'était pas son affaire. S'il était allé en Angleterre, il aurait fraudé lui aussi du tabac ou de l'alcool, parce que c'est l'habitude.

Une jeune femme fut la première à sortir de la salle de visite (...) Un homme assez âgé, suivi de deux porteurs, s'installa dans un sleeping (...)

L'homme à la mallette ne bougeait pas. Il avait davantage l'air d'un Anglais que d'un Français, mais ce n'était pas sûr. Un voyageur sortit enfin de la salle de douane, un grand maigre en imperméable beige et, tout de

suite il marcha vers celui qui attendait. C'était simple, ils étaient d'accord. L'homme de Londres avait lancé la valise à son complice et maintenant ils se serraient la main.

Prendraient-ils place dans le train? Maloin se le demandait quand il les vit traverser la rue et entrer au Moulin Rouge, dont il perçut un instant la musique. (*L'homme de Londres*, chap. I, pages 11-13)

Le texte présente le moment où s'enclenche l'intrigue policière, dont les premières données sont parfaitement anodines: deux inconnus, l'un venant de la ville et l'autre débarquant d'un bateau anglais, et une valise qui, soustraite par une manœuvre habile au contrôle de la douane, fait des deux hommes les complices d'une fraude assez banale en apparence.

Le subtil maniement des points de vue fait que ces données n'acquièrent une existence que dans la mesure où elles affleurent dans la conscience du personnage focalisateur: elles naissent non pas sous mais *de* son regard, on pourrait dire, et si elles acquièrent un sens c'est parce qu'elles sont filtrées *par son savoir et par son* expérience.

Le texte s'amorce par une interrogation et une assertion qui font écho à celles du début du roman: «Pourquoi ce soir-là Maloin était-il parti de chez lui de mauvaise humeur? On avait dîné à sept heures, comme d'habitude...». Comme dans ce cas-là, l'énoncé interrogatif place sous l'accent focal les raisons (secrètes) qui ont pu déterminer le comportement de Maloin, alors que le pendant déclaratif aurait mis l'accent sur le fait en tant que tel. Une saisie de l'extérieur qui ne pouvait être attribuée qu'au narrateur, alors que cette question, avec tout ce qu'elle suppose quant à l'horizon du savoir et à l'état d'esprit de l'observateur renvoie sans conteste au PDV du personnage.

Le fait que la question appartient bien à Maloin est confirmé du reste un peu plus loin (p.16) par une interrogative indirecte: témoin du crime commis par le voyageur anglais, «Maloin se demanda pourquoi il n'avait pas appelé au secours». Pour le moment il ne s'agit que d'une fraude qu'il aurait quand même eu le devoir rapporter. C'est l'implicite véhiculé par l'énoncé négatif «pas un instant l'idée ne lui vint de dénoncer les deux inconnus» que l'auteur place sous la responsabilité de Maloin en train de reconstituer la suite des événements et d'expliquer (à lui-même ou au procureur qui instruit l'enquête) pourquoi il avait agi de telle manière plutôt que d'une autre.

Le récit empathise d'un bout à l'autre sur Maloin en faisant jouer dans une alternance régulière PDV raconté et PDV représenté du personnage. On a un PDV raconté du personnage là où ses actes psychiques sont narrés et non montrés par un certain mode d'appréhender le référent. C'est le narrateur qui parle, comme le montrent les verbes d'activité mentale (*s'intéressa, pensa, devina, se demandait*) et les verbes de perception (*distinguaît, vit, perçut*). Mais c'est Maloin qui se pose ou qui répond à des questions, c'est lui qui a des réactions de surprise ou d'admiration (*or l'homme se tenait en dehors des barrières, ce fut ravissant de précision*), c'est Maloin qui voit ce

qui se passe (*cette ombre lançait quelque chose*), et c'est toujours lui qui tire les conclusions (*c'était simple. Ils étaient d'accord*).

La fin du second paragraphe et le début du troisième présentent un intérêt particulier du fait qu'ils associent un imparfait de procès ponctuel (*à l'instant même cette ombre lançait*) au passé simple du présentatif de caractérisation *c'est*. Chacune de ces formes verbales est en désaccord avec son contenu, d'où leur position incertaine par rapport aux plans narratifs: *lançait* relève par sa forme du second plan mais par sa fonction et son apport à la progression narrative, il relève du premier, alors que *ce fut ravissant* présente la situation inverse.

On peut en déduire que les PDV du narrateur et du personnage fusionnent à nouveau et que cet enchaînement fortuit de perceptions et de réflexions assume pratiquement le rôle de premier et de second déclencheur de l'action. L'imparfait pittoresque se mettrait ainsi chez Simenon au service de la mise en intrigue, ce qui expliquerait la prédilection de l'auteur de Maigret pour ce procédé stylistique (cf. aussi Chaudier 2004).

Un énoncé tel *cette ombre lança* se serait rattaché d'emblée au premier plan et par là au PDV raconté du personnage, comme c'est le cas des énoncés au PS relatant la sortie des voyageurs de la salle de douane (*une jeune femme fut la première à sortir, un homme âgé s'installa dans un sleeping, un voyageur sortit enfin de la salle de douane*). A l'IMP, l'énoncé se voit placé sous un éclairage plus subjectif: le procès semble s'étirer sous le regard intrigué du focalisateur, dont la perception reste pourtant assez imprécise (*cette ombre lançait quelque chose*). Le pronom indéfini, de même que la série des syntagmes nominaux indéfinis témoignent d'une restriction du champ cognitif congruente avec la perspective du personnage focalisateur.

L'IMP pittoresque serait donc issu de la conversion d'un PDV raconté en un PDV représenté, alors que le PS *ce fut ravissant de précision* semble plutôt opérer une fusion des deux PDV. Le présentatif n'est pas seulement ici un relais topique (il thématise le rhème de l'énoncé précédent) mais aussi un relais phrastique, car il se substitue à une structure canonique de phrase: *cette ombre lançait quelque chose sur le quai, ce qu'elle fit avec une ravissante précision*.

Les deux derniers paragraphes sont dominés par le PDV représenté du personnage: imparfait descriptif, verbe d'apparence (*avait l'air*), subjectivèmes évaluatifs (*ce n'était pas sûr, c'était simple*), le déictique *maintenant*, qui coréfère au présent de l'énonciateur et qui se joint à un imparfait pittoresque: *ils se serraient la main*. Enfin, l'énoncé au DIL, qui met en scène une troisième question de Maloin. Elle s'ajoute à la question du début au PS relevant du PDV raconté et à celle du milieu, au présent, tenant du PDV asserté. Elles présentent différents degrés de débrayage énonciatif: maximal pour la question au DD, moyen pour celle au DIL et minimal pour la question au PS, où le débrayage intervient entre un contenu explicite et un contenu implicite.

2.3. «Il regarda comme il aurait regardé n'importe quelle scène de la rue»

(4) Sans y prendre garde, Maloin s'intéressait au Moulin Rouge et à ses vitres bariolées, derrière lesquelles passaient des ombres de danseurs.

«Peut-être que Camélia sortira avec un des deux», se dit-il.

Car, de temps en temps on voyait Camélia quitter le cabaret avec un compagnon, tourner le premier coin et l'instant d'après on entendait la sonnerie d'un petit hôtel (...)

«Non! les voilà qui sortent sans elle», murmura-t-il.

Il parlait souvent, tout seul, dans sa cabine et cela faisait presque l'effet d'une compagnie.

«Je parie qu'ils vont partager!»

Les deux hommes, au lieu de marcher vers la ville, traversaient la rue, franchissaient les voies, atteignaient l'endroit le plus sombre, le plus désert, au bord du bassin, et Maloin sourit, car on ne pensait jamais à lui. Personne n'imaginait que là-haut, dans la cage vitrée (...) il y avait un homme qui regardait! (...)

Il se retourna une seconde pour prendre sa tasse de café et avaler une gorgée. Il perdit peut-être un geste ou deux des inconnus, mais pas plus. Quand il regarda à nouveau, le grand maigre, brusquement, avec une rapidité étonnante, frappait le visage de son compagnon.

Il frappait de la main droite, sans lâcher la valise, qu'il tenait de la gauche. Son poing était trop sombre pour être nu, comme s'il eût été muni d'un casse-tête (...)

Le visage collé à la vitre, Maloin vit le blessé chanceler à l'extrême bord du bassin où il devait fatalement tomber. L'autre le savait (...) Ce qu'il n'avait pas prévu, sans doute, c'est que sa victime, dans un geste peut-être instinctif, se raccrochait à la valise et la lui arracherait des mains.

Il y eut un «plouf», puis un autre plus faible. L'homme était tombé le premier. La valise était tombée ensuite. Quant au grand maigre, après un bref regard autour de lui, il se penchait sur l'eau.

Plusieurs jours plus tard, seulement, Maloin se demanda pourquoi il n'avait appelé au secours.

Eh bien, franchement, il n'y avait pas pensé. Quand on imagine un drame, on croit qu'on fera ceci et cela. Mais quand on y est, c'est différent. En réalité, il regarda comme il aurait regardé n'importe quelle scène de la rue, curieusement, et c'est quand l'homme se redressa qu'il grogna:

«L'autre est sûrement mort!». (*L'homme de Londres*, chap.I, pages 14-16)

Ce passage confère une responsabilité accrue au focalisateur dans la construction du récit. Cet effet est dû à la diversification des rapports entre les trois

PDV du personnage et au fait que la *progression du récit repose sur l'alternance des formes de visée globale et de visée sécante*.

Le texte se divise en deux parties: la première, qui s'étend jusqu'à «un homme qui regardait», est dominée par le couple PDV représenté/ PDV asserté du personnage, qui alternent de façon régulière; à l'exception de deux énoncés «Maloin s'intéressait au Moulin Rouge» et «Maloin sourit» qui renvoient au PDV raconté du personnage. Ainsi, la conjonction *car* relie un PDV raconté à un PDV représenté dont les marqueurs frisent le DIL: imparfait associé à deux négations, déictique spatial et point d'exclamation.

La seconde partie repose sur l'alternance du PDV raconté et du PDV représenté du personnage, qui finit lui aussi par donner dans le DIL. La séquence au présent, qui fait écho à celle du début du roman (voir texte 2) semble ressortir par son style familier et oralisant au DDL de Maloin: «on croit qu'on fera ceci ou cela, mais quand on y est, c'est différent». Enchaînant sur le PDV raconté, le connecteur *en réalité* marque une contradiction argumentative de ce dernier avec le PDV représenté et asserté.

A remarquer le rôle important que joue le PDV asserté qui comporte dans ce texte pas moins de cinq occurrences, si l'on y compte aussi le DDL de la fin. D'où l'intervention explicative du narrateur dénotant un souci de sauvegarder le vraisemblable: «Il parlait souvent tout seul dans sa cabine...». La fréquence accrue du PDV asserté intervient de même dans l'accélération du tempo narratif.

Une autre remarque concerne le rôle des imparfaits pittoresques qui retracent l'épisode du crime ayant comme protagonistes les deux inconnus: *ils traversaient la rue, franchissaient les voies, atteignaient l'endroit* et culminant par *le grand maigre frappait*. Ils introduisent, à côté du PDV raconté, un PDV représenté sur l'action, qui a le rôle de focaliser les moments les plus dramatiques, créant ainsi comme un second premier plan.

La série des PS appartenant au PDV raconté du personnage présente de son côté les gestes et les réactions du focalisateur: *Maloin se dit, murmura, sourit, perdit peut-être un geste, regarda à nouveau, vit, regarda, grogna*. La force empathique du PDV raconté augmente considérablement grâce à une série d'éléments: la progression à thème constant, l'isotopie du regard, le modalisateur d'approximation et surtout le connecteur argumentatif *mais* qui a pour fonction de garantir la prise en charge par Maloin de tout ce qui a été ou sera relaté par la voix du narrateur.

Les énoncés *il vit le blessé chanceler* et *il y eut un «plouf» puis un autre plus faible* placent le récit à la limite du PDV raconté et du PDV représenté: l'infinitif régi par *voir* comme l'onomatopée introduite par le présentatif construisent deux représentations (visuelle et auditive) de Maloin, servant à la référenciation du monde raconté. Les autres énoncés au PS présentent au contraire les gestes et les réactions du focalisateur.

On assiste ainsi à un *décrochage énonciatif au sein même du premier plan* ce qui conforte l'hypothèse qu'on a affaire dans ce roman à un récit rétrospectif

attribuable au personnage témoin, l'aiguilleur Maloin. La mise en intrigue se trouve placée ainsi sous la visée du témoignage final de Maloin, où il s'agira pour lui non seulement de rapporter deux crimes mais d'expliquer comment les faits sont survenus: comment l'homme de Londres en est venu à tuer son compagnon et comment Maloin lui-même en est venu à tuer l'homme de Londres.

3. Point de vue du narrateur, leitmotif et isotopies textuelles

Vers la fin du premier chapitre, on trouve une séquence dont l'intérêt particulier réside dans le genre de «fondu énonciatif» que produisent les deux PDV intriqués, du personnage et du narrateur:

«En somme, tout était en ordre. C'était un matin comme les autres matins».

L'attitude de l'énonciateur/ personnage, en train de se trouver déjà une tiède consolation, est sanctionnée par le commentaire ironique du locuteur/narrateur. Par ce désaccord, le PDV du narrateur se dissocie pour la première fois *de façon nette* du PDV du personnage, qu'il avait fidèlement épousé jusqu'ici.

Le PDV du narrateur semble entretenir des rapports complexes avec les leitmotifs qui traversent le texte du roman et qui mettent en place une série d'isotopies textuelles. Elles composent une sorte de commentaire sur le monde raconté où la voix du narrateur tend à émerger du fondu énonciatif.

Un premier leitmotiv est l'emprise de l'habitude qui nous asservit aux apparences, faussant nos jugements. On est pris à tel point dans l'engrenage du quotidien, on est à tel point «prisonniers de la chape du temps social» (Chaudier 2004: 57) qu'on devient imperméables aux signes du malheur:

«Il faisait la même chose, à la même heure, au même endroit depuis bientôt trente ans» (p.10);

«Il regarda comme il aurait regardé n'importe quelle scène de la rue» (p.16);

«Ce fut comme pour le crime. Maloin commença par regarder bêtement les tas de billets anglais de cinq et de dix livres» (p.20).

«Un malheur est vite arrivé» dit un proverbe, toujours trop vite pour celui qui ne peut ou ne sait en déchiffrer les signes, pour l'homme que les déboires et les frustrations (cf. la mauvaise humeur de Maloin, un autre leitmotiv du texte) entraînent fatalement sur la mauvaise pente.

L'idée de fatalité, en rapport direct avec l'effet narcotisant de l'habitude, revient à plusieurs reprises avec le conditionnel de l'imaginaire, projection d'une attente déjouée:

«Il aurait pu s'en aller (...) mais il resta là à quelques mètres du rapide» (p.12);

«Les choses auraient pu se passer ainsi: Maloin serait rentré chez lui et n'aurait jamais revu l'homme de Londres» (p.25);

«Maloin aurait encore pu passer, mais il venait justement de s'arrêter pour regarder une raie énorme... (p. 25)

C'est le leitmotiv qu'on trouve à l'état de présupposé dans «pas un instant l'idée ne lui vint de dénoncer les deux inconnus» (p.12). Maloin aurait pu le faire, en effet, de même que l'homme en gris aurait pu s'en aller tout seul avec la valise mais alors rien de ce qui allait suivre ne serait arrivé. Car tout arrive ici par un inexorable enchaînement de circonstances qui n'ont rien d'inhabituel:

«Au moment même on les prend pour des heures comme les autres...» (p.7);

«Comme toujours, il fut le premier à apercevoir les feux du bateau de Newhaven...» (p.10);

«Comme d'habitude on avait posé les barrières pour empêcher les passagers de sortir...» (p. 11);

«S'il était allé en Angleterre, il aurait fraudé lui aussi du tabac ou de l'alcool, parce que c'est l'habitude» (p.13);

«Maloin faisait semblant de regarder l'eau comme tant de gens ont l'habitude de regarder l'eau...(p.26);

Cette amère philosophie, qui rapproche curieusement *L'homme de Londres* de *l'Etranger* de Camus, fournit la clef de cette intrigue policière à rebours: une intrigue qui nous livre d'emblée les deux assassins, l'un de façon explicite, l'autre de façon implicite par le biais de la construction rétroactive, placée sous la responsabilité du protagoniste Maloin.

La construction en abîme des deux épisodes du drame et de ses acteurs est soulignée aussi par la structure compositionnelle: le premier crime ouvre et le second clôt l'histoire qui occupe un intervalle de quatre à cinq jours.

Le jeu subtil des points de vue, notamment la manière dont le PDV du narrateur épouse le PDV du personnage par la restriction du champ cognitif et par toute la série des procédés qui mettent en scène les trois PDV du personnage montrent que la technique du point de vue intervient de façon décisive non seulement dans la construction du sujet de conscience mais aussi dans la mise en intrigue et dans la progression du texte narratif.

Ces conclusions rejoignent en grand celles de la critique littéraire : selon S.Chaudier (2004: 55) «la poétique de l'imparfait» peut fournir une explication à l'énigme et à la «passion Simenon». Elle semble réaliser «le rêve qui hantait Simenon: faire advenir au cœur du récit la communion humaine qui en est la raison d'être. Le rythme proprement narratif du roman policier tend sans cesse vers l'avant, vers la résolution de la crise. L'imparfait, lui, retient le lecteur. Il lui offre la possibilité de s'identifier à un personnage, de s'investir dans un lieu, une atmosphère», d'arbitrer en somme «le conflit entre deux temporalités romanesques».

RÉFÉRENCES

- Adam, J.-M. (1990), *Eléments de linguistique textuelle*, Mardaga, Liège.
- Adam, J.-M. (1992), *Les textes, types et prototypes*, Paris, Nathan.
- Bakhtine, M. (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- Banfield, A. (1982/1995), *Phrases sans paroles. Théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Ed. Du Seuil.
- Berthonneau, A.-M. & Kleiber, G. (1993), «Pour une nouvelle approche de l'imparfait: un temps anaphorique et méronomique», *Langages*, 112.
- Bronckart, J.-P. (1993), «L'organisation temporelle des discours. Une approche de psychologie du langage», *Langue française*, 97, p.3-13.
- Chaudier, S. (2004), «Simenon: poétique de l'imparfait», *Traces (Travaux du centre d'études G.Simenon)*, 15, p.53-62.
- Cohn, D. (1978/1981), *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Ed. Du Seuil.
- Ducrot, O. (1984), *Le dire et le dit*, Paris, Editions de Minuit.
- Fauconnier, G. (1984), *Espaces mentaux*, Paris, Ed. de Minuit.
- Florea, L.-S. (1999), *Temporalité, modalité et cohésion du discours*, Bucarest, Babel.
- Florea, L.S. (2005), «Narration au présent, deixis fictionnelle et point de vue», *Revue de sémantique et pragmatique*, 17, p.69-88.
- Genette, G. (1972), *Discours du récit*, in *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil.
- Genette, G. (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Ed. du Seuil.
- Maingueneau, D. (1997), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod.
- Maingueneau, D. (1986 / 2003), *Linguistique pour le texte littéraire*, 4^e édition, Paris, Nathan.
- Moeschler, J. (1994), «Anaphore et deixis temporelles: sémantique et pragmatique de la référence temporelle», in Moeschler, J. et alii, *Langage et pertinence. Référence temporelle, anaphore, connecteurs et métaphore*, Presses universitaires de Nancy.
- Moeschler, J. (1998), «Ordre temporel, causalité et relations de discours: une approche pragmatique», in *Temps et discours*, S.Vogeleer, A.Borillo et alii (Ed.), Louvain-la-Neuve, Peeters, p.45-64.
- Rabatel, A. (1998), *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne-Paris, Delachaux-Niestlé.
- Rabatel, A. (1999), «Mais dans les énoncés narratifs: un embrayeur du point de vue et un organisateur textuel», *Le Français moderne*, LXVII, 1, p.49-60.
- Rabatel, A. (2000 a), «Valeurs énonciative et représentative du «présentatif» c'est et marquage du point de vue», *Langue française*, 128, p.52-73.

- Rabatel, A. (2000 b), «Un, deux, trois points de vue? Pour une approche unifiante des points de vue narratifs et discursifs», *La lecture littéraire*, 4, p.195-254.
- Rabatel, A. (2000 c), «De l'influence de la fréquence itérative sur l'accroissement de la profondeur de perspective», *Protée*, p.93-104.
- Rabatel, A. (2001 a), «La valeur délibérative des connecteurs et marqueurs temporels *mais, cependant, maintenant, alors, et* dans l'embranchement du point de vue», *Romanische Forschungen*, 113, 2, p.153-169.
- Rabatel, A. (2001 b), «Fondus enchaînés énonciatifs. Scénographie énonciative et point de vue», *Poétique*, 126, p.151-173.
- Reboul, A. (2000), «Communication, fiction et expression de la subjectivité», *Langue française*, 128, p.9-29.
- Weinrich, H. (1964/ 1973), *Le Temps*, Paris, Editions du Seuil.

În cel de al LII-lea an (2007) *STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI* apare în următoarele serii:

matematică (trimestrial)	dramatica (semestrial)
informatică (semestrial)	business (semestrial)
fizică (trimestrial)	psihologie-pedagogie (anual)
chimie (semestrial)	științe economice (semestrial)
geologie (trimestrial)	științe juridice (trimestrial)
geografie (semestrial)	istorie (trei apariții pe an)
biologie (semestrial)	filologie (trimestrial)
filosofie (semestrial)	teologie ortodoxă (semestrial)
sociologie (semestrial)	teologie catolică (trei apariții pe an)
politică (anual)	teologie greco-catolică - Oradea (semestrial)
efemeride (semestrial)	teologie catolică - Latina (anual)
studii europene (trei apariții pe an)	teologie reformată (semestrial)
	educație fizică (semestrial)

In the LII-th year of its publication (2007) *STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI* is issued in the following series:

mathematics (quarterly)	dramatica (semestrial)
computer science (semesterily)	psychology - pedagogy (yearly)
physics (quarterly)	economic sciences (semesterily)
chemistry (semesterily)	juridical sciences (quarterly)
geology (quarterly)	history (three issues / year)
geography (semesterily)	philology (quarterly)
biology (semesterily)	orthodox theology (semesterily)
philosophy (semesterily)	catholic theology (three issues / year)
sociology (semesterily)	greek-catholic theology - Varadiensis
politics (yearly)	(semesterily)
ephemerides (semesterily)	catholic theology - Latina (yearly)
European studies (three issues / year)	reformed theology (semesterily)
business (semesterily)	physical training (semesterily)

Dans sa LII-ème année (2007) *STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI* paraît dans les séries suivantes:

mathématiques (trimestriellement)	dramatica (semestrial)
informatiques (semestriellement)	affaires (semestriellement)
physique (trimestriellement)	psychologie - pédagogie (annuellement)
chimie (semestriellement)	études économiques (semestriellement)
géologie (trimestriellement)	études juridiques (trimestriellement)
géographie (semestriellement)	histoire (trois apparitions / année)
biologie (semestriellement)	philologie (trimestriellement)
philosophie (semestriellement)	théologie orthodoxe (semestriellement)
sociologie (semestriellement)	théologie catholique (trois apparitions / année)
politique (annuellement)	théologie greco-catholique - Varadiensis
éphémérides (semestriellement)	(semestriellement)
études européennes (trois apparitions / année)	théologie catholique - Latina (annuellement)
	théologie réformée - (semestriellement)
	éducation physique (semestriellement)