



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Aspekte des rumänischen Postmodernismus“

Verfasserin

Ana Maria Surugiu

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236/354

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik, Rumänisch

Betreuer:

ao. Univ.-Prof. Dr. Heinrich Stiehler

Aspekte des rumänischen Postmodernismus

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	7
1. Die Anfänge der Postmodernedebatte.....	9
1.1 Historischer Abriss früher Verwendungen des Begriffs „postmodern“	9
1.2 Postmodernedebatte als Theoretisierung literarischer Phänomene	11
1.3 Befürworter der Postmoderne	14
1.4 Die Übernahme des Begriffs für weitere Wissenschaftsdiskurse	15
2. Von der postmodernen Literatur.....	20
2.1 Postmoderne als „Weiterführung“ der Moderne	20
2.2 In Richtung einer postmodernen Literatur: „literature of silence“	21
2.3 Charakteristika postmoderner Literatur: „the catena of postmodern features“	23
2.4 Beziehung zwischen Postmodernismus und Poststrukturalismus	26
2.5 Das postmoderne literarische Subjekt	27
3. Der Weg der rumänischen Literatur zum Postmodernismus.....	29
3.1 Die Moderne.....	29
3.2 Die Zeit der Liberalisierung und die erneute Verschärfung der Situation	31
3.3 Die rumänischen Postmodernisten	34
3.4 Rezeption.....	37
3.5 Der Postmodernismusbegriff.....	38
4. Die rumänische Debatte um den Postmodernismusbegriff.....	40
4.1 Postmoderne als Reaktion auf das Leben in einem totalitären Regime	40
4.2 Postmodernismus ohne Postmoderne	42
4.3 Postmodernismus nur eine Modeerscheinung?	43
5. Die Literatur der ‘80er Generation	48
5.1 Auf der Suche nach einer neuen Poetik: <i>Desant</i> ’83.....	48
5.2 Mircea Nedelciu: Vielsprachigkeit und das Kameraauge	57
5.1 Gheorghe Crăciun: Dem Körper Ausdruck verleihen.....	66
4.4 Ioan Groșan: Ironisches Spiel mit der Intertextualität.....	76
Schlussfolgerung.....	82
Anhang	85
Rezumatul lucrării: Aspekte des rumänischen Postmodernismus.....	85
Zusammenfassung in Deutsch.....	97
Bibliographie.....	99
Lebenslauf.....	105

Einleitung

Den Anstoß für die vorliegende Arbeit bot die Lektüre einiger in den 1980er Jahren in Rumänien erschienenen Werke junger Literaten und Literatinnen. Die Beschäftigung mit der Positionierung dieser SchriftstellerInnen innerhalb des breiteren Bezugsrahmens der rumänischen Literaturgeschichte, brachte mich zu dem Begriff des Postmodernismus. Die Ergründung der, rund um diesen Begriff kreisenden Theorien, führte zu dem Inhalt der vorliegenden Arbeit. Meine Argumentation dreht sich also um den rumänischen Postmodernismus und die Merkmale seiner Prosa.

Neben meiner persönlichen Zuneigung für die Literatur der '80er Generation, gründet die Arbeit auf der Tatsache, dass sich die Postmodernedebatte innerhalb des rumänischen Kulturbetriebs als prominentes Phänomen darstellt. Die Diskussion, an der sich eine große Anzahl an Intellektuellen beteiligte, erstreckt sich über mehrere Jahrzehnte und beweist, dass die Theoretisierung des Postmodernismus für die rumänische Kultur eine gewichtige Rolle gespielt hat.

Der Weg zum Verständnis des rumänischen Postmodernismus führte mich zu einer Betrachtung der frühen Postmodernedebatte in den USA. Diese komparatistische Herangehensweise ermöglichte einerseits die verbindenden Elemente zwischen dem frühen literarischen Postmodernismus in den USA und jenem in Rumänien zu ergründen, andererseits die Spezifika des letzteren hervorstreichen.

Die us-amerikanische Postmodernedebatte bot sich vor allem deshalb für den Vergleich an, weil ihr innerhalb des Kulturbetriebs eine größere Rolle zukam, als im Falle anderer Kulturen. Die USA ist das Heimatland der Postmoderne. Hier erfuhr sie die allerersten grundlegenden Theoretisierungen, hier fand sie ihre größte Verbreitung und schaffte es schließlich sich innerhalb der Wissenschafts- und Kulturdiskurse zu etablieren.

Gerüstet mit dem Wissen um einen Teil jener Grundthesen zur pluriformen Erscheinung der Postmoderne, habe ich meine Aufmerksamkeit auf die Entwicklungen der rumänischen Literatur in den 1980er Jahren gelenkt. Im Vordergrund stand dabei die Verwobenheit dieser Werke mit anderen Grundtendenzen der rumänischen Literaturgeschichte. Ein Teil der Arbeit widmet sich der gerafften Betrachtung, der wichtigsten literarischen Entwicklungen, die mit dem Entstehen des Postmodernismus in Verbindung stehen. Für Rumänien ist es dabei unerlässlich kulturwissenschaftlich zu durchleuchten, wie sich die lebensweltlichen Veränderungen in der Literatur widerspiegeln. Der Kern der Arbeit dreht sich um die

Auseinandersetzung mit der Frage, ob in Rumänien überhaupt von einem Postmodernismus gesprochen werden kann. Ich gelange über die Auflistung der wichtigsten Argumente gegen eine Verwendung des Begriffs und den Hinweis auf die Gegenstimmen schließlich zu einer Befürwortung der Verwendung, nicht ohne die besonderen Merkmale des rumänischen Postmodernismus hervorstreichend. Diese Merkmale führten zum Teil zu der Verunsicherung rund um die Verwendung des Begriffs. Die Spezifika lassen sich aus den Texten der '80er Generation ablesen. Die zweite Hälfte der Arbeit geht auf die Literatur der '80er Generation ein. Besprochen werden die Anthologie Desant'83, die für das Erscheinen einer neuen Art, Prosa zu schreiben steht, sowie die Werke dreier postmoderner Autoren.

1. Die Anfänge der Postmodernedebatte

1.1 Historischer Abriss früher Verwendungen des Begriffs „postmodern“

Jede Auseinandersetzung mit einem postmodernen Phänomen wird mit der Suche nach einer Definition der Postmoderne beginnen. Am Anfang steht also die Frage: „Was ist die Postmoderne?“ Um zu einer Antwort zu gelangen, muss ergänzend danach gefragt werden, wann, wo und unter welchen Umständen die Postmoderne ihren Ausgang genommen hat. Die Herangehensweise ist eine kulturwissenschaftliche. Eine kleine Begriffsgeschichte bietet sich als Einstieg in das Thema an.

Der Begriff „postmodern“ taucht schon relativ früh vereinzelt auf. Bereits um 1870 bediente sich der Salonmaler John Watkins Chapman¹ des Terminus’ „postmodern“, um mit seiner Hilfe, die Malerei, welche der impressionistischen folgen sollte, zu bezeichnen. Diese erste Verwendung sollte jedoch, ohne Folgen bleiben.

Es vergingen von dieser ersten bis zur erneuten Verwendung des Begriffs einige Jahrzehnte. 1917 in *Die Krisis der europäischen Kultur* setzt Rudolf Pannwitz² den Begriff ein, um damit den Menschen seiner Zeit, dessen Leben vom Wertverfall innerhalb der europäischen Kultur, nach dem Ersten Weltkrieg, gekennzeichnet ist, zu beschreiben. „Pannwitz’s „postmoderner Mensch“ is a neologizing revision of Nietzsche’s „Übermensch“, and Nietzsche’s diagnosis of the pathologies of the modern, as well as his program for overcoming them, together comprise the background of Pannwitz’s explanation.“³

Das dritte noch vereinzelte Auftreten des Wortes „postmodern“, kann in der Auseinandersetzung zweier Kritiker mit der Literatur Lateinamerikas vorgefunden werden. Federico de Onís hat das Wort 1934 als Bezeichnung für eine der sechs Unterarten des „modernismo“ in seiner, *Antología de la poesia española e hispanoamericana* verwendet. Dudley Fitts nahm den Begriff in seine *Anthology of Contemporary Latin American Poetry* von 1942 auf. In diesem Kontext bezeichnet „postmodern“ eine „latent schon im Modernismus angelegte Gegenreaktion.“⁴

¹ zitiert nach Petrescu 1998, S.5

² zitiert nach Petrescu 1998, S. 5

³ Welsch/Sandbothe 1977, S. 77

⁴ Hassan 1988, S. 355

Von einer ersten prominenten Verwendung kann Ende der 1940er Jahre gesprochen werden, als sich Arnold Toynbee in *Der Gang der Weltgeschichte* seiner bedient. Es ist die erste Erscheinung, welche die spätere Verwendung des Begriffs beeinflusst. Für den Historiker sei –wie bei Matei Călinescu nachzulesen⁵ - die postmoderne Epoche jene, die angekündigt durch Umbrüche innerhalb der Spätphase der Moderne, bereits im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts einsetzte, und die den zeitgenössischen Zustand der okzidentalen Kulturen seitdem bezeichne. Călinescu betont die prophetische Tendenz Toynbees diese Epoche unter das Vorzeichen einer Apokalypse, auf welche die westlichen Kulturen zusteuerten, zu stellen. Für den Zusammenhang innerhalb der in dieser Arbeit gebotenen Begriffsgeschichte ist viel wichtiger, worin Toynbee die Ursachen der anarchischen, postmodernen Epoche erkennt. Eine davon ist das Schwinden der Vormacht der rationalistischen Weltanschauung innerhalb des westlichen Wertekanons. Eine weitere ist die Feststellung gesellschaftlicher Veränderungen. So etwa das Erstarken der ArbeiterInnenklasse innerhalb der Städte und die mit diesem Erstarken einhergehende Etablierung einer Massengesellschaft und ihrer spezifisch ausgeprägten Massenkultur.⁶ Welsh und Sandbothe heben aus den Erkennungsmerkmalen der postmodernen Epoche bei Toynbee vor allem „the transition from political thinking in terms of the national-state to thinking in terms of global interaction“ hervor.⁷ Im Großen und Ganzen ist Toynbees Bereitschaft in großen Zusammenhängen aus Philosophie, Politik, Soziologie zu denken und daraus seinen Postmodernebegriff zu formen, hervorzuheben.

Die frühen 1950er Jahre kennen noch weitere Verwendungen des Begriffs „postmodern“. Er wurde von von Vertretern der Literaturwelt verwendet, die sehr wahrscheinlich unabhängig von Toynbees soziologisch-historischem Verständnis der Postmoderne, den Begriff für ihre Argumentation einsetzten. Unter den ersten VertreterInnen der Literaturwelt, die sich des Terminus⁷ bedienten, wären amerikanische Dichter wie Randall Jarrell, John Berryman und jene der Black Mountain Schule rund um Charles Olson zu nennen. Sie verorteten den Beginn der Postmoderne nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges. Die erschütternden Ereignisse des Krieges schienen es notwendig gemacht zu haben, neue Ausdrucksformen zu suchen. Die moderne Poesie büßte in den grundlegend veränderten Lebensumständen an Existenzberechtigung ein. Eine neue Poetik – die postmoderne - war erforderlich um der

⁵ Călinescu 2005, S. 135 ff.

⁶ Călinescu 2005, S 136

⁷ Welsh/Sandbothe 1997, S. 77

„obsessive[n] Intellektualisierung und Rationalisierung, mit der sich [...] die Moderne gegenüber authentischen Erfahrungen verschloß“⁸ entgegen zu treten.

Diese ersten Verwendungen des Begriffs bieten nur äußerst vage Anhaltspunkte, somit bleibt die Bedeutung der Postmoderne immer noch obskur. Die vermehrte Verwendung während der späten 1950er Jahre in den USA und seine kontinuierliche Verbreitung in den 1960er, verhelfen dem Begriff erst dabei, sich seine Existenzberechtigung zu erstreiten und konturieren gleichzeitig seine Beschaffenheit.

1.2 Postmodernedebatte als Theoretisierung literarischer Phänomene

Abgesehen von der Position Toynbees, handelt es sich bei den frühen Verwendungen des Begriffs um Theoretisierungen künstlerischer Phänomene. Die Literaturkritik erkannte Ende der 1950er Jahre die postmodernen Symptome der zeitgenössischen Literatur und besprach sie in einer Gegenüberstellung mit der Moderne. Der Schwerpunkt lag nicht auf der Interrelation der beiden „Epochen“, sondern auf dem zwischen ihnen bestehenden Bruch, wie schon bei den oben erwähnten Dichtern der Black Mountain Schule. Die Postmoderne wurde vor allem von Theoretikern und Fürsprechern der Moderne thematisiert und folglich auch von der Moderne her definiert. Dabei fiel das Urteil unterschiedlich aus. Es reichte von der totalen Missgunst über, in Bezug auf die Moderne, nostalgische Inkaufnahme bis zu Zustimmung.

Herry Levine war einer der ersten, die sich zur postmodernen Literatur äußerte. Seine Verwendung der Bezeichnungen modern und postmodern sind weit davon entfernt, neutral zu sein: „ele implică judecăți de valoare (ca și prejudecăți, de altfel)“⁹. Für ihn war die Postmoderne gleichbedeutend mit dem Verfall der modernistischen Errungenschaften, der sich, seiner Meinung nach, zu wesentlichen Teilen aus dem Bemühen der postmodernen Literatur um Popularität ergab. Er sah in der Moderne „one of the most remarkable constellations of genius in the history of the west“¹⁰ und kritisierte die neuen Tendenzen vehement, empfand sie als Attacke an die bis dahin erreichten ästhetischen Maßstäbe und als ihren Verfall.

Irving Howe, ebenfalls ein Anhänger der Moderne, erkannte, dass die Beschaffenheit der Welt nach einer neuen Literatur verlangte, dennoch hinterließen die neuen Veränderungen bei

⁸ Milich, 1998, S. 153

⁹ Călinescu 2005, S. 139

¹⁰ zitiert nach Hornung/Kunow 1988, S. 66

ihm einen bitteren Nachgeschmack. Irving Howe meldete sich 1959 mit seinem Aufsatz *Mass-Society and Post-Modern Fiction* zu Wort. Das Schlagwort der Massengesellschaft wird auch in späteren Phasen der Postmodernediskussion häufig verwendet. Kürzelhaft dargestellt bezeichnet es jene Veränderungen der Wirklichkeit, die sich durch den Übergang von der industriellen zur postindustriellen Gesellschaft ergeben haben. Diese Entwicklungen hingen mit dem Modernisierungsprozesses zusammen, wie er schon seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts bestand. Die konstante Weiterentwicklung der technologischen und elektronischen Produktionsmittel akzentuierte sich um die Jahrhundertmitte, was mit Wirtschaftswachstum, nie zuvor gekanntem Reichtum, hohem Lebensstandard, sowie einem veränderten Konsumverhalten einher ging. Dies prägte die sozialen Ausformungen entscheidend und brachte allen voran die bis dahin existierenden Normen ins Schwanken. Irving Howe dazu:

„By the mass society we mean a relatively comfortable, half-welfare and half garrison society in which the population grows passive, indifferent, and atomized; in which traditional loyalties, ties, and associations become lax or dissolve entirely; in which coherent publics based on definite interests and opinions gradually fall apart; and in which man becomes a consumer, himself mass-produced like the products, diversions, and values that he absorbs.“¹¹

Zusammen mit der Infragestellung des Wertesystems nach der Katastrophe des Zweiten Weltkrieges, führte die Massengesellschaft dazu, dass sich junge Schriftsteller mit der Schwierigkeit konfrontiert sahen, die amorphe Welt, in der sie lebten, innerhalb ihrer Werke in eine Form zu bringen. Howe erkennt, dass einige postmoderne AutorInnen zu den besten der Nachkriegsjahre in den USA zählen, und gibt als Beispiele unter anderem Norman Mailer an, doch zeichnet sich für ihn, in Bezug auf diese eine Schwierigkeit ab. Thematisch, stellen die postmodernen Romane die zutiefst mit dem amerikanischen Sein verbundene Suche nach „personal identity and freedom“¹² dar und dies verrät auch ihre Schwäche:

„the theme of personal identity [...] needs some kind of placement, a setting in the world of practical affairs. And it is here that the postmodern novelists ran into serious troubles: the connection between subject and setting cannot always be made, and the „individual“ of their novels, because he lacks social definition and is sometimes a creature of literary or ideological fiat, tends to be not very individualized.“¹³

Schafft es diese erste Gruppe der Postmodernen, Howe zum Teil zu überzeugen, gelingt dies der einer zweiten nicht mehr. Howe kritisiert beispielsweise die Verfahren der *Beats* als

¹¹ Howe 1959, S. 196

¹² ibidem, S. 203

¹³ ibidem

Scheinrebellion gegen die Massengesellschaft. Sie repräsentiert für den Kritiker eher ein Beispiel für die Literatur, die durch ihre Inkonsistenz zum seichten und nutzlosen Akt zu verkommen droht. Howes Skizze der postmodernen Literatur unterstreicht einerseits deren Potential, indem auf den Versuch der Postmodernen verwiesen wird, der neuen Gegebenheiten der amerikanischen Gesellschaft gerecht zu werden, andererseits wird die Gefahr sich lediglich in experimentellen Vorgehensweisen zu verlieren und keinen Gehalt mehr transportieren zu können, hervorgehoben und kritisiert. Howe steht, somit, den neuen Entwicklungen gespalten gegenüber.

Was für die Besprechung der Meinung Howes und im Allgemeinen für den Beginn der Postmodernendebatte von Interesse ist, ist die Tatsache, dass sich der Modernebegriff, welcher der neuen Literatur gegenübergestellt wurde, von KritikerIn zu KritikerIn unterschied.¹⁴ Die Vielfalt an Postmodernebegriffen hängt nicht nur mit der Vagheit des Konzeptes der Postmoderne zusammen, sondern auch mit jener der ihr gegenübergestellten Moderne. Für die anfängliche Postmodernendebatte ergibt sich daraus, dass vor allem nach dem Modernismusbegriff gefragt werden muss, von welchem ausgehend die neuen Verfahren definiert werden.

Anhand von Klaus J. Milichs Forschung zu den Anfängen der Postmodernendebatte¹⁵ lässt sich auch herausfiltern, welchen Modernismusbegriff Howe im Sinn hatte, als er 1959 die postmoderne Literatur besprach. Milichs Forschungsergebnisse gehen mit einer Präzisierung der Aussage, die Postmodernendebatte wäre innerhalb der amerikanischen Literaturwissenschaft aufgekommen, einher. Er weist darauf hin, dass sie sich verstärkt im Einflussbereich der *New York Intellectuals* entwickelt hat. Der zu Beginn ihres Bestehens als Gruppierung vorherrschende Modernebegriff überschneidet sich mit jenem europäischen, wie er auch von der *Frankfurter Schule*, vor allem von Adorno vertreten wurde.

„Was in dieser ersten Dekade bzw. im Umfeld der New Yorker und Frankfurter Intellektuellen zur Disposition stand, war nicht die Moderne in ihrer Gesamtheit [...], sondern jene Dichotomie von kulturellem Modernismus und gesellschaftlich-technischer Modernisierung, die für das Erbe des deutschen Idealismus in besonderer Weise typisch war.“¹⁶

¹⁴ Vgl. dazu Darstellung von Hoffmann/Hornung/Kunow 1988, S. 15ff., Welsch 2008, (v. a. im II. Kapitel), Călinescu 2005 (mit seiner Unterscheidung der 5 Gesichter der Moderne. *Cinci fețe ale Modernității* ist dieser Problematik gewidmet und bietet eine detaillierte Aufarbeitung der Bedeutungen, die das Wort „modern“ seit seinen ersten Verwendungen durchlaufen hat)

¹⁵ Milich 1998

¹⁶ Milich 1998, S. 22

Diesem Modell eingeschrieben war der Glaube an die Autonomie der Kunst, jedoch nicht als Selbstzweck, sondern als Reflexionsmittel der als negativ empfundenen gesellschaftlichen Veränderungen, gleichzeitig auch als Sphäre, die für die bestehenden Verhältnisse noch alternative Modelle / Utopien bereitstellen konnte.

Milich erkennt aus der Zugehörigkeit Howes zur Gruppe der New Yorker Intellektuellen, worum es diesem bei der Besprechung der postmodernen Literatur innerhalb seines Aufsatzes vor allem ging. Howe habe die „Umwertung literarischer Relevanz, sowie die damit einhergehende Neubestimmung des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft“¹⁷ innerhalb der Postmoderne hervorgehoben und somit aufgezeigt, dass die Rolle, welche der Kunst und Literatur innerhalb der Dialektik der Aufklärung zugefallen war -nämlich jene der moralischen Instanz, welche die technischen Errungenschaften kritisch reflektieren sollte-, durch die Auswirkungen der Massengesellschaft in Gefahr gebracht worden sei, weswegen er die postmodernen Veränderungen zum Teil als bedauerlich einschätzte.

1.3 Befürworter der Postmoderne

Neben jenen Stimmen, die sich zu den postmodernen Phänomenen negativ äußerten, gab es in den Anfangsjahren der Debatte auch solche, die sich schon früh positiv zu den Ablöseerscheinungen des Postmodernismus von seiner großen Vorläuferin äußerten. Zu ihnen gehörte Susan Sontag, die ebenfalls aus dem Kreis der New Yorker Intellectuals stammte, jedoch aus einer jüngeren Generation. In ihrem Aufsatz *One culture and the new sensibility*¹⁸ tritt sie für die Überwindung der, von den älteren New Yorker Intellektuellen vertretenen und aus dem europäischen Humanismus stammende Dichotomie zwischen der als negativ begriffenen, ausschließlich auf Entwicklung abzielenden, technischen Moderne und dem integeren, autonomen und als moralische Instanz fungierende kulturelle Modernismus, sowie gegen die Applikation dieser Dichotomie auf die neuesten Erscheinungen.¹⁹ Die „neue Sensibilität“, die sich in der Kunst und Literatur äußert, geht aus den veränderten Lebensumständen innerhalb der technisierten Welt hervor, sowie den parallel dazu entstehenden sozialen Veränderungen und stellt eine Art des Verständnisses für eben diese dar. Eine ihrer Folgen ist das Verwischen von bis dahin bestehenden Trennlinien, etwa jene

¹⁷ ibidem, S. 159

¹⁸ Sontag Susan, *One Culture and the new Sensibility*, 1965 zitiert nach Milich 1998, S. 163

¹⁹ Milich 1998, S. 168

zwischen Wirklichkeit und Kunst, sowie jene zwischen hoher und populärer Kultur und damit die Aufgabe der „elitist and repressive liberal humanist culture of the establishment and its institutions“²⁰. Die Kunst kann in ihrer neuen tiefen Verstrickung mit der Realität zu einer Veränderung der Wahrnehmung führen.

Leslie Fiedler tritt in *Cross the Border-Close the Gap*²¹ ebenfalls für die Überwindung der Schranken zwischen den zeitlosen transzendentalen Ansprüchen der hohen Kunst und der populären Kultur ein.²² Die Lücke zwischen diesen beiden Formen der Kunst muss seiner Meinung nach, unter anderem von der „new novel“ geschlossen werden. Für diese Unternehmung solle sich die Literatur vor allem auf jene Gattungen spezialisieren, die üblicherweise den Ansprüchen der hohen Kunst nicht gerecht werden konnten: Western, Detektivroman, Sciencefiction oder Pornographie. Gleichzeitig kann eine Annäherung der beiden Sphären über Vermischung entgegengesetzter Elemente erreicht werden:

„Die Kluft zu schließen, bedeutet auch, die Grenze zu überschreiten zwischen dem Wunderbaren und dem Wahrscheinlichen, dem Wirklichen und dem Mythischen, der bürgerlichen Welt mit Boudoir und Buchhaltung und dem Königreich, das man lange als das der Märchen zu bezeichnen pflegte, aber das schließlich in den Geruch der verrückten Phantasterei kam.“²³

Worum es Fiedler geht, ist, der „Rationalität als Basis einer konstruktiven künstlerisch-literarischen Kritik“²⁴ einen Teil ihrer Autorität zu nehmen. Diese antirationalistische Tendenz will aber nicht zu einer Einebnung der Kulturwelt führen, sondern der Mehrsprachigkeit ihr Existenzrecht zusichern. Somit kristallisiert sich schon Mitte der 1960er Jahre heraus, was später von Wolfgang Iser als das Hauptcharakteristikum der Postmoderne bezeichnet werden wird, nämlich die Tendenz zu Pluralität.

„Die Postmoderne beginnt dort, wo das Ganze aufhört. [...] Vor allem nützt sie das Ende des Einen und Ganzen positiv, indem die zutage tretende Vielfalt in ihrer Legitimität und Eigenart zu sichern und zu entfalten sucht. Hier hat sie ihren Kern. Aus dem Bewußtsein des hintergehbaren Wertes der verschiedenen Konzeptionen und Entwürfe (und nicht aus der Oberflächlichkeit und Indifferenz) ist sie radikal pluralistisch.“²⁵

1.4 Die Übernahme des Begriffs für weitere Wissenschaftsdiskurse

²⁰ Bertens 1997, S. 4

²¹ Leslie Fiedler, *Cross the Border - Close the Gap*, 1969 zitiert nach Milich 1998, S. 199

²² Hoffmann/Hornung/Kunow 1988, S. 29

²³ Fiedler zitiert nach Iser 2008, S. 16

²⁴ Milich 1998, S. 190

²⁵ Iser 2008, S. 39

Diese vier Meinungen zur Literatur der Postmoderne geben einen Einblick auf die kontroversielle Diskussion rund um den neuen Begriff. Die Debatte beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Literatur. Daneben ist das weite Feld der bildenden Künste jenes, welches den Begriff für sich entdeckt und heranzieht, um verschiedenste Kunstformen - von experimentellen bis zu dem, was weitläufig als Pop Art bezeichnet wird - zu benennen.²⁶

Ein weiterer Bereich, der zu Beginn besonders viel Engagement in der Besprechung der neuen Strömung bewies und ihr zu einem höheren Bekanntheitsgrad verhalf, war jener der Architektur. Die postmoderne Architektur wendet sich von den elitären ästhetischen Ansprüchen, sowie von der Einförmigkeit des „Internationalen Stils“ der Moderne ab. Sie bricht jedoch nicht vollkommen mit ihr, denn sie ist „so total inklusiv, daß sie sogar ihrem puristischen Gegensatz einen Platz einräumt.“²⁷ Eine großen Stellenwert räumt die postmodernen Architektur der Kommunikation mit ihren BenutzerInnen und BewohnerInnen ein. Sie versteht sich als unmittelbares Sprachrohr innerhalb der Gesellschaft. Indem sie ihre Rolle als Hauptgestalterin des öffentlichen Raumes wahrnimmt, bemüht sie sich anstatt uniform, pluriform zu sein. Die Vielfalt der Assoziationen zu Leben und öffentlichem Raum gelingt nur über die Vielfalt an Form, sodass die postmodernen ArchitektInnen Elemente anderer Stilepochen in ihre Gebäude integrieren. Sie arbeiten mit „verschiedenen Sprachen und orchestrieren diese mal solitär, mal agonal, mal verschliffen.“²⁸ Robert Stern und Charles Jencks waren die frühe Theoretiker der postmodernen Architektur. Jencks baute dabei auf die These Leslie Fiedlers von der Annäherung von Massen- und Elitekultur, was dazu führt, dass sich zwischen dem Postmoderneverständnis der Architektur und jenem der Literatur viele Parallelen finden lassen.

Gegen Ende der 1960er Jahre kommt es schließlich auch zu einer Thematisierung der Postmoderne durch andere Wissenschaftsbereiche, neben jenem der Künste. Der Soziologe Amitai Etzioni beschreibt 1968 die „postmoderne Gesellschaft“ als durchdrungen von Technologie und sensibel für die Bedürfnisse ihrer sich im ständigen Wandel befindlichen Bürgerschaft und als grundsätzlich pluralistisch.²⁹ Theoretisierungen der Gesellschaft passieren auch unter dem Schlagwort der „postindustrielle Gesellschaft“, die sich mit dem

²⁶ Bertens 1997, S.4

²⁷ Charles Jencks zitiert nach Welsch 2008, S. 83

²⁸ Welsch 2008, S. 39

²⁹ ibidem, S. 26

Verständnis Etzionis zwar teilweise überlappt, sich jedoch in einigen Punkten eindeutig entgegensteht.³⁰

Relativ spät setzt die Beschäftigung der Philosophie mit der Postmoderne ein. 1979 verfasst der Französische Philosoph Jean François Lyotard das Werk *Das postmoderne Wissen*. Für Welsch und Sandbothe stellt der Text Lyotards einen Meilenstein zum einem positiven Verständnis der Postmoderne als Kategorie zur Designation von Problemen der Gegenwart und Zukunft dar.³¹ Lyotard diagnostiziert in diesem Werk den Wandel, dem sich das Wissen im hoch technologisierten, postmodernen Zeitalter, unterziehen muss. Die Mechanismen zur Legitimation des Wissens werden grundlegenden Veränderungen unterzogen. Konnte das Wissen in der Moderne noch über Einheitsmodelle legitimiert werden, so wird es in der Postmoderne unmöglich an Meta-Erzählungen festzuhalten. Unter Meta-Erzählungen versteht Lyotard:

„die in der Aufklärung sich durchsetzende Emanzipierung des Menschen durch die Wissenschaft und deren Rationalitätsprinzip, die Teleologie des Geistes und die Hermeneutik des Sinns im Idealismus, die Befreiung des Menschen durch die proletarischen Revolutionen im Marxismus, sowie das allumfassende Glücksversprechen durch Reichtum und Wohlstand des Kapitalismus.“³²

All diese Legitimationsmodelle werden in der Postmoderne obsolet. Die Meta-Erzählungen werden von den „petits récits“ abgelöst. Diese sind auf einen engen Bezugsrahmen beschränkt und betonen in ihrer Existenz die Vielfalt an Sprach-, Denk- und Lebensformen. Statt Einheit, tauch nun die positiv wahrgenommene Vielfalt auf. „Erst diese Zustimmung der Multiplizität, ihre Verbuchung als Chance und Gewinn, macht das „postmoderne“ am postmodernen Bewußtsein aus.“³³ Lyotards Fokus liegt auf den Instabilitäten innerhalb der Wissensdiskurse und nicht auf dem von ihnen erstrebten Konsens.³⁴ Den Unbestimmtheiten, dem Unbekannten, das von allgemeinverbindlichen Denkstrukturen unbeachtet bleibt, will Lyotard die Möglichkeit bieten, wenn nicht gelöst, so wenigstens sichtbar zu werden.³⁵ Um dieser Idee mehr Halt zu geben, wird im Folgenden eine längere Passage aus einem, der im Werk *Postmoderne für Kinder* publizierten Briefe Lyotards zitiert:

„Die Differenz ist also folgende: Die moderne Ästhetik ist eine Ästhetik des Erhabenen, bleibt aber als solche nostalgisch. Sie vermag das Nicht-Darstellbare nur als abwesenden Inhalt anzuführen, während die Form dank ihrer Erkennbarkeit dem

³⁰ Vgl. hierzu Welsch 2008, S. 27 f.

³¹ Welsch/Sandbooth 1997, S. 78

³² Milich 1998, S. 49

³³ Welsch 2008, S. 33

³⁴ Sarup 1988, S. 138

³⁵ Welsch/Sandbooth 1997, S. 81

Leser oder Betrachter weiterhin Trost gewährt und Anlaß von Lust ist. Diese Gefühle aber bilden nicht das wirkliche Gefühl des Erhabenen, in dem Lust und Unlust aufs innerste miteinander verschränkt sind: Die Lust, daß die Vernunft jegliche Darstellung übersteigt, der Schmerz, daß Einbildungskraft und Sinnlichkeit dem Begriff nicht zu entsprechen vermögen.

Das Postmoderne wäre dasjenige, das im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt; das sich dem Trost der guten Formen verweigert, dem Konsensus eines Geschmacks, der ermöglicht, die Sehnsucht nach dem Unmöglichen gemeinsam zu empfinden und zu teilen; das sich auf die Suche nach neuen Darstellungen begibt, jedoch nicht, um sich an deren Genuß zu verzehren, sondern um das Gefühl dafür zu schärfen, daß es ein Undarstellbares gibt. Ein postmoderner Künstler oder Schriftsteller ist in derselben Situation wie ein Philosoph: Der Text, den er schreibt, das Werk, das er schafft, sind grundsätzlich nicht durch bereits feststehende Regeln geleitet und können nicht nach Maßgabe eines bestimmenden Urteils beurteilt werden, indem auf einen Text oder auf ein Werk nur bekannte Kategorien angewandt würden. Diese Regeln und Kategorien sind vielmehr das, was der Text oder das Werk suchen. Künstler und Schriftsteller arbeiten also ohne Regeln; sie arbeiten, um die Regeln dessen zu erstellen, was gemacht worden sein wird. Daher rührt, daß Werk und Text Charakter eines Ereignisses haben. Daher rührt auch, daß sie für ihren Autor immer zu spät kommen, oder, was auf dasselbe führt, daß die Arbeit an ihnen immer zu früh beginnt. Postmodern wäre also als das Paradox der Vorzukunft (post-modo) zu denken.³⁶

Lyotards Vorschlag der positiven Wertung von Pluralität wird breit rezipiert. Es findet AnhängerInnen und KritikerInnen. Zu der Gruppe der KritikerInnen gehören vor allem Stimmen aus den Reihen marxistischer DenkerInnen. So brach beispielsweise zwischen Lyotard und Jürgen Habermas eine Polemik aus. Habermas war der Meinung, dass die Probleme der Gesellschaft, wie sie sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts darstellten, nur durch die Weiterführung des unvollendeten Projekts der Moderne, das in Abhängigkeit zum Projekt der Aufklärung steht, gelöst werden könnten. Für ihn ist die Betonung der Einheit der Vernunft unabdingbar. Eine der Antworten Lyotard darauf lautet:

„Meine Annahme besteht dagegen darin, daß das Projekt der Moderne (die Verwirklichung der Universalität) nicht aufgegeben, vergessen, sondern zerstört, „liquidiert“ worden ist. Es gibt mehrere Modi der Zerstörung, mehrere Namen, die sie symbolisieren. „Auschwitz“ kann als ein paradigmatischer Name für die tragische „Unvollendetheit“ der Moderne genommen werden. Der Sieg der kapitalistischen Techno-Wissenschaft über die übrigen Anwärtler auf die allgemeine Zweckmäßigkeit der menschlichen Geschichte ist indes eine andere Art und Weise, das Projekt der Moderne zu zerstören, indem man vorgibt, es zu verwirklichen. [...] Die Techno-Wissenschaft vollendet also das Projekt der Verwirklichung der Universalität nicht, sondern beschleunigt im Gegenteil den Prozeß der Delegation.“³⁷

³⁶ Lyotard 1996, S. 29 f.

³⁷ ibidem, S. 33 f.

In der Besprechung dieser Auseinandersetzung unterstreichen Welsch und Sandbothe, dass es sich, im Falle der Aversion Lyotards gegen Einheitsmodelle, nicht um simple Gefühlsregungen handelt, sondern um ebenfalls im Gedankengut der Aufklärung basierende Überlegungen, deren Entstehen historisch bedingt ist.³⁸

Mit Lyotards Werk wird ersichtlich, dass ab den 1970er Jahren die eingangs fast durchwegs im amerikanischen Bereich geführte Postmodernediskussion international wird (vor allem Frankreich, Deutschland und Italien) und in den 1980er Jahren auf ihren absoluten Höhepunkt zusteuert. Dass der Begriff so verspätet in Europa aufgegriffen wird, stellt Hoffmann in Zusammenhang mit der Tatsache, dass die Moderne ein europäisches Phänomen war, sodass man sich hier wesentlich schwerer mit dem Gedanken anfreunden konnte, sich von diesem verabschieden zu müssen.³⁹

Die Postmoderne bekommt ab den 1980er Jahren eine unglaubliche Breitenwirkung und wird immer mehr als gesellschaftliches, philosophisches und auch politisches⁴⁰ Konstrukt ausgebaut, andererseits akzentuieren sich die einzelnen fachspezifischen Definitionen immer stärker. Dabei lassen sich folgende Schwerpunkte erkennen: „einerseits nahm die Diskussion stärker ideologisch gefärbte und philosophisch ausgerichtete Züge an, was besonders Deutschland und Frankreich betrifft; andererseits wurde die Bestandsaufnahme und Analyse von Einzelercheinungen verstärkt, insbesondere in Architektur, Kunst und Literatur, die sich im übrigen ebenfalls ausdifferenzierten und daher immer weniger als Gesamtphänomen beschreiben ließen“.⁴¹ Somit kann die Suche nach einer einheitlichen Definition aufgegeben werden. Die vorliegende Arbeit kann sich als Konsequenz dieses Umstandes, nach diesem kurzen Abriss über die anfänglichen Fragestellungen der Postmodernedebatte, auf die Phänomene innerhalb des Literaturbetriebs konzentrieren. Die für diese Besprechung herangezogene Methode steht jedoch der Kulturwissenschaft nahe und wird in der Folge immer wieder auf die, außerhalb der literarischen Wirklichkeit liegenden Einflüsse hinweisen.

³⁸ Welsch/Sandbothe 1997, S. 81

³⁹ Hoffmann 1988d, S. XVII

⁴⁰ Bertens 1997, S. 5

⁴¹ Hoffmann 1988d, S. XVIII

2. Von der postmodernen Literatur

2.1 Postmoderne als „Weiterführung“ der Moderne

Die bisher anskizzierten Stellungnahmen zur Literatur – Levine, Howe, Sontag, Fiedler – waren bezeichnend für ein diachrones Verständnis der Postmoderne, in dem eine Gegenüberstellung von Moderne und Postmoderne als klar voneinander unterscheidbaren Perioden, die durch einen Bruch voneinander getrennt sind, zum Tragen kommt. Lyotard verweist jedoch darauf, dass die gradlinige Chronologie als „modern“ zu bezeichnen ist,⁴² folgedessen für die Postmoderne ein solches diachrones Modell nicht bezeichnend sein kann. Die Alternative dazu ist jene Sichtweise, die auf die Verwobenheit der beiden Strömungen hinweist. Mit der Intensivierung der Postmodernedebatte, reflektierten immer mehr KritikerInnen über eine solche Abhängigkeit und befanden sie als symptomatisch für das neue Phänomen. Das was Linda Hutcheon als ein generelles Charakteristikum der Postmoderne ansieht, nämlich „a re-evaluation of and a dialogue with the past in the light of the present“⁴³, bezeichnet die Beziehung von Modern und Postmoderne prägnant. Die Moderne stellt sich zwar als Bestandteil der Postmoderne dar, „but the relationship is a complex one of consequence, difference, and dependence.“⁴⁴

Ihab Hassans Auseinandersetzung mit der Postmoderne verweist auf diese komplexen Zusammenhänge. Hassan ist der Theoretiker, der am häufigsten Erwähnung findet, wenn es darum geht, jene hervorzuheben, die zu einer Verfestigung des Begriffs Postmoderne beigetragen haben. Er wird nicht selten als Apologet der Postmoderne gesehen. Aus seinem Werk wird die Hervorhebung der Unterschiede zwischen Moderne und ihrer Nachfolgerin betont und ihm somit eine wertende Position zugewiesen. Er selbst betont 1982, nachdem er schon eine Reihe an Publikationen zur Postmodernen Literatur vorzuweisen hatte: „I do not mean to take my stand with the postmoderns against the (ancient) moderns.“⁴⁵ Dieses Vorhaben wird durch das Fehlen polemischer Aussagen in seinen Werken bestätigt. Beim Lesen seiner Werke kann eher der Gedanke aufkommen, Hassan sähe in der Postmoderne, ebenso wie es Matei Călinescu später tut⁴⁶, ein neue Facette oder, in Călinescus Worten, ein

⁴² Lyotard 1996, S. 100

⁴³ Hutcheon 1990, S. 3

⁴⁴ ibidem, S. 38

⁴⁵ Hassan 1982, S. 86

⁴⁶ Călinescu 2005

neues Gesicht der Moderne. Hassan weiß „that new beginnings do not coincide with old ends. There is also schism, discontinuity and perhaps apocalypse.“⁴⁷ Somit ist die Postmoderne nicht als Anti-Moderne zu verstehen, sondern als Nachfolgerin und Erneuerin der Moderne. Lyotard sollte später ebenfalls diese Position einnehmen:

„Ein Werk ist nur modern, wenn es zuvor postmodern war. So gesehen bedeutet der Postmodernismus nicht das Ende des Modernismus, sondern dessen Geburt, dessen permanente Geburt.“⁴⁸

2.2 In Richtung einer postmodernen Literatur: „literature of silence“

Die Hinwendung zur postmodernen Literatur setzt bei Hassan Ende der 1960er Jahre ein. 1967 skizziert er die von ihm metaphorisch bezeichnete „literature of silence“ oder „anti-literature“ an und verweist auf ihre Bedeutung als Vorreiterin für die Literatur der Postmoderne. 1971 in *The Dismemberment of Orpheus* erweitert er diese Theorie. Orpheus in seinem letztlich tragischen Schicksal, dient in Hassans assoziativ-kritischer Herangehensweise als Symbol für die „literature of silence“. Der von den Mänaden in Stücke gerissenen Orpheus, dessen abgetrennter Kopf zusammen mit seiner Lyra in den Fluss Hebros geworfen wird und dessen Zunge genauso wie die Saiten seines Instruments in dem Aufbäumen des Wassers weiterhin Klänge von sich gibt, steht sinnbildlich für den/die Literaten/in des Schweigens. Seine/Ihre Literatur, richtet sich gegen sich selbst, als „absurd creation“⁴⁹, gleichzeitig ist sie, in ihrem autoaggressiven Kampf dazu verdammt, weiterhin zu existieren.

„The force of evasion, or absence, in the new literature is radical indeed; it strikes at the roots and induces, metaphorically, a great silence. But the same force, moving up to the trunk and foliage, bursts into a great babel of noises.“⁵⁰

Es verbinden sich demnach in der „literature of silence“ das Verlangen nach Selbstzerstörung mit jenem nach „self-transcendence“⁵¹, nach der Überschreitung ihrer eigenen Grenzen oder - vielleicht besser - ihrer Literarizität.

VertreterInnen dieser Art von Literatur erkennt Hassan in verschiedenen Zeitaltern. Die Ahnenreihe, die er in *The Dismemberment of Orpheus* aufstellt, beginnt bei Sade und gelangt

⁴⁷ Hassan 1971a, S. 247

⁴⁸ Lyotard 1996, S. 26

⁴⁹ Hassan 1967, S. 5

⁵⁰ ibidem, S. 3

⁵¹ Hassan 1971a, S. 12

über die Pataphysik zum Surrealismus, zu Hemingway, Kafka, dem Existentialismus, Genet und schließlich zu Beckett, wobei der Kritiker nicht verabsäumt zu präzisieren, dass diese eine hypothetische Ahnenreihe ist⁵², welcher er sich bedient, um Bedeutungen des Schweigens – etwa Abwendung von Vernunft, Gesellschaft, Zivilisation, Geschichte und Natur, Auflehnung der Kunst gegen sich selbst und gegen präexistierende Formgebundenheit, die Hinwendung zu semantisch entleerten Sprache⁵³ - zu exemplifizieren.

Anhand dieser Liste von AutorInnen sowie der Liste an Namen, von aus verschiedenen Feldern stammenden TheoretikerInnen, DenkerInnen und KünstlerInnen⁵⁴, denen Hassan das Adjektiv postmodern zuordnet, ist erkennbar, dass der Begriff von ihm vor allem synchron („pentru a stabili un raport între stiluri, convenții, genuri sau opere individuale îndepărtate din punct de vedere temporal, dar care dezvăluie asemănări semnificative“⁵⁵) eingesetzt wird. Für die postmoderne Literatur lässt sich daraus ablesen, dass Hassan den Postmodernismus nicht als Verfall der modernistischen Errungenschaften versteht, „sondern als einen Prozeß, der in seinem Ablauf einer Art innerer Logik künstlerischer Kreativität folgt, einer künstlerischen Kreativität, die sich zu neuartigen Problemen auf neuartige Arte und Weise verhält [...]“⁵⁶

Dabei speist sich sein Verständnis nicht ausschließlich aus literaturgeschichtlichen Betrachtungen („literature of silence“), sondern ist wesentlich kulturwissenschaftlich geprägt. In seinem Text *POSTmodernISM*⁵⁷ exemplifiziert Hassan, anhand von sieben „rubrics“⁵⁸ - Urbanism, Technologism, „Dehumanization“, Primitivism, Eroticism, Antinomianism, Experimentalism – wie sich Bedeutungsverschiebungen darstellen, die sich im Übergang von Moderne zur Postmoderne ereignet haben.

⁵² Hassan 1971, S. 248

⁵³ Hassan 1971, S. 13f.

⁵⁴ „Some names, piled here pell-mell, may serve to adumbrate postmodernism, or at least suggest its range of assumptions: Jacques Derrida, Jean-Francois-Lyotard (philosophy), Michel Foucault, Hayden White (history), Jacques Lacan, Gilles Deleuze, R. D. Laing, Norman O. Brown (psychoanalysis), Herbert Marcuse, Jean Baudrillard, Jürgen Habermas (political philosophy), Thomas Kuhn, Paul Feyerabend (philosophy of science), Roland Barthes, Julia Kristeva, Wolfgang Iser, the „Yale Critics“ (literary theory), Merce Cunningham, Alwin Nikolais, Meridith Monk (dance), John Cage, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez (music), Robert Rauschenberg, Jean Tinguely, Joseph Beuys (art), Robert Venturi, Charles Jencks, Bernt Bolin (architecture), and various authors from Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jorge Luis Borges, Max Bense, and Vladimir Nabokov to Harold Pinter, B. S. Johnson, Rayner Heppenstall, Christine Brooke-Rose, Helmut Heissenbüttel, Jürgen Becker, Peter Handke, Thomas Bernhard, Ernst Jandl, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Maurice Roche, Philippe Sollers and, in America, John Barth, William Burroughs, Thomas Pynchon, Donald Barthelme, Walter Abish, John Ashbery, David Antin, Sam Shepard, and Robert Wilson.“; zitiert aus Hassan 1982, S. 86

⁵⁵ Călinescu 2005, S. 312

⁵⁶ Hoffmann/Hornung/Kunow 1988, S. 27

⁵⁷ Hassan 1971a

⁵⁸ Hassan 1971a, S. 19

2.3 Charakteristika postmoderner Literatur: „the catena of postmodern features“

Die von 1986 stammende „catena of postmoderne features“⁵⁹ stellt eine komprimierte Version seiner Postmodernetheorie dar und eignet sich somit besser für eine kurze Betrachtung seiner Erkenntnisse zu diesem Phänomen. Die elf Punkte, die er hier bespricht beinhalten eine ganze Reihe jener Stichwörter, die von der Kritik im diesem Zusammenhang, immer wieder evozierten wurden (verwiesen sei hier vor allem auf Lyotards Philosophie, die in der catena implizit beinhaltet ist), weswegen sie sich auch für die hier vorliegende Arbeit als Einstieg in eine detailliertere Besprechung des literarischen Postmodernismus eignen.

Hassan versucht anhand dieser Punkte keine eindeutige Taxonomie für die Postmoderne aufzustellen, sondern dem Phänomen in der Form der Kritik ebenfalls gerecht zu werden.

„O astfel de critică nu mai operează cu concepte clare, ci cantonează chiar în mijlocul unor turbioane semantice, ludice, vizionare, care corespund caracterului indeterminat, contextual, în perpetuă formare și deformare, al fenomenului literar postmodern.“⁶⁰

Von Rosalind Krauss wird diese als „paraliterary“ betitelt. „The paraliterary space is the space of debate, quotation, partisanship, betrayal, reconciliation; but it is not the space of unity, coherence, or resolution that we think of as constituting the work of art.“⁶¹

Es ist eine andere Form der Logik, die die Postmoderne ihrem/r KundschafterIn abverlangt. Eine Ordnung, die nicht statisch ist, die sich fortwährend verändert und deren Entwicklung in einer Art von genetischer Vorbestimmung eingeschrieben ist und gleichzeitig auf äußere Reize reagiert. Diese Form des Konstrukts sollte nicht mit Willkür verwechselt werden.

Die von Hassan als wichtigste Merkmale gekennzeichneten Begriffe *Indeterminacy* und *Immanence*, die schon in früheren Beiträgen⁶² von ihm kommentiert worden sind, bilden die Klammer für die Einordnung der übrigen neun.

Indeterminacy (*Unbestimmtheit*⁶³) Über den Verweis auf Tendenzen in den Naturwissenschaften (Heisenbergs Unschärferelation, Gödels Theorem der Unvollständigkeiten), Philosophie (Kuhns Paradigmen-Modell, und Fayerabends Philosophie des „anything goes“) und Literatur (Bahtins „dialogischer Imagination“, Barthes’ *textes scriptibles*, Iser’s literarische Unbestimmtheitsstellen, Blooms Akten des Mißverstehens, deMans allegorische Auffassungsweisen, Fishs affektive Stilistik, Hollands psychologische

⁵⁹ Hassan 1986, S. 168ff.

⁶⁰ Cărtărescu 1999, S. 92

⁶¹ Rosalind Krauss zitiert nach Hutcheon 1990, S 11

⁶² zum Beispiel 1980: *Culture, Indeterminacy, and Immanence: Margins of the (Postmodern) Age*“, in: Hassan 1987, S 46-83

⁶³ die Übersetzungen der Punkte erfolgt nach Hassan 1988

Analyse von Lesertransaktionen mit Texten, Bleicht subjektive Textkritik⁶⁴) betont Hassan die als positiv empfundene Tendenz der Postmoderne, Ambiguitäten, Brüche und Verschiebungen zuzulassen. Somit stellen die neuen Tendenzen in den Naturwissenschaften an die Stelle der alten Vorstellungen von Ordnung und Stabilität ganze Bereiche der Unsicherheit.⁶⁵

Fragmentation (Fragmentarisierung). Hassan erkennt das Misstrauen, das der postmoderne Mensch gegen Ganzheitsmodelle hegt und entdeckt darüber den Hang desselben lediglich Fragmenten zu vertrauen. „Hence his preference for montage, collage, the found or cut-up literary object, for paratactic over hypotactic forms, metonymy over metaphor, schizophrenia over paranoia.“⁶⁶

Decanonization (Die Auflösung von Kanons) ist das dritte Merkmal, das von Hassan in diesem Zusammenhang besprochen wird. Es bezieht sich auf jegliche präexistierende Kanons. „Vom „Tod Gottes“ zum „Tod des Autors“ und zum „Tod des Vaters“, vom Verspotten der Autoritäten hin zur Revision des Curriculums – so lösen wir die kulturellen Kanons auf, entmystifizieren wir Wissen, dekonstruieren wir die Sprachen der Macht, der Begierde, des Betrugs.“⁶⁷

Self-less-ness, Depth-less-ness (Der Verlust von „Ich“ und von „Tiefe“). Es intensiviert sich der schon in der Moderne festgestellte „Verlust des Ich“, jenes „Ich“, wie es sich im Verständnis der Romantik darstellte. Entleerung des „Ich“ kann auch in Form von Zersplitterung, „Selbstvervielfältigung, Selbstspiegelung“⁶⁸ erreicht werden.

The Unpresentable, Unrepresentable (Das Nicht-zeigbare, Nicht-darstellbare). Postmodernismus, wie schon der Modernismus vor ihm, wendet sich gegen die Repräsentation der Wirklichkeit. Seine Literatur ist anti-mimetisch, lotet ihre eigenen Grenzen aus und gibt sich jenen Mechanismen hin, die ihr Schweigen betonen.

Irony (Ironie). Eine radikale Form der Ironie, die sich von jener der Moderne unterscheidet. Die Postmoderne ist durchwirkt von einer starken Lust zum Spiel, welche sich in der Ironie am stärksten äußert, sodass sie zu einem grundlegenden Charakteristikum wird. Es handelt sich um eine Ironie „care se generalizează, devenind însăși substanța operelor artistice.“⁶⁹

⁶⁴ Hassan 1988, S 366

⁶⁵ Hoffmann 1988e, S. 111

⁶⁶ Hassan 1986, S 168

⁶⁷ Hassan 1988, S. 367

⁶⁸ ibidem, S. 367

⁶⁹ Cărtărescu 1999, S. 101

Hybridization (Hybridisierung). Darunter versteht Hassan die Deformation von Genres hin zu mehrdeutigen Modellen. Von einem relativ starr gegliederten Literatursystem nach klassischem Verständnis, kommt es im literarischen Garten der Postmoderne zu einem Wuchern an hybriden Formen. Überlagerungen von Konventionen, Spiel mit den Erwartungen von Lesern, genauso mit den Rollen innerhalb des „fiktionalen Vertrags“, Metafiktion. Ausloten aller zur Verfügung stehenden Kombinationsmöglichkeiten von literarischen Klischees und formal festgelegten Vorgaben. „In dieser Gegenwart voller Vielfalt sind alle Stilformen in dialektischer Weise verfügbar geworden, in einem Wechselspiel zwischen dem Heutigen und dem Nicht-Heutigen, dem Gleichen und dem Anderen.“⁷⁰ Es entsteht Eklektizismus.

Carnavalization (Karnevalisierung). Der Begriff Bahtins wird dafür herangezogen um die auf komische, mitunter absurde Facette der Postmoderne hinzuweisen: das Ertönen verschiedenster Stimmen, ihr gegenseitiges Übertönen, ein fröhliches Durcheinander, das stellvertretend für die Neigung der Postmoderne steht, sich als Anti-System darzustellen.

Performance, Participation (Performanz, Teilhabe). Hier betont Hassan jenes Charakteristikum der postmodernen Literatur und Kunst, das von LeserIn und BetrachterIn oftmals auf Grund von Unbestimmtheiten, Anteilnahme und Involvierung in den künstlerischen Akt verlangt. „Indem sie sich so als Performanz versteht, erklärt Kunst [...] ihre Verwundbarkeit gegenüber der Zeit, Tod, dem Publikum, dem schlichtweg Anderen“⁷¹

Constructionism (Konstruktcharakter). In der Postmoderne besteht ein Bewusstsein für die Konstruiertheit der Welt, welches mit einem Gefühl des Verlustes der Bedeutung von Realität einher geht.

Immanenz (Immanence). Mit diesem Begriff weist Hassan auf die „Aufgabe von metaphysischen bzw. ontologischen Fundierungen“ innerhalb der postmodernen Welt.

„Immanenz weist darauf hin, dass alle diese intuitiven oder intellektuellen, wissenschaftlichen oder künstlerischen Tätigkeiten den Experimentcharakter des rein Möglichen haben und strikt in einer ihnen eigenen Welt sich abspielen, ohne Transparenz und religiöse Basis, dass der menschliche Geist sich selbst genug ist und alles aus sich selbst schafft. Ration von der Imagination [...] eingeschränkt oder gar abgelöst [...]“⁷²

⁷⁰ Hassan 1988, S. 369

⁷¹ ibidem, S. 370

⁷² Hoffmann 1988d, S. XII

2.4 Beziehung zwischen Postmodernismus und Poststrukturalismus

Die Punkte der Kette beweisen vor allem, dass Hassans Verständnis der Postmoderne in den 1980ern grundlegend auf jenen Theorien, die unter dem Etikett des Poststrukturalismus subsummiert werden, aufbaut. Entscheidend ist daher, dass die Postmoderne, die sich zuerst lediglich aus dem Wirklichkeitsverständnis einer hoch technisierten und beschleunigten Gesellschaft speist, nun auch von Theorien verschiedenster Wissenschaftsbereiche gestützt wird. Die Veränderungen, die sich über die Theorien der PoststrukturalistInnen auf den Gebieten von Philosophie (Deleuze, Derrida, Foucault, Irigary, Lyotard), Literaturkritik (Barthes), Soziologie (Baudrillard) und Psychoanalyse (Guattari, Kristeva, Lacan) ereignet haben, unterfüttern die Postmodernediskussion mit Argumenten. In diesem Zusammenhang ist die Meinung Katrin Amians interessant. Sie erkennt in den Einflüssen, die der Poststrukturalismus - allen voran jene der Dekonstruktion, die in den 1980er Jahren ihre Hochphase in den USA erlebte - auf die Postmodernedebatte ausgeübt hat, eine entscheidende Rolle für die Verfestigung des Postmodernebegriffs in der Literaturwissenschaft.⁷³

Die Gesamtheit der sich voneinander unterscheidenden poststrukturalistischen Theorien, hat einen gemeinsamen Nenner. Sie rekurren alle auf die Zeichentheorie de Saussures und kommen über eine Uminterpretation derselben zu ihren Ergebnissen. Das Zeichenmodell der Poststrukturalisten „basiert [...] auf dem linguistischen Modell einer im System Sprache selbst verankerten Bedeutungsgeneration, die nicht gebunden ist an die Position eines interpretierenden Subjekts.“⁷⁴ Der Subjektbegriff ist von zentraler Bedeutung für den Poststrukturalismus. Über seine Neudefinition kommt es zu einer

„Dezentrierung des ursprünglichen, autonomen, einheitlichen Selbst aufklärerischer Provenienz zugunsten eines Subjektbegriffs, der das Subjekt als Effekt von Ideologie und Sprache (Althusser und Lacan) bzw. als Funktion von Diskursen (Foucault) begreift.“⁷⁵

Das poststrukturalistische Subjekt stellt sich dar als „ein in der Sprache gefangenes und durch Sprache, im weiteren Sinne durch Kultur definiertes Wesen“⁷⁶. Daraus ergibt sich, dass sich der Status der Sprache radikal ändert:

„Statt des Instruments zur Beschreibung von Wirklichkeit sei Sprache vielmehr ein Instrument zur Konstitution von Wirklichkeit: Alle Erkenntnis des Realen ist in

⁷³ Amian 2005, S. 78

⁷⁴ ibidem, S. 81f.

⁷⁵ Amian 2005, S. 82

⁷⁶ Berressem 2004, S. 220

sprachlichen Aussagen formuliert; es gibt keine Realität, die nicht von Sprache durchzogen und die nicht schon sprachlich geprägt wäre.“⁷⁷

Neben dem Verlust der Integrität des Subjekts und dem Glauben an seine Selbstbestimmung, gerät auch das Verständnis von Realität als einer Entität ins Wanken. Sie stellt sich ab nun als erzeugt, folglich als fiktiv dar. Die Kategorie der Wahrheit bleibt auch nicht unhinterfragt. Daraus folgt, dass der Anspruch an die Kunst, eine sonst nicht mitteilbare Wahrheit zu vermitteln, nicht länger relevant ist.⁷⁸

„Post-structuralism is largely „a product of 1968“.[...] Its enemies became coherent belief-systems of any kind, in particular all forms of political theory and organization which sought to analyse and act upon the structures of society as a whole. All total, systematic thought was now suspect: conceptual meaning itself, as opposed to libidinal gesture and anarchist spontaneity, was feared as repressive.“⁷⁹

2.5 Das postmoderne literarische Subjekt

Aus dem Zusammenspiel des Verfalls der Grundbegriffe der Moderne - Subjekt, Realität und Wahrheit - dem Ende der Meta-Erzählungen und dem Leben in einer hoch technisierten und mediatisierten Welt ergibt sich die Krise, in die der postmoderne Mensch gerät.

Dem Abbau der Sinnmodelle wird in der postmodernen Literatur unmittelbar Ausdruck verliehen. Ihre Beziehung zur Realität ist eine neue, auf Zweifel⁸⁰ beruhende. Hornung und Kunow machen darauf aufmerksam, dass damit kein „genereller Nihilismus als postmoderne Befindlichkeit“⁸¹ gemeint ist, sondern die grundsätzliche Möglichkeit alle bisher bestehenden Diskurse in Frage zu stellen.

Peter Zima hat sich eingehend mit dem literarischen Subjekt und den Veränderungen denen sich dieses im Übergang von Moderne zur Postmoderne unterziehen musste, auseinandergesetzt. Als eines der Kennzeichen der postmodernen Literatur sieht Zima die Intertextualität als ein Herausragendes an. Diese ist an und für sich keine rein postmoderne literarische Methode. Dennoch unterscheide sich, so Zima, die moderne Intertextualität eindeutig von der Sonderform, wie sie in der Postmoderne praktiziert wird. War die erstere noch von der Suche nach dem Sinn (Wahrheit) und subjektiver Identität beherrscht, könne das

⁷⁷ Bachmann-Medick 2006, S.35

⁷⁸ Hoffmann 1988d, S. XII

⁷⁹ Sarup 1988, S. 115

⁸⁰ Constantinescu 1994, S. 65

⁸¹ Hornung/Kunow 1989, S. 70

von der postmodernen Variante nicht mehr behauptet werden.⁸² Setzt man nun die Intertextualität mit dem Bild des Subjekts, so wie es über die postmoderne Literatur vermittelt wird, in Verbindung, erweist sich die Intertextualität als ein Mittel, welches die Zergliederung des Subjekts und seine Infragestellung im postmodernen Zeitalter ablesbar macht. Rekurierte man in der modernen Literatur noch auf die Zusammenschließung verschiedener Diskurse, um über diese zur Konstitution von Sinn und Identität zu gelangen, entspricht das radikalisierte intertextuelle Experiment der Postmoderne der Aufdeckung der utopischen Vorstellung, die hinter einer solchen Suche steht. Das Subjekt der postmodernen Literatur, das sich aus einem „unverbindlichen Spiel der Formen“⁸³ ergibt, stellt sich als „labil geschichtete Vielfalt“⁸⁴ dar. Es mangelt ihm an Einheit. Die Zusammenstellung von Zitaten und Andeutungen auf andere Texte erweist sich in der Literatur ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als „vorsätzliche Nichtbestätigung vorhandenen Sinns“.⁸⁵

Somit vollendet die Postmoderne das schon von der modernen Literatur begonnene Projekt der kürzelhaften Charaktere in Richtung des Niedergangs des Subjekts. Die Identität der literarischen ProtagonistInnen ist bruchstückhaft, sodass sie inkohärent, widersprüchlich und konfus wirken.

Die postmoderne Literatur setzt bewusst Ambiguität ein, um auf die Unbestimmtheit der Realität zu verweisen. Eines ihrer Grundqualitäten ist Offenheit.⁸⁶ Diese Offenheit äußert sich in der Wahl der literarischen Formen. Die postmoderne Literatur ist zu einem hohen Grad innovativ. Sie verwertet überkommene Formen, erfindet neue, parodiert und ironisiert Bekanntes und setzt daraus Texte zusammen. Diese sind keineswegs der Gesellschaft gegenüber unkritisch, sie haben sich jedoch von der Pflicht, alternative Modelle zur bestehenden Welt zu finden, entbunden.⁸⁷ Somit werden sie zum Ausdruck der postmodernen Befindlichkeit.

⁸² Zima 2001, S. 189

⁸³ ibidem, S. 196

⁸⁴ ibidem, S. 197

⁸⁵ Renate Lachmann zitiert nach Zima 2001, S. 206

⁸⁶ Hornung/Kunow 1988, S 70

⁸⁷ Zima 2001, S. 195

3. Der Weg der rumänischen Literatur zum Postmodernismus

3.1 Die Moderne

Bisher ging es um die generelle Einführung in die Postmoderne, jenem diffusen Begriff der sich einer eindeutigen Definition entzieht, an dessen Basis sich jedoch, wie gezeigt, einige Grundgedanken stellen lassen. Nun soll der Blick auf die Postmodernedebatte in Rumänien gelegt werden. Auch in diesem Fall wurde der Weg über eine historische Perspektive gewählt, denn der Übergang von den künstlerischen Erzeugnissen der Moderne zu jenen der Postmoderne hat sich in Rumänien nicht über Nacht ereignet. Daher ist vorerst danach zu fragen, was ihm vorausgegangen ist.

Vorbereitend für das Entstehen eines rumänischen Postmodernismus waren die letzten eineinhalb Jahrhunderte der Geschichte Rumäniens. Politisch, aber auch kulturell stand Rumänien um 1850 ganz im Zeichen des Versuchs, die Entwicklungen der westlichen Staaten ebenfalls zu durchlaufen. Als wichtiger Bestandteil der rumänischen Kultur verschrieb sich die Literatur ebenfalls dieser Unternehmung. Durch die, von der Poesie Macedonskis initiierte, symbolistische Strömung um 1880 wird die Phase der Moderne eingeläutet. In den darauf folgenden Jahrzehnten kommt es zu ihrem stetigen Erstarken, bis es zu der vollkommenen Synchronisierung mit den tonangebenden Literaturen Europas kommt. In der Zwischenkriegszeit ist der Höhepunkt der rumänischen Moderne zu verorten. Das ist die Zeit, in der sie den literarischen Markt zu beherrschen beginnt, indem sie sich gegenüber den Gegenströmungen, die eine auf ethnische und nationale Spezifika zentrierte Literatur praktizierten, durchsetzt.

Diese Entwicklung wäre ohne die Existenz des Literaturkritiker Eugen Lovinescu nicht denkbar gewesen. Mit seiner als impressionistisch betitelten Form der Kritik brachte er frischen Wind in den rumänischen Literaturbetrieb. Seine Tätigkeit bildete den theoretischen Nährboden für die Entstehung einer autochthonen Moderne. Eine Moderne, welche das anfängliche Stadium der Nachahmung der neuesten Errungenschaften der großen Kulturnationen bald hinter sich lässt und sich der Entwicklung einer dem rumänischen Raum entsprechenden Ausformung verschreibt. Als Förderer junger Talente trägt Lovinescu aktiv zu der Ausformung einer ganzen Reihe von DichterInnen (Ion Barbu, T. Arghezi, Camil Balthazar, B. Fundoianu, Ilarie Voronca), ProsaistInnen (Anton Holban, Camil Petrescu,

Hortensia Papadat-Bengescu) und KritikerInnen (Vl. Streinu, Felix Aderca, Șerban Ciuculescu) bei. Ihre Werke sind mit jenen der universellen Literatur durchaus vergleichbar. Der „natürliche“ Verlauf, den die rumänische Moderne genommen hätte, wurde nach dem Zweiten Weltkrieg durch die Einsetzung des Kommunismus jäh unterbrochen. Die neue politische Klasse führte alle notwendigen Maßnahmen durch, die Rumänien zu einem untertänigen Satellitenstaat der stalinistischen Sowjetunion werden ließ. Die Kultur musste sich den radikalen Veränderungen ebenfalls fügen. Sie hatte sich ab nun für die Massen zu eignen und alle elitären Kunstansprüche der Moderne hinter sich zu lassen. Das Reglement des sozialistischen Realismus wurde neben der Presse auch in Dichtung und Prosa durchgesetzt. Die Ästhetik trat zu Gunsten der Parteipropaganda in den Hintergrund. Werke wichtiger VertreterInnen der Zwischenkriegszeitliteratur wurden teilweise oder gänzlich verboten. Das durch diese radikale Zensur hinterlassene Vakuum wurde mit „Werken“ aufgefüllt, die das proletarische Dasein glorifizierten.

Die Masse der in dieser Zeit geschriebenen Romane gab in Form von linearen Narrationen, die Schicksale von siegreichen, einen neuen Staat aufbauenden ArbeiterInnen wieder und solche von in der Vergangenheit vom Kapitalismus unterdrückten Bauern und Bäuerinnen, die unter der neuen kommunistischen Führung in Kooperativen, glücklich vereint, lebten. Authentische, von schöpferischer Kraft zeugende Literatur wurde in diesem Zeitraum kaum geschrieben, oder fand auf Grund der Zensur den Weg an die Öffentlichkeit nicht. Eine Reihe von Romanen der 1950er Jahre, sollte jedoch nicht unerwähnt bleiben. Es sind Werke, die es schafften sich der Zensur zu entziehen, indem sie ihr weismachte, mit ihr konform zu gehen.

„Secretul de fabricație al acestor cărți a fost unul și același: cuminți din punct de vedere tehnic, ele și-au plasat acțiunea înainte de instalarea comunismului, descriind ori părănd ca descriu trecutul în conformitate cu doctrina oficială“⁸⁸.

So etwa George Calinescus *Bietul Ioanid* (1953) oder Marin Predas erster Teil der *Moromeții* (1959), *Cronica de Familie* Petru Dumitrius (1956) oder Eugen Barbus *Groapa* (1957). All diese werden von der aktuellen Literaturkritik weiterhin als wertvoll eingeschätzt, aber nicht ohne zu betonen, dass die Autoren durch etliche Passagen dieser Werke einen Kniefall vor der Parteidoktrin gemacht haben.

⁸⁸ Lefter 2001, S. 25

3.2 Die Zeit der Liberalisierung und die erneute Verschärfung der Situation

Der generell bedauernswerte Zustand der „sozialistischen“ rumänischen Literatur hält sich bis zum Beginn der 1960er Jahre, als sich das kommunistische Regime zuerst unter Gheorghiu-Dej und später unter Ceaușescu, vornehmlich aus internen machtpolitischen Gründen, von der Sowjetunion zu distanzieren beginnt. Die Politik der Untertänigkeit gegenüber der UdSSR wird durch eine nationalistische ersetzt. Rumänien erlebt eine Etappe der begrenzten Liberalisierung („deschidere închisă“⁸⁹). Neben der Ökonomie ist es auch den verschiedenen Feldern der Kultur erlaubt, wieder etwas freier zu arbeiten und sich als Akt der Entziehung aus der Machtsphäre der Sowjetunion auch an anderen Vorbildern- jene des Westens- zu orientieren.

Sich auf den Kurs der Neuerung einschreibend, lässt die rumänische Kultur die Moderne, von der sie durch mehr als ein Jahrzehnt gewaltsam abgetrennt war, wiederauferstehen. Diese Entwicklung der rumänischen Literatur wird, aus heutiger Sicht, oftmals als bedauerlich kritisiert. Dabei wird aber außer Acht gelassen, dass diese Rückkehr wohl der natürlichste Mechanismus war, welcher der rumänischen Kultur zu jenem Zeitpunkt zur Verfügung stand. Aus der Unmöglichkeit heraus, direkt an den zwischenkriegszeitlichen Status anzuknüpfen, mussten vorerst die modernistischen VorgängerInnen wieder entdeckt und ihre Entwicklungen teilweise durchlaufen werden, um dann schließlich auf der Suche nach einer neuen Poetik all das zu überwinden.

Die Poesie der „generația lui Nichita Stănescu“ weist in den Debübübänden „nu numai influențe sporadice și reminiscente, ci structuri estetice esențiale aparținând modernismului expresionist blagian și modernismului ermetic barbian“⁹⁰. Eugen Simion bemerkt in diesem Zusammenhang, dass die jungen DichterInnen der 1960er Jahre zwar einerseits Vorgänge der Moderne reaktivieren „cultul purității genurilor literare, obsesia identității, poezia Poeziei, limbajul ermetizant, conceptualizant, mitizarea și, prin contrast, demitizarea poeziei, credința în progresul artei și voința de sincronizare, viziunea mitică a omului poetic etc“, dass dennoch einige von ihnen, etwa Nichita Stănescu, Leonid Dimov, Marin Sorescu, Mircea Ivănescu, diese modernistischen Vorbilder auf überzeugende Weise überwinden.⁹¹

⁸⁹ Cărtărescu 1999, S. 130

⁹⁰ Cărtărescu 1999, S. 131

⁹¹ Simion 1989, S. 469

Zu Beginn der 1960er Jahre erfährt die Kurzprosa einen Aufschwung. Die SchriftstellerInnen nahmen sie als Alternative zum Roman wahr, der durch die ihm zugewiesene Funktion als Propagandamittel kompromittiert war. Die Kurzprosa eignete sich durch ihrer kompakte Form, weniger für die Übermittlung der kommunistischen Ideologie. Es war ihr nicht möglich auf wenigen Seiten die Ganzheit der sozialistischen Gesellschaft wiederzugeben, wie es vom Roman verlangt worden war. Dadurch ergaben sich für die AutorInnen dieser Gattung einige Freiheiten. Eugen Simion meint dazu: „Genul scurt jucase un rol important în reînnoirea temelor și a tipologiei prozei românești, blocate de schemele realismului socialist.“⁹² Für das Verfassen von Kurzprosa beginnen die ästhetischen Werte wieder in den Vordergrund zu rücken.⁹³ Zu den VertreterInnen der Kurzprosa der 1960er Jahre gehören Nicolae Velea, Dumitru Radu Popescu, Fanuș Neagu, Teodor Mazilu, Radu Coșasu und Sorin Titel.

Der Roman sollte ebenfalls eine Umwandlung erleben. Die Liberalisierung ließ die Zensur durchlässiger werden. Strikt verboten war immer noch die direkte Kritik an der Partei. Die Anprangerung der Gräueltaten des im Zeichen des Stalinismus stehenden „obsedantul deceniu“, war aus parteipolitischen Überlegungen in manchen Fällen, sogar erwünscht. Da die Handlungen der in dieser Zeit verfassten Romane ein mal mehr in die kritikwürdige Vergangenheit projiziert wurden, sollte es noch eine Weile dauern, bis das den Lesern gegenwärtige Leben als Thema der Literatur aufgenommen wurde. Der Roman des „obsedantul deceniu“ der von Mircea Cărtărescu mit jenem imaginativen und sozio-politisch engagierten aus Südamerika verglichen wird⁹⁴, erfreute sich einer großen Beliebtheit bei Kritik und Publikum. Ioan Bogdan Lefter sieht einen der Gründe dieses Erfolgs in dem Mangel an soziologischen, geschichtlichen, politischen Aufarbeitungen der von der rumänischen Gesellschaft erlittenen Veränderungen. Diesen Mangel versuchte die Gattung des Romans teilweise auszugleichen.⁹⁵ Trotz der Errungenschaften, die dieser Art von Prosa im ästhetischen Sinne nicht abzusprechen sind, sollte nicht vergessen werden, dass sie sich den Vorgaben der Partei immer noch fügte, die kommunistische Doktrin immer noch indirekt in sich trug.

Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre bestand die Literaturszene Rumäniens jedoch nicht ausschließlich aus der offiziell anerkannten Literatur, die größtenteils immer noch dem

⁹² Simion 1989, S. 475

⁹³ Moraru 1997, S. 446

⁹⁴ Cărtărescu 1999, S. 133

⁹⁵ Lefter 2001, S. 26

Modernismus zugehörig war. Die dem „Untergrund“ zugerechnete Literatur,⁹⁶ vervollständigt das Bild der literarischen Bestandsaufnahme jener Jahrzehnte. Es handelt sich hierbei um eine Literatur, die sich fernab des offiziellen Kulturparketts frei entwickeln konnte. Sie war den Zwängen der Zensur nicht ausgesetzt, da sie sich der Öffentlichkeit nur sehr begrenzt stellte. Diese Literatur konnte nach dem Zweiten Weltkrieg fast nahtlos an die Entwicklungen der Zwischenkriegsliteratur anschließen. Folgende Gruppierungen sind dem „Untergrund“ zuzurechnen: *grupul de la Albatros*, *mișcarea onirică*, *Școala de la Tîrgoviște*, sowie die Poesie einzelner DichterInnen – Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Serban Foartă etc. Mircea Cărtărescu beschreibt die Literatur des „underground“ als ein „mixtum compositum de antimodernism (înțeles în primul rînd ca antilibrism), neomodernism (postavangarde, supraréalism), tardo-modernism și postmodernism, a cărui trăsătură definitorie este sentimentul de obsolescență și oboseală a modernismului“.⁹⁷

Die Liberalisierung des rumänischen Lebens und seiner Kultur sollte nicht lange währen. Ab 1971, einhergehend mit der „minirevoluția culturală“⁹⁸ Ceaușescus, verschlechterte sich die Lage im Land generell. Bis in die 1980er Jahre verwandelte er die Staatsform immer mehr in eine Diktatur, die sich rund um den Kult seiner Person dreht. Der Kulturbetrieb wird erneut einer genaueren Beobachtung durch den Zensurapparat unterworfen. Hier kommt jedoch ein entscheidendes Phänomen zu tragen, das der Zensur nur bedingt ermöglichte, die Kultur wieder vollständig zu unterjochen und für ihre Ideologie zu missbrauchen. Schon seit der Wiederbelebung der Moderne zu Beginn der 1960er Jahre, entstand „resistența prin cultură“, der Widerstand durch die Kultur, der das künstlerische Überleben Rumäniens ermöglicht hat, wie es Carmen Mușat ausdrückt.⁹⁹ Die Kulturszene war der einzige öffentliche Bereich des rumänischen Lebens, der „free thinking and moral courage“¹⁰⁰ erlaubte. Sich den parteiichen vorgeschriebenen Einschränkungen des ästhetischen Bereichs zu widersetzen, kam einem politischen Akt gleich. Man nutzte diese Möglichkeit. Die expliziten ästhetischen Standpunkte der Intellektuellen trugen implizit politische Meinungen mit sich.¹⁰¹ Die in den 1960ern erlebte künstlerische Liberalisierung und die mit ihr einhergehende Wiederbelebung modernistischer Wertmaßstäbe, nach denen die künstlerischen Erzeugnisse beurteilt wurden, allen voran die Vorherrschaft der Ästhetik, ließen sich auch durch die verschärfte Zensur

⁹⁶ Die Aufarbeitung der Bedeutung dieser Gruppierungen innerhalb der rumänischen Literaturgeschichte hat auf breiter Ebene erst nach der Revolution stattgefunden.

⁹⁷ Cărtărescu 1999, S. 137

⁹⁸ Constantiniu 1997, S. 510

⁹⁹ Mușat 2008, S. 62

¹⁰⁰ Cărneci 1995, S. 177

¹⁰¹ Mușat 2008, S. 66

nicht zum Schweigen bringen. Diese spezifische Situation „helped modernism remain a central cultural theme [...] from the post-war generation, a kind of aesthetic „victory“ upon political constraints, that had to be preserved, continued, accomplished at some time.“¹⁰²

Innerhalb des Literaturbetriebs waren es die KritikerInnen, die die wertvollen Schriften von den „atacurile regizate ale grupurilor securiste și proceaușiste“ verteidigt haben und die es geschafft haben „să păstreze un climat de seminormalitate în literatura română“.¹⁰³ Der allgemeine Konsens über die Autonomie der Ästhetik führte sogar dazu, dass die Zensur zuweilen toleranter war, als sie es hätte sein dürfen. Zusätzlich entwickelten die Intellektuellen Strategien um die Zensur zu übergehen. Sie machten sich ihre größte Schwäche zu Nutzen. Sie verzichteten auf die Verwendung gewisser Tabuwörter und konzentrierten sich auf Symbolik, die von der Zensur nur schwer dechiffriert wurde. „Chiar și în ultimii ani ai dictaturii (sau mai ales atunci?) cenzura- neoficial- lăsa impresia paradoxală de formalism, inconsecvență, neglijență “.¹⁰⁴

3.3 Die rumänischen Postmodernisten

Das Klima, des Jahrzehnts, dass die postmodernen DichterInnen und SchriftstellerInnen hervor bringen sollte, war also eines, das entscheidend von dem Übergang von einem „liberalen“ zu einem sehr viel restriktiveren Regime geprägt war.

Die '80er Generation, hat sich während der Ausbildung ihrer VertreterInnen an den großen Universitäten des Landes geformt. Die jungen AutorInnen trafen sich wöchentlich in sogenannten Zirkeln, lasen ihre Texte vor und besprachen an ihnen Problemstellungen der Literatur. Die Zirkel wurden von einflussreichen Literaturkritikern angeführt und vor den Übergriffen der offiziellen Zensur, soweit möglich, geschützt.

„Cenaclurile studentești, ca nuclee underground de societate civilă, au fost, în anii '80, cele mai deschise și mai liberale instituții culturale românești. [...] au fost școli ale democrației, toleranței și libertății de gândire. Aici cenzura nu a existat niciodată, și spiritul liberal a fost la fel de firesc și de pervaziv ca și aerul respirat de participanți.“¹⁰⁵

¹⁰² Cârneli 1995, S. 174

¹⁰³ ibidem, S. 139

¹⁰⁴ ibidem, S. 144

¹⁰⁵ ibidem, Fußnote 1 auf Seite 403

In Bukarest gab es mehrere Zirkel. *Junimea* wurde ab 1971 von O. S. Crohmalniceanu angeführt und vor allem von ProsaistInnen besucht.¹⁰⁶ *Cenacul de Critică* wurde 1973 von Eugen Simion gegründet. Seine TeilnehmerInnen waren, wie schon der Name verdeutlicht, vornehmlich junge Kritiker. *Cenacul de luni* wurde 1977 gegründet und stellte mit Nicolae Manolescu als Mentor den Entfaltungsrahmen der DichterInnen dar. Darüber hinaus formieren sich ähnliche Zirkel auch an den Universitäten Iași, Cluj und Timișoara, aber auch rund um einige Literaturzeitschriften, so etwa im Einflussbereich von *Amfiteatru*, *Dialog*, *Opinia Studentească*.

Das stete Diskutieren möglicher neuer Formen der Literatur, innerhalb dieser Zirkeln führten dazu, dass nach nur zwei drei Jahren ihres Bestehens so etwas wie ein relativ stabiler Wertekanon aufgestellt worden ist.¹⁰⁷

Einige junge Talente begannen sich innerhalb der einzelnen Zirkel herauszukristallisieren. Unter den DichterInnen sind es Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Florin Iaru, Ion Stratan, Magdalena Ghica, Matei Vișniec und Alexandru Mușina, deren Poesie besonderes Interesse auf sich zog.

Die anfänglich als Gruppierung auftretende Generation publizierte vorerst (bis auf einige Ausnahmen, die schon eigene Bände herausbrachten) auch gemeinschaftlich. 1981 erschien die Lyrikanthologie *Aer cu diamante* in der, die darin veröffentlichten jungen DichterInnen, die „linia poetică a grupului“¹⁰⁸ vorgaben. Je mehr die einzelnen „lunedști“ innerhalb ihrer eigenen Entwicklung reiften, desto ersichtlicher wurde es für das Publikum, dass es sich im Grunde Mitte der 1980er Jahre nicht länger um eine „homogene“ Gruppierung handelt, sondern um sich voneinander unterscheidende Individuen.

Die Entwicklung im Zirkel *Junimea* gleicht in großen Zügen jener des *Cenacul de Luni*. Bis etwa 1977 existierten kaum Differenzen zwischen ihm und den anderen StudentInnenzirkeln, danach wurde er, jedoch, immer stärker zu dem Treffpunkt professioneller SchriftstellerInnen, die ihre Ausbildung bereits abgeschlossen hatten.¹⁰⁹ Das theoretische Diskussionsniveau war sehr hoch, das atmosphärische Klima innerhalb des Zirkels war eines, das von einer tiefen Solidarität geprägt war.¹¹⁰

¹⁰⁶ Dass in einem solchen Zirkel nicht Dichter, sondern Prosaisten vorlasen, wurde von Crohmălniceanu als eine Besonderheit hingestellt: „[...] e o întâmplare norocoasă ca o pleiadă întreagă de prozatori să se ivească brusc într-un cenaclu.“ Prefata la prima editie a *Desantului '83*, zitiert nach *Desant '83* (2. Aufl.) 2000, S. 15

¹⁰⁷ Cărtărescu 1999, S. 369

¹⁰⁸ ibidem, S. 370

¹⁰⁹ ibidem, S. 402

¹¹⁰ ibidem, S. 143

Die ersten ProsaistInnen, die debütierten, waren 1979 Mircea Nedelciu, Ștefan Agopian und Constantin Stan, 1980 Alexandru Vlad und Adriana Bittel, 1981 Sorin Preda, Tudor Dumitru Savu und Tudor Vlad und 1992 Gheorghe Crăciun, Stelian Tănase und Vasile Radu.¹¹¹ Danach präsentierten sich die Mitglieder des Zirkels *Junimea* der Öffentlichkeit auch in der Form einer Anthologie, *Desant* '83. Der Titel wurde von dem Mentor der Gruppe O.S. Crohmălniceanu gewählt und suggeriert, einen kämpferischen Unterton, ähnlich jenem der Avantgarde. Weitere, der Militärsprache entnommene Wörter, etwa „comando“ oder „pluton“, wurden ebenfalls herangezogen, um die '80er Generation zu konnotieren. Diese drücken einerseits das radikal erneuernde und folge dessen aggressiv wirkende Auftreten der jungen SchriftstellerInnen aus, andererseits das von außen rezipierte Erscheinen als unitäre, von Zusammenhalt geprägte Gruppe.¹¹²

Zu den 18 AutorInnen¹¹³, die in *Desant* '83 präsent sind, zählen viele zu jenen, ohne deren Schaffen ein Diskurs um die neue Poetik nicht möglich gewesen wäre: Mircea Nedelciu, Cristian Teodorescu, George Cușnarencu, Constantin Stan, Gheorghe Ene, Gheorghe Iova, Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu. Ion Bogdan Lefter, der sowohl Poesie als auch Prosa verfasst hat, sollte in der Folge eher durch seine theoretischen Abhandlungen zur '80er Generation auffallen. Obwohl sich Schreibweisen der 18 Autoren voneinander unterscheiden, macht es die gemeinsame Geisteshaltung¹¹⁴ möglich, sie innerhalb einer Anthologie zusammenzufassen.

Um die Vollständigkeit dieser jungen Generation zu gewährleisten, sollten auch einige junge KritikerInnen nicht unerwähnt bleiben. Cristian Moraru, Radu Călin Cristea, Dan C. Mihăilescu trugen zu einer Auffrischung der Literaturtheorie bei. Weitere KritikerInnen stammen aus dem Umkreis der StudentInnenzeitschrift *Echinox* aus Cluj ab, Al. Cistelean, Ioan Buducă, Radu G. Țeposu, Vasile Podoabă.

¹¹¹ Lefter 1989, S. 226

¹¹² Cărtărescu 1999, S. 404

¹¹³ die erste Ausgabe umfasste 18 Autoren, in der 2. Ausgabe aus dem Jahr 2000 sind nur mehr 16 versammelt

¹¹⁴ Popescu 1986, S. 246

3.4 Rezeption

Um die Generation '80 formte sich sehr bald nach den ersten Debüts auch außerhalb der Zirkel eine rege theoretische Diskussion. Sofort bildeten sich Positionen für oder gegen die „generația în blugi“. Die stärkste Gegnerin hatten die jungen Literaturtreibenden in der Zeitschrift *Săptămîna*, unter Eugen Barbu als Chefredakteur. Diese Zeitschrift hatte sich in Konformität zu den Richtlinien der Zensur, die vom „Consiliul Culturii“ herausgegeben wurden, das Ziel gesetzt, die Literatur vor „schädlichen“ Einflüssen zu schützen. Umso mehr als „[...] în contextul anilor '80 orice noutate și orice acțiune în grup (cu atât mai mult un „desant“, fie el și literar) erau privite cu suspiciune de către partid.“¹¹⁵ Dementsprechend untergriffig konnten die Kritiken, über die neue Generation ausfallen, die sich mit aller Kraft dagegen sträubte, sich den vereinfachten ästhetischen Kriterien zu unterwerfen.

Andere Publikationen, zu deren Redaktionen unter anderem auch die Mentoren der jungen Literaten zählten, so etwa *România Literară*, mit Nicolae Manolescu als Chronist, sprachen sich zu den neuen Tendenzen positiv aus. Sie begrüßten den frischen Wind innerhalb der rumänischen Literatur und versuchten ihn theoretisch zu unterfüttern, dort wo eine solche Unterfütterung noch notwendig war, denn die jungen SchriftstellerInnen und DichterInnen hatten zu ihrer Literatur, eigene theoretische Überlegungen aufgestellt.

„Anchetele, „mesele rotunde“ și interviurile [...] formează un vast text programatic, prin care prozatorii anilor '80, dimpreună cu poeții, criticii și eseiștii generației, au dovedit o serioasă conștiință a demersului lor, care are – vasazică - o solidă, admirabilă și foarte importantă temelie intelectuală.“¹¹⁶

Zu Beginn der 1980 Jahre stand ein ganzer Katalog an Charakteristika der '80er Generation bereits fest. Gheorghe Crăciun hat in *Competiția Continuă*¹¹⁷ eine große Anzahl an Artikel aus der literarischen Presse, die sich zum Aufkommen der neuen Poetik kritisch geäußert haben, kompiliert. Dieses Werk ermöglicht dem/r heutigen LeserIn, die Meinungen der wichtigsten ProtagonistInnen jener Debatte in gebündelter Form zu erfahren und die damals gewichtigsten Fragestellungen zu dieser Problematik kennenzulernen.

¹¹⁵ Mușat 2008, S. 81

¹¹⁶ Lefter 1989, S. 227

¹¹⁷ Crăciun 1999a

3.5 Der Postmodernismusbegriff

Bald nach dem Benennen der Charakteristika dieser Generation nahm die Debatte eine Wende. Man begann im Zusammenhang mit der neuen Schreibweise immer öfters von Postmodernismus zu sprechen. Vereinzelt tauchte der Schirmbegriff Postmodernismus schon zu Beginn der 1980er Jahre auf, ab 1983 häuften sich jedoch die Verwendungen. 1986 erscheint ein Heft der Literaturzeitschrift *Caiete Critice* mit dem Titel *Postmodernismul*. Es enthielt sowohl Übersetzungen von Texten internationaler TheoretikerInnen aber auch Stellungnahmen rumänischer KritikerInnen. Nach dem Erscheinen des Heftes, begann eine rege Diskussion um den Postmodernebegriff, sodass Ion Bogdan Lefter 1986 schon eine Auflistung der Häufigkeit seiner Verwendung aufstellen konnte.¹¹⁸ Diese Besprechung hielt sich lange aufrecht und belebte auch die Kulturpresse in den ersten postkommunistischen Jahren. Die ASPRO (Asociația scriitorilor profesioniști din România) gibt ab 1994 die Zeitschrift *Paralela45* beim gleichnamigen Verlag heraus. Darin wird über Jahre hinweg der Versuch unternommen, offene Fragen zur '80er Generation zu klären und sie anhand von Quellen¹¹⁹ zu belegen, sie begreifbar zu machen. 1995 erscheint *Euresis – cahiers roumains d'études littéraires* ebenfalls zu diesem Thema und zieht mit den darin enthaltenen Texten Bilanz über die markantesten Fragestellungen der Debatte. Gleichzeitig enthält die Ausgabe Texte rund um die Poetik der rumänischen postmodernen SchriftstellerInnen. Damit ist das Ende der Debatte jedoch nicht erreicht. In den späten 1990er Jahre erscheinen schließlich erste Monographien zu dem Thema, wobei sich feststellen lässt, dass der Verlag Paralela45 besonderes Engagement in der Besprechung dieses Themas aufzeigt. Er gründet die Reihe *Colectia 80* worin theoretische Texte aber auch neue Auflagen von Werken einiger wichtiger VertreterInnen der Postmoderne erscheinen. Liviu Petrescu veröffentlichte 1998 *Poetica postmodernismului*, ein Band, der vorwiegend auf die internationale Entwicklung der Postmoderne eingeht, der sich jedoch auch gezielt mit der rumänischen Variante auseinandersetzt. Ein Jahr später erscheint Mircea Cărtărescus *Postmodernismul Romanesc*, eine umfangreiche Aufbereitung des Themas für den rumänischen Raum. Das erste Jahrzehnt des neuen Millenniums kennt weitere Auseinandersetzungen mit dem Postmodernismus. Die große Anzahl an Veröffentlichungen beweist, welches Gewicht dieser Diskussion innerhalb

¹¹⁸ Lefter 1986

¹¹⁹ Es gibt innerhalb der einzelnen Ausgaben die Rubrik: *Generația '80 in epistolar*. Briefe einiger VertreterInnen spiegeln das Innenleben der Postmodernedebatte wider.

des rumänischen Kulturraums zukam. Bei dem Überblicken dieser Publikationen lässt sich feststellen, dass gerade im Anfangsstadium der Debatte (aber auch später) immer wieder die Frage aufgeworfen wird, ob in Rumänien von Postmoderne gesprochen werden kann. Dieser Frage folgt auch die Argumentation der vorliegenden Arbeit. Im nächsten Abschnitt wird darauf eingegangen, wie diese Argumente gegen den Einsatz des Begriffs für den hier von Interesse seienden Kulturraum lauteten.

Diese Arbeit bietet indes nicht genügend Raum, um detailliert auf jene Stimmen einzugehen, die sich generell mit dem Begriff der Postmoderne, ob auf Phänomene in den USA oder anderswo angewandt, nicht anfreunden können, beziehungsweise sogar dessen Tilgung aus den Wissenschaftsdiskursen herbeisehnen. Kurz sei darauf hingewiesen, dass dies beispielsweise auf die 2007 erschienene Arbeit Daniel Krauses¹²⁰ zutrifft. Krause setzt sich dafür ein, den konsistenzlosen Begriff der Postmoderne, der überdies auch noch voll von Widersprüchen sei, zu den Akten zu legen, da die durch ihn bezeichneten Gehalte von anderen Begriffen viel präziser ausgedrückt werden können.

Zu einem ähnlichen Schluss gelangt auch Monica Spiridon in Rumänien in ihrer Auseinandersetzung mit der Funktionalität des Postmodernebegriffs. Spiridons Schluss des 1995 erschienen Textes *Postmodernism is elsewhere* lautet: „Postmodernism is first and foremost a particular way of seeing. It resides in the lens we see it through and its only touchable reality is to be found in the very studies on postmodernism.“¹²¹ Somit stellt sich die Postmoderne bei ihr nicht als Phänomen dar, das schließlich theoretisch beleuchtet worden ist, sondern als Theorie, die sich nur auf sich selbst beziehen kann.

Die Thesen der vorliegenden Arbeit zweifeln die Existenz der Postmoderne nicht an, sondern geht von ihr aus.

¹²⁰ Krause 2007

¹²¹ Spiridon 1995, S. 83

4. Die rumänische Debatte um den Postmodernismusbegriff

4.1 Postmoderne als Reaktion auf das Leben in einem totalitären Regime

Das vordergründigste Argument ist, dass Rumänien in den 1980er Jahren nicht den demokratischen Nährboden bieten konnte, dem die Postmoderne bedurft hätte. Das rumänische Staatsgefüge, das des totalitären Regimes, stand im krassesten Gegensatz zu den Gegebenheiten in den USA und der restlichen „freien Welt“. Die ökonomische Lage entsprach ebenso wenig jener der 1950er und 1960er Jahre in dem Ursprungsland der Postmoderne. Rumänien konnte nicht mit dem dort vorzufindenden hohen Grad an Technologisierung und Vernetzung mit neuen Medien aufwarten. Hatte die amerikanische Postmoderne ihre Begründung in eben diesen lebensweltlichen Bereichen, so konnte für Rumänien nicht das Gleiche behauptet werden. Daher sei das Phänomen der Postmoderne keines, welches das rumänische Leben und der mit ihm einhergehende Kultur bezeichnen könne.

Diese Feststellungen lassen wenig Platz für mögliche Verneinung. Dennoch ist die ontologische und teleologische Krise, in die der postmoderne Mensch in den USA und den westlichen Ländern Europas in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts geriet, der rumänischen Sphäre nicht gänzlich unbekannt. Die rumänische Variante entsteht jedoch aus einer anderen Art von gesellschaftlichem System. In den 1980er Jahren entsteht die Postmodernismusbegriff aus keiner Bezugnahme zu einer hoch differenzierten Gesellschaft, sondern ist von Wechselbeziehungen zu der Realität des kommunistischen Rumänien bedingt. Carmen Mușat benennt in ihrer Auseinandersetzung mit Fiktion und Utopie innerhalb des kommunistischen Regimes¹²² einige Aspekte dieser Wechselwirkungen. Die Kritikerin zeigt, wie in einer totalitären Gesellschaft, die Realität durch den präzisen ideologischen Apparat in einem, wie sie meint, der literarischen Gattung der Utopie ähnelnden Zustand versetzt wird. Die Doktrin erzeugt durch ihre Diskurse eine Variante des Realen und gibt der Gesellschaft vor, diese als einzig wahre anzunehmen. Das Regime versucht wie ein auktorialer Erzähler, das alltägliche Leben seiner Untergebenen zu organisieren und zu steuern. Der Homo Sapiens wird innerhalb der Ideologie eines totalitären Regimes zum Homo Fictus, den man bis in die

¹²² Mușat 2008, S. 55ff.

tiefsten Schichten seines Wesens - Verhalten, Gedanken, Träume - kennen und leiten will.¹²³ Die vereinfachte Beschaffenheit einer solchen Realität ruft Widerstand in den Reihen der Bürger aus, die die beschönigenden Behauptungen mit den gegebenen Tatsachen vergleichen und sie als unwahr erkennen können. Aktiver und öffentlich geäußelter Widerstand ist jedoch nicht möglich, da die kommunistische Partei ihre Mechanismen durch scharfe Sanktionen gegen allen Ungehorsam verteidigt. So entsteht, wie es Tzvetan Todorov in *Angesichts des Äußersten* beschrieben hat, die Trennung zwischen dem öffentlich verlangtem Verhalten und demjenigen, das man in der privaten Sphäre an den Tag legt.

“Într-un regim totalitar, schizofrenia socială, împărțirea vieții în secțiuni impermeabile, este un mijloc de apărare al celor care mai păstrează câteva principii morale: nu sînt nedemn și supus decît într-un anumit fragment al existenței mele; în celelalte, pe care le consider esențiale, rămîn o persoană respectabilă.”¹²⁴

Man hat es in der kommunistischen, ähnlich wie in der postindustriellen Gesellschaft, mit der Krise von Subjekt, Realität und Wahrheit, so wie sie aus dem Humanismus hervorgegangen sind, zu tun. Nur potenziert sich diese Krise in einem totalitären Regime, das seinen einzig „wahren“ Diskurs mit allen Mitteln verteidigt.

Jene die sich dieser Krise bewusst wurden, versuchten ihr dort, wo es ging, zu entfliehen. Dies war im öffentlichen Bereich allein über die Kunst möglich. Die Flucht in eine *andere* Literatur stellt sich bei den meisten Vertretern der '80er Generation aber nicht als politischer, sondern als hauptsächlich ästhetisch motivierter Akt dar. Natürlich können die Interpretationen in Richtung einer militanten Literatur ausfallen. Man täte aber den Texten jener Zeit Unrecht, wenn man sie für eine antikommunistische Botschaft instrumentalisieren wollte. Das heißt nicht, dass sie keine Kritik, beispielsweise an der trostlosen, durch die hölzerne Sprache klischehaft wirkenden „Realität“ aufweisen. Die Kritik ist aber subtil und entsteht eher als Nebenprodukt der intellektuellen und künstlerischen Äußerungen der AutorInnen. In diesem Sinn argumentiert auch Magda Cârneci, wenn sie sagt:

“The interest about postmodernism in these small East-European countries should/could represent rather a way in which to overcome mentally and artistically the local difficult socio-political conditions, it was a subtle symptom of a diffuse premonition of change.”¹²⁵

¹²³ Mușat 2008, S. 60

¹²⁴ Tzvetan Todorov zitiert nach Mușat 2008, S. 61

¹²⁵ Cârneci 1995, S. 173

Das Aufkommen des Postmodernismus in Rumänien ließe sich über einen psychologisch und kulturell bedingten Erwartungshorizont¹²⁶ erahnbar machen. Psychologisch im Sinne eines Strebens nach Freiheit. Kulturell im Sinne einer sich mit der '80er Generation immer stärker akzenturierenden Sehnsucht nach einem authentischen, nicht instrumentalisierten und ausgehöhlten künstlerischen Ausdruck. Dieser Erwartungshorizont führt zu „a kind of “awakening” or refusal of all kinds of theoretical monolithism, intellectual fanaticisms and all sorts of cultural and political absolutisms“.¹²⁷ In Rumänien entsteht die Absage an den Glauben, ein einziges Modell könnte die Welt in ihrer Komplexität wahrheitsgemäß erfassen, somit eine - in Lyotards Worten - Absage an die Meta-Erzählungen - und das ist der wesentlichste Unterschied zwischen dem rumänischen und dem amerikanischen Postmodernismus - aus den tiefgreifenden Einschränkungen durch den totalitären Staat, der keinerlei Pluralität erlaubt.

4.2 Postmodernismus ohne Postmoderne

An dieser Stelle bietet es sich an, auf die nicht ausschließlich für den rumänischen Raum vorgenommene Unterscheidung zwischen Postmoderne und Postmodernismus einzugehen. Dabei werden unter dem Begriff Postmoderne die sozio-ökonomischen, sowie philosophischen Veränderungen der letzten Jahrzehnte subsummiert, während unter jenem des Postmodernismus ausschließlich die Entwicklungen des kulturellen Sektors.

Schon andernorts lässt sich in der Debatte rund um die Postmoderne diese Unterscheidung antreffen, beispielsweise bei Linda Hutcheon.¹²⁸ In Rumänien wäre, in Konformität mit dieser Unterscheidung ein Postmodernismus ohne Postmoderne¹²⁹ entstanden.

„[...] le postmodernisme roumain n'est moins que le produit d'un postindustrialisme roumain. Non seulement entre ces formes artistiques et la base économique locale n'y a-t-il pas de rapport de détermination (aussi médié qu'il soit), mais il n'y a, non plus, nul synchronisme réel. Elles appartiennent à la même époque sans pour autant être contemporaines.“¹³⁰

¹²⁶ Cârnelci 1995, S. 173, verwiesen sei darauf, dass der Begriff des Erwartungshorizontes aus der Rezeptionsästhetik stammt (Jauss Hans Robert, Literaturgeschichte als Provokation, 1970) und für diesen Kontext entlehnt wurde

¹²⁷ Cârnelci 1995, S. 176

¹²⁸ Hutcheon 1997, S. 32

¹²⁹ Martin 1995, S. 10

¹³⁰ ibidem, S. 8, in diesem Sinne argumentiert auch Nemoianu 1995, S. 17

Das heißt, dass die Begründungen für sein Erscheinen in Rumänien vor allem auf geistiger Ebene zu suchen sind. Die Bezüge auf einem, dem Westen ähnelnden sozio-ökonomischen Kontext ist für den Beginn der Debatte in den 1980er Jahren nicht relevant. Das wird sich mit der politischen Wende 1989 ändern, wenn einige TheoretikerInnen davon sprechen, die Postmoderne hätte sich in diesen Breitengraden nicht als Zeichen eines postindustriellen, sondern eines posttotalitären Zustandes ergeben.¹³¹ Der Zusammenbruch der ehemals sozialistischen Systeme Europas, ist auch in der Meinung anderer DenkerInnen ein neuer Ausdruck der Postmoderne.

“For Charles Jencks, post-socialism may be considered one of the most striking symptoms of postmodernism. And for Heller and Feher, the reality of post-revolutionary societies may be regarded as a proof of a new, postmodern political condition, characterized by theoretical minimalism, regional pragmatism and historical relativism.”¹³²

Für den weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit ist die Unterscheidung zwischen Postmoderne und Postmodernismus ganz hilfreich, ist es doch im Sinne der weiteren Ausführung gewünscht, von der breiten Postmodernedebatte, zum schmalen Bereich der Literatur zu gelangen.

4.3 Postmodernismus nur eine Modeerscheinung?

Bisher wurde nur auf das vordergründigste Argument gegen die Verwendung des Begriffs für Rumänien eingegangen. Daneben gibt es aber noch weitere. Eines davon besagt, die rumänische Kulturszene versuche zwanghaft mit der Mode zu gehen und adoptiere, nur aus diesem Grund, einen Begriff, der für die Benennung ihrer Erzeugnisse nicht zutreffen könne. Um zu zeigen, dass dies nicht haltbar ist, muss noch ein mal auf die rumänische Literaturgeschichte verwiesen werden.

Das Erscheinen der ‘60er Generation stellte die ästhetischen Werte auch im öffentlichen Diskurs wieder an die oberste Spitze der Werteskala.

„Les jeunes auteurs des années ‘60 se sont battus pour la restauration des droits à l’imagination, à la métaphore et à la fiction, pour la reconnaissance de la spécificité et de la gratuité esthétique [...]“¹³³

¹³¹ Alexandru Zub zitiert nach Cărtărescu 1999, S. 200f.

¹³² Cărnei 1995, S. 176

¹³³ Martin 1995, S. 11

Die jungen SchriftstellerInnen der '80er Generation entschieden sich für eine sehr kritische Auffassung gegenüber dieser Literatur. Sie empfanden, die '60er täten in ihrem Formenvokabular nichts anderes „decât să epuizeze, dacă nu chiar să degradeze, o substanță literară și o retorică de certă prelungire interbelică.“¹³⁴ Somit definierte sich die '80er Generation zu Beginn vor allem über die Unterschiede zwischen ihrer Poetik und jener dominierenden aus den vorherigen Jahrzehnten. Die neue Generation stellt die bis dahin gängigen Modelle der Literatur in Frage. Sie fordern eine neue Denk- und Schreibweise, die sich wesentlich von der modernistischen Tradition und den neomodernistischen Tendenzen der 1960er und 1970er Jahre unterscheiden soll. Als Hauptgrund dafür nennt Ion Bogdan Lefter:

„[...]sentimentul că structurile literare care dominau încă piața editorială și paginile revistelor erau 'epuizate', că ele fuseseră împinse într-un manierism excesiv și artificial, incapabil să mai exprime adevărurile noastre existențiale; încît era nevoie de o reîmprospătare, de o readucere a literaturii 'în mijlocul vieții', de recîștigarea unei noi 'autenticități'.“¹³⁵

Zieht man nun den erst Mitte der 1980er Jahre eingeführten Begriff des Postmodernismus heran, um die a priori entstandenen Texte damit zu bezeichnen, so lässt sich feststellen, dass im rumänischen Kulturbetrieb, zu Beginn verstärkt die Unterscheidungen zwischen Postmodernismus und Modernismus herausgestrichen wurden, genauso wie es in den USA der Fall war. Es stellt sich dieselbe Frage, die die Postmodernedebatte auch andernorts hervorgebracht hat. Bedeutet die Postmoderne den Bruch mit der Moderne oder eher ihre Weiterführung? Im Fall der '80er Generation, scheint auf den ersten Blick die Entscheidung zu Gunsten des totalen Bruchs mit der Moderne oder präziser der Neo-Moderne ausgefallen zu sein.

„Dacă poeții aceleiași generații s-au definit în opoziție cu generațiile moderniste ale anilor '60 și '70, prozatorii au polemizat de la început, direct sau implicit, cu direcția dominantă a prozei românești a anilor '70, recte cu așa-numitul 'roman-politic' sau 'roman al obsedantului deceniu'.“¹³⁶

Die Hervorhebung des Bruchs gilt für die Moderne der Zwischenkriegszeit nicht so kategorisch. Hier lassen sich sogar einige Inspirationsquellen des Postmodernismus finden, etwa Max Blecher, Mateiu I. Caragiale und Hortensia Papadat-Bengescu. Diese AutorInnen wurden vom offiziellen Kanon nicht hoch gehalten. Somit erweist sich die neue Leseart, die

¹³⁴ Crăciun 1993a, S.179

¹³⁵ Lefter 1989, S. 223 f.

¹³⁶ Cărtărescu 1999, S. 158

durch die '80er Generation aufgestellt wird, als ihre Aufwertung; eine Aufwertung, die mit der Neuordnung des Literaturkanons gleichzusetzen ist.

Eine Neupositionierung innerhalb der Werteskala äußert sich auch in der tiefen Zuneigung für jene LiteratInnen, die von Mircea Cărtărescu der Literatur des Untergrunds zugerechnet werden. Neben den DichterInnen aus dem *Cercul de la Sibiu* und jenen, die im Umfeld der Zeitschrift *Albatros* agieren, sind für die vorliegende Arbeit vor allem jene Prosaisten von Interesse, die unter dem Namen *Școala de la Tîrgoviște* zusammengefasst werden.

An anderer Stelle wird noch auf die Bedeutung der Werke aus dem „Untergrund“ für die Poetik des rumänischen Postmodernismus eingegangen. Hier sollte lediglich hervor gestrichen werden, dass es innerhalb des Landes Entwicklungen gab, die die radikale Wende zu einer neuen Literatur begünstigt haben. Somit stellt sich die Diskussion um die neue, postmoderne Literatur nicht länger als eine zur rumänischen Realität der Literatur bezugslos importierten dar. Viel eher handelt es sich um eine aktive, wenn auch eine durch die Restriktionen des Staates lückenhafte, Kommunikation mit den internationalen Geistesbewegungen jener Zeit.

Diese führt auch schon zum nächste Argument gegen die Verwendung des Postmodernismusbegriffs für Rumänien. Alexandru Mușina brachte den Einwand ein, dass man in Rumänien die grundlegenden Texte zur Postmodernendebatte nicht in Übersetzungen zur Verfügung hatte, sodass der genaue Einblick in die Thematik fehle. Mircea Cărtărescu bemerkt hier zu Recht, dass Mușina den Sachverhalt simplistisch darstelle und sich selbst und seinen GenerationskollegInnen Unrecht tue, indem er sie als schlecht informiert darstelle.¹³⁷

Die jungen SchriftstellerInnen hatten ihre Ausbildung in der Zeit der Liberalisierung erhalten. Wie keine andere unter dem Kommunismus aufgewachsene Generation stand ihr eine gewisse Geistesfreiheit zur Verfügung, die in Folge dafür sorgte, dass sie die Einschränkungen nicht einfach hinnehmen konnten, sondern eher ein antiautoritäres Auftreten entwickelten. Eines der großen Vorteile der Liberalisierung war die Öffnung gegenüber den Ereignissen außerhalb des Landes und der sowjetischen Machtsphäre. Man hatte zu dieser Zeit Zugang zu neu am Markt erschienenen Übersetzungen. *Editura Univers* veröffentlichte, ab den 1970er Jahren im Zuge der Reihen *Eseuri* und *Studii* wichtige zeitgenössische Texte westlicher TheoretikerInnen (Poulet, Iser, Derrida, Deleuze, Lacan, Bahtin, Lotman, Eco, Riffaterre, Jauß, Bourdieu etc.).¹³⁸ Darüber hinaus boten auch andere Verlage Reihen mit Übersetzungen

¹³⁷ Cărtărescu 1999, S. 194 ff.

¹³⁸ Cornis-Pope 1997, S. 435

jener Werke an, die gemeinhin als Weltliteratur bekannt sind, so etwa die Reihe *Biblioteca pentru toți*. Die jungen SchriftstellerInnen kannten somit Übersetzungen eines Teils jener Theorien, die für die Postmodernedebatte wichtig waren. Auch wenn postmoderne Werke über rumänischen Literaturmarkt nicht zugänglich waren, so heißt es nicht, dass die '80er Generation überhaupt kein Wissen darum besaß. Gerade an den Universitäten hatte sie Zugang zu Fachzeitschriften aus dem Ausland. Die jungen SchriftstellerInnen waren, wie es Eugen Simion ausdrückt, „sincronizați cu mișcarea de idei din lume“.¹³⁹ Darüber hinaus ist, als ein weiteres Charakteristikum dieser Generation, die Verlagerung des Interesses von den bis dahin als Vorbilder wirkenden europäischen Kulturen Frankreich und Deutschland auf die Vereinigten Staaten, wo, wie gezeigt, seit den '60er Jahren eine rege Diskussion um die Postmoderne geführt wurde.

Weit davon entfernt in der Beschäftigung der postmodernen SchriftstellerInnen und KritikerInnen mit den internationalen Theorien als reinen kulturellen Mimetismus zu erkennen, meint Marcel Corniş-Pope:

„The dialogue with Western theories (particularly those associated with postmodernism) also played a catalytic role [...], empowering East-European literary and cultural criticism with the tools that have allowed it to assume a reconstructive function, encouraging innovation and norm-breaking.“¹⁴⁰

Doch auch wenn das Instrumentarium der neuen Theorie entlehnt war, so war der Nucleus des rumänischen Postmodernismus tief mit seinem Herkunftsland verknüpft.

„Sans doute, ces lectures semi-clandestines de livres et de revues ne pouvaient-elles fournir plus que des impulsions et des suggestions. La matière du roman ou du poème demeurait autochtone et la vision de l'auteur ne pouvait ignorer le contexte socio-politique roumain et est-européen.“¹⁴¹

Martin verdeutlicht mit diesem Zitat, dass die Variante des Postmodernismus, wie jede andere, spezifische Züge aufweist, die sich nur aus dem gesellschaftlichen Kontext seines Entstehens ergeben.

Mit diesem Hinweis gelangt die Argumentation der vorliegenden Arbeit schließlich zu jenem Teil, der ihr Hauptaugenmerk darstellt. Der nächste Abschnitt bemüht sich, über die Typologie der postmodernen Prosa in Rumänien, einerseits eingehend darauf hinzuweisen, dass es Parallelen zu der Literatur der Postmoderne, wie sie in den USA entstanden war, gibt, andererseits die Charakteristika des rumänischen Postmodernismus hervorstreichen.

¹³⁹ Simion 1989, S. 468

¹⁴⁰ Corniş-Pope 1995, S.139

¹⁴¹ Martin 1995, S. 9

An dieser Stelle muss noch die präzisiert werden, dass im Folgenden nicht auf die gesamte Literatur der '80er Jahre eingegangen werden kann. Ganz ausgeklammert wird die Poesie, sodass es sich um eine Betrachtung der Prosa jener Zeit handelt.

5. Die Literatur der '80er Generation

5.1 Auf der Suche nach einer neuen Poetik: *Desant* '83

Für die Entwicklung der Prosa war die Existenz von Literaturzirkeln entscheidend. Diese entstanden Ende der 1970er Jahre als Reaktion gegen die Aggressivität der kommunistischen Doktrin und das von ihr verursachte Kommunikationsdefizit.¹⁴² In der Freiheit, die ihnen der Rahmen der Zirkel bot, konnten sich die jungen Literaturschaffenden intensiv und ohne Einschränkungen mit der Literatur beschäftigen. Viele von ihnen besuchten die Zirkel über Jahre hinweg, sodass sich feste Gemeinschaften formten, die durch Freundschaft und Respekt zusammengehalten wurden. Die Literatur und ihre Theorien wurden minutiös besprochen. Mircea Cărtărescu beschreibt im Zusammenhang mit dem Zirkel *Junimea*:

„În general, seriozitatea discuțiilor, care mergeau pînă la detalii tehnice aproape impalpabile, răbdarea neverosimilă cu care erau ascultate textele ce puteau dura și cîte o oră întreagă și mai ales sistemul de „roluri“ la care participau membrii cenaclului [...] au făcut din frecventarea sa o experiență extraordinară pentru fiecare dintre ei.“¹⁴³

Aus dieser Erfahrung, einer in der Gruppe besprochenen, entwickelten und auch gelebten Literatur, trat der Wunsch nach einem neuen künstlerischen Ausdruck zu Tage.

Prominent manifestierte sich dieser Wunsch in der Anthologie *Desant* '83, die das erste kraftvolle Auftreten der ProsaistInnen an die Öffentlichkeit darstellt. Der Band fasst 18 AutorInnen zusammen. Manche von ihnen waren schon im Vorfeld mit eigenen Werken debütiert (etwa Nedelciu und Crăciun), andere waren nur über Veröffentlichungen in StudentInnenzeitschriften oder der Literaturpresse bekannt. Fast alle waren dem Zirkel *Junimea* zugehörig, entsprangen somit dem gleichen literarischen „Atelier“. Die Veröffentlichung des Bandes zog einiges Aufsehen auf sich. Zum ersten Mal ließ sich in gebündelter Form feststellen, worum es den neuen SchriftstellerInnen ging.

Über verschiedene Ansätze stellten sie die Wirklichkeit des Alltags in den Mittelpunkt ihres Interesses.

„Realitățile vieții contemporane nu sînt doar descoperite, ci și asumate. Vreau să spun că ele încetează acum să fie un obiect de studiu, devenind însuși cadrul existenței zilnice. Ca urmare, acești tineri prozatori se disting printr-o dezinvoltură simptomatică în referirea la mecanismele perfecte sau defectuoase care compun dinamica socială. Atenția lor trece de la fundal spre individ, urmărește nu problemele generale, ci

¹⁴² Bodiu 2000, S. 13

¹⁴³ Cărtărescu 1999, S. 403

blestematele dileme personale, niciodată prea lesne rezolvabile, ocupându-se de chestiunile „importante“ în această expresie vie, curentă și adesea contrariantă.“¹⁴⁴

Dabei ist darauf hinzuweisen, dass sich schon zu Beginn der schriftstellerischen Aktivitäten rund um den Zirkel *Junimea* zwei Hauptrichtungen erahnen lassen. Neben weiteren KritikerInnen nennt auch Mircea Cărtărescu die einen „realiști“ und anderen „textualiști“. ¹⁴⁵ Letztere hatten ihre Anfänge in der Bewegung *Noii* zu Beginn der 1970er Jahre. *Noii* (Ioan Flora, Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Gheorghe Iova, Ioan Lăcustă, Gheorghe Ene, Constantin Stan und Sorin Preda) verkörpern den ersten Impuls der ‘80er Generation. Ihr Sprachrohr war „revista de perete“ der Fakultät für Philologie in Bukarest. Mit ihrer Zeitschrift versuchten sie, die bis dahin existierende „gazeta de perete“ zu parodieren. ¹⁴⁶ Ihre Poetik war experimentell und nonkonformistisch. Auch nachdem „Noii“ zu Fixpunkten des Zirkels *Junimea* wurden, behielten sie das umstrittene Etikett „TextualistInnen“. Umstritten war diese, weil der Begriff von den Kritikern unterschiedliche Definitionen ¹⁴⁷ erhielt und zusätzlich von der „sozialdemokratischen“ Kritik pejorativ ¹⁴⁸ verwendet wurde. Im Großen jedoch vertraten die Werke der „TextualistInnen“ den Hang zur Theoretisierung des Schreibprozesses. Gheorghe Iova, einer der TextualistInnen, betont dass es vor allem um die Beschäftigung mit dem Material, aus dem ein Text besteht, geht und um den Verweis des Textes auf den Text. ¹⁴⁹ Im internationalen Kontext gliedert sie Iova wie folgt ein:

„[...] câteva repere europene ale mișcării textualiste. Helmut Heissenbüttel, Textbuch, 1-6, început cu 1960. „Grupul 63 italian“, „Tel Quel“, „Change“, „Txt“, „Texturre“. [...] Câteva repere teoretice: formalismul rus, R. Jakobson, L. Hijelmslev, N. Chomsky, Max Bense, H. F. Plett, R. Barthes. O mențiune: zaumnaia poezia. Și o mențiune specială: L. Wittgenstein definea, în anii ‘20, filozofia ca activitate, sensul cuvântului ca fiind însuși uzajul lui; proclama că toate cuvintele sînt de valoare egală, etc. (în filozofia lui sînt multe puneri de probleme și solutii care fac inteligibil fenomenul de care ne ocupăm).“¹⁵⁰

Mit der Zeit wird sich ein Teil der „TextualistInnen“, namentlich Nedelciu und Crăciun, von dieser stark theoretisierenden Tendenz distanzieren und sich jenem Großteil der „junimiști“ annähern, deren Literatur einen Fokus auf die Realität legte. ¹⁵¹ Um diese Entwicklung

¹⁴⁴ Crohmălniceanu, Prefața la prima ediție, in: *Desant’83* (2. Aufl.) 2000, S. 16

¹⁴⁵ Cărtărescu 1999, S. 409

¹⁴⁶ Nedelciu zitiert nach Bodiu 2000, S.23

¹⁴⁷ Vgl. Simion 1989, S. 476 oder Țeposu 1993

¹⁴⁸ Crăciun zitiert nach Bodiu 2000, S. 23

¹⁴⁹ Iova 1988, S. 292

¹⁵⁰ ibidem

¹⁵¹ Cărtărescu 1999, S. 410

wissend, scheint es etwas artifiziell, weiterhin die Unterscheidung zwischen „realistii“ und „textualiştii“ aufrecht zu halten. Vor allem, weil die Theoretisierung der üblichen Mechanismen der Literatur in allen Zirkeln besprochen wurde und sie somit, wenn auch in einer moderateren Weise, in sämtlichen Texten der ‘80er Generation, wenn nicht zu lesen, so doch zu spüren sind.

Zusätzlich zählen die verstärkt dem „Textualismus“ zugeneigten Gheorghe Iova und Gheorghe Ene, zwei der 18 AutorInnen des *Desants* ‘83, nicht zu jenen, die die überzeugendsten Texte der ‘80er Generation verfasst haben. Trotz der Euphorie um diese Anthologie fiel der damaligen Kritik, ebenso wie der heutigen Leserschaft, auf, dass natürlich nicht alle Texte hervorragend waren. Gemeint sind damit nicht nur die eher konstruiert wirkenden „textualistischen“ Prosastücke, sondern auch traditionellere Kurzgeschichten (Cristian Teodorescu, *Casa*) und solche, die sich als Exerzitium gewisser Schreibtechniken zu erkennen geben. Dabei ist nicht zu vergessen, dass es sich bei den Publikationen der meisten AutorInnen um eine frühe Veröffentlichung handelt, die nicht stellvertretend für das ganze Werk stehen kann. Außerdem ist sich schon O. S. Crohmălniceanu dessen bewusst, dass nur ein Teil der von ihm zwischen den Buchumschlägen des *Desants* ‘83 versammelten Autoren die schriftstellerische Laufbahn weiterverfolgen wird.¹⁵²

Die Gesamtheit der Kurzgeschichten ermöglichte jedoch Grundzüge des Prosaverständnisses der ‘80er Generation zu erfassen. Der Rekurs auf die Realität wurde schon genannt. Es muss noch darauf verwiesen werden, dass dies nicht als eine abbildgetreue Umsetzung, im Sinne des Realismus und Naturalismus zu verstehen ist. Viel eher handelt es sich um individuelle Deutungen der Realität, die nicht selten ungewöhnliche, phantastische Elemente enthalten. In Mircea Nedelcius *Provocare în stil Moreno* sitzt der Protagonist in seinem Rollstuhl auf einer Terrasse und beobachtet durch sein Fernrohr jene Stücke der Wirklichkeit, wie sie ihm der Ausschnitt seiner Sehhilfe gestattet. Er trägt zusätzlich zur Konturierung dieser Realität bei, wenn er die Dialoge der, aus der Ferne beobachteten Nachbarn wiedergeben kann.

Wird also die Realitätsnähe als Charakteristikum aufgegriffen, dann in dem Sinne der Wiedergabe von authentisch wirkenden Fragmenten des Alltagslebens. Sie wirken authentisch, trotz oder aufgrund der Filterung und Interpretation durch die subjektive Wahrnehmung der Schreibenden.

Zur Beschreibung dieser Prosa wurde der Terminus „Hyperrealismus“ herangezogen. Das kleine Schicksal ist von Interesse: der StudentInnen, der PendlerInnen, der ArbeiterInnen etc.

¹⁵² Crohmălniceanu, Prefaţa la prima ediţie, in: *Desant* ‘83 (2. Aufl. 2000), S. 18

Der Held dieser Geschichten ist ein Antiheld. Er ist ein einfacher in seinem Dasein gefangener Mensch. Ein Dasein, das sich aber nicht selten seiner Beschaffenheit aus Worten bewusst ist.

Somit tritt ein weiteres Charakteristikum dieser frühen „postmodernen“ Prosa hervor. Die AutorInnen kommen über die Literatur zur Literatur. Ihr Wissen von den Büchern schlägt sich unmittelbar in ihren Texten nieder, sie spielen mit den Konventionen. Neue Mechanismen werden erfunden, altbekannte wiedereingesetzt.

Die Rollenverteilung AutorIn - Charaktere - LeserIn geraten durcheinander. Der/die AutorIn wird in seinem Text verstärkt lesbar. Auf seine/ihre Rolle als TextschaffendeR wird vermehrt hingewiesen. Teils über die Stimme einer Hauptperson: „Dar ăsta care transcrie toată povestea asta e normal, e sănătos, ce e cu el?“¹⁵³, oder über Verweise des/r Schreibenden selbst:

„Plouă, plouă al dracului de tare, așa începe povestea cu plecarea lui Cornel din cazarmă, iar eu scriu aici și mă gîndesc la filmul acela Harakiri și la procedeul inserției, al introducerii unei povestiri în povestire și la cîte și mai cîte [...]“¹⁵⁴

Der/die AutorIn gleitet in seinen/ihren Text, seine/ihre Biographie verschmilzt mit seinen/ihren Fiktionen, sodass sich die Grenzen zwischen den Bereichen des Tatsächlichen und des Erdachten nicht länger eindeutig ziehen lassen.

Neben der, in die Zone der Ambiguität versetzten Rolle des Autors/der Autorin, ändert sich auch jene des Lesers/der Leserin. Mircea Nedelciu spricht davon, dass der/die AutorIn der '80er Generation aus diesem einen Protagonisten seiner Werke gemacht hat.¹⁵⁵

Diese Aussage Nedelcius gleicht stark jener Hassans, von der Performanz der postmodernistischen Literatur, die die Lesenden, über Unbestimmtheiten des Textes, zur aktiven Teilnahme anhält. Es wird der Dialog mit dem Text vorgeschlagen. Die Lesenden können sich nicht mehr zurück lehnen und sich von den Konventionen leiten lassen, denn deren Konsistenz ist bruchstückhaft, oder sie sind schlicht ins Gegenteil verkehrt. Nicht selten wird der Lauf der Erzählung jäh unterbrochen, entweder um einen Einschub zu machen oder eine neue Erzählstrang aufzunehmen. Die Perspektive innerhalb der Erzählungen changiert. Mal ist der Erzähler außerhalb der Erzählung, mal innerhalb. Beginnt eine Geschichte in der ersten Person, heißt das nicht, dass die erste Person, die zur Sprache kommt, durchgehend die gleiche ist. Die Erwartungen der LeserInnenschaft werden teilweise schon im Titel

¹⁵³ Nedelciu 1983, S. 32

¹⁵⁴ Iliescu 1983, S. 54

¹⁵⁵ Nedelciu 1987, S. 243

erschüttert. Was bleibt von einer Fabel, der die Moral fehlt (Ion Bogdan Lefter, *Fabulă cu diagnostic amînat*)? Wie kann die Literatur zur Designation des Lebens herangezogen werden (Mircea Nedelciu, *O zi ca o proză scurtă*)?

Der Autor, der „dynamismul, metamorfoza, contradicția, tensiunea continuă, vibrația“¹⁵⁶ seiner Umwelt lebt, übersetzt diese in seine Werke. Der junge Schriftsteller ist an den Geist der Zeit angebunden. Er verdeutlicht dies, indem er der Sicht der neuen Medien auf die Welt - Videokamera, Tonbandgerät - einen Platz in seiner Prosa einräumt. Texte können den Eindruck erwecken, sie wären die Wiedergabe des durch Kameralinsen eingefangenen Stück Lebens. Dabei verschleiern die Kurzgeschichten des *Desants* '83 die Alltagssprache nicht, sondern geben sie mit all ihrem Charme aber auch ihrer Konventionalität wieder. Alle Register der Sprache werden ausgenutzt. Neben verschiedenen Dialekten und Jargons wird auch den sprachlichen Ticks Platz eingeräumt. Dem Judoka aus Nicolae Iliescus *Departa pe jos* fällt es schwer auf die Frage, ob man zu ihm nach Hause gehen könne, anders als mit Fachausdrücken der asiatischen Kampfsportarten zu antworten.

„Se uita, îmi dădai seama, puțin îngrijorat la frumosul său ceas cu afișaj electronic, își aprinse o țigară, trase adînc în piept vreo trei fumuri, bău dintr-o înghițitură toată votca și-l întrebă pe Judoka Ovidiu dacă mergem la el. Ovidiu răspunse printr-o fluturare a capului și catadicsi să scoată niște cuvinte sugrumate (să nu se supere pe mine Ovidiu, băiat excepțional și foarte inteligent, dar am să transcriu aici toată fraza. Dumnezeuule, și dacă totuși se supără pe mine Ovidiu, îmi doresc să nu-l întîlnesc!):

- Kano, Ishiguro, judo, kodokan judo, jiu-jitsu, aikido, karate, karate-do, uke, tori, de-ashi-barai, soto-gare, co-soto-gare, uchi-mata, căderea înainte, lupta în cerc, apărare, priză, flexie, extensie, mînă, mînă antagonistă, mînă omonimă, picior, picior antagonist, picior omonim, trahee (beregată), linia frontală, linia mediană, axiala (subsuoară), aducție, „ba în trîntă, că-i mai dreaptă.“¹⁵⁷

Über Zitate und literarischen Andeutungen erfolgt die Anbindung an die Literatur- und Kulturgeschichte. Die Literatur der '80er Jahre ist sich ihrer kulturell vorbestimmten Beschaffenheit bewusst. Die AutorInnen der '80er Generation

„[...] nu se mai mulțumesc cu simpla frecventare a universului cultural ca declanșator de texte literare, ci modifică însuși statutul acestui univers considerat altădată de gradul al doilea. Lumea este concepută ca un enorm supratext, ca un continuum al natur-culturii, în care toate obiectele (reale sau simbolice) au același statut ființial [...]“¹⁵⁸

¹⁵⁶ Crăciun 1982a, S. 271

¹⁵⁷ Iliescu 1983, S. 56 f.

¹⁵⁸ Simion 1989, S. 468

Aus der rumänischen Literaturgeschichte pickt sich die '80er Generation jene LiteratInnen als Vorbilder heraus, die ihrer Geisteshaltung am besten entsprechen: Caragiale, Bacovia, Arghezi, Barbu, Urmuz, avangarda, *oniricii*, *Școala de la Tîrgoviște*. Den letzteren kommt ein besonderer Stellenwert in dem Kanon der '80er Generation zu. Die radikale Wende hin zu einem Postmodernismus wurzelt in ihren Werken. Zur *Școala de la Tîrgoviște* gehörten Radu Petrescu, Mircea Horea Simionescu, Costache Olăreanu und Tudor Țopa. Ihre Literatur steht im größtmöglichen Kontrast zu jener des „sozialistischen Realismus“, wie sie während ihrer schriftstellerischen Anfängen in den 1950-60er Jahren offiziell praktiziert wurde. Dieser Autoren, die sich schon in ihrer Jugend als Gruppierung formierten und sich das Versprechen gaben, nicht vor dem 40. Lebensjahr zu debütieren, konnten sich ohne Einschränkungen ihrer Literatur widmen. Dies war möglich, weil sie sich in dem selbst erwählten Exil dem öffentlichen Literaturleben enthielten.

„Școala de la Tîrgoviște e, înainte de toate, un atelier de lectură. Unul de înaltă clasă. De la Homer la Alain Robbe-Grillet și de la Grigore Ureche la Dimitrie Stelaru să zicem (pentru a da un exemplu mai puțin convențional), literatură europeană și cea autohtonă sunt cunoscute până în cele mai mici implicații.“¹⁵⁹

Daraus ergibt sich der Aufbau ihrer Werke, die von intertextuellen Bezügen durchdrungen sind. Sie geben sich dem Experiment hin, kultivieren das Spiel mit literarischen Klischees, verwischen die Grenzen zwischen Fiktion und Realität, über biografische Elemente, die in ihre Texte eingewoben sind, („jurnale pur artistice“¹⁶⁰). Sie parodieren, sind ironisch und autoreflexiv. Sie wissen um das Entstehen von Literatur aus Literatur.

„Mitul autorului inocent și al originalității genuine este în felul acesta total discreditat. Într-o lume în care totul preexistă, nu mai poți să fii, ca scriitorul renascentist, un inginer al operei, ci cel mult un bricoleur. Invenția pare exclusă, singura cu putință rămâne inovația. Adept al construcției „corintice“ și al antireprezentării, scriitorul bricoleur pornește de la niște elemente date, de multe ori incompatibile sau disjuncte, pentru a ajunge la un obiect nou, cu propria sa funcționalitate.“¹⁶¹

Die Texte der Schriftsteller aus Tîrgoviște stellen sich als Collage, als Überlagerung verschiedener Bedeutungsebenen dar. All diese Merkmale können unter den Begriff Metaliteratur zusammengefasst werden. „Metaromanul nu e pur și simplu acel roman în care personajul, deplin emancipat, se comportă ca un narator conștient de faptul că narează: Metaromanul e romanul care nu mai are ca obiect „viață“, ci scrierea însăși a romanului.

¹⁵⁹ Crăciun 1993a, S. 181

¹⁶⁰ Manolescu 1983, S. 221

¹⁶¹ Crăciun 1993a, S. 181f.

Protagonistul nu e narator, ci scriitor.“¹⁶² Von der Kritik werden sie nach ihren späten Debüts nicht hoch gefeiert. Eher empfand man sie im Gegensatz zum politischen Roman des „obsedantul deceniu“ als eskapistisch.¹⁶³ Ihre Literatur wollte sich politisch nicht engagieren. Ihnen ging es um die reine Literatur, um die Vermittlung einer von Kultur durchwirkten Geisteshaltung. Erst die '80er Generation setzt sich verstärkt für eine neue Positionierung ihrer Werke innerhalb des rumänischen Literaturkanons, von der Peripherie ins Zentrum, ein. Mit der Zeit wird man immer häufiger von den Vertretern der *Școala de la Tîrgoviște* als den ersten Postmodernen Rumäniens sprechen¹⁶⁴. Unverkennbar gibt es zwischen der „Schule“ und den jungen SchriftstellerInnen der 1980er Jahre Gemeinsamkeiten. Eine Unterscheidung muss dabei hervorgestrichen werden. Hatten die Vertreter der *Școala de la Tîrgoviște* als Ort ihres Refugiums die Bibliothek ausgewählt und diese gleichzeitig über intertextuelle Bezüge auch zu der Hauptdarstellerin in ihren Werken gemacht, sehnten sich die '80er nach dem Kontakt mit der Realität, dem Alltagsleben, der Banalität.¹⁶⁵ Es handelt sich um eine subjektiv wahrgenommene Realität, sodass die persönliche Wahrnehmung der Welt zum Zentrum des narrativen Aktes wird, „cu condiția ca aceaste experiență să aibă și o valoare comună, să fie exponențială, problematică pentru comunitatea în numele căreia vorbește.“¹⁶⁶ Diese Neigung zur Darstellung von Stücken der Wirklichkeit, die für die Gemeinschaft, der sie entspringen noch erkennbar bleiben, stellt sich als Akzentverschiebung gegenüber des Wirklichkeitsverständnisses der frühen postmodernen Prosa in den USA dar. Wie schon erwähnt, stellte sich für die Postmodernedebatte die Frage, ob zwischen der Wirklichkeit, deren Konstituenten sich immer mehr als produziert zu erkennen gaben, und der Fiktion noch eine Unterscheidung getroffen werden könne. Stellungnahmen von AutorInnen fielen dazu wie folgt aus:

Sukenick meint: „The contemporary writer is forced to start from scratch: Reality doesn't exist, time doesn't exist, personality doesn't exist.“¹⁶⁷

Raymond Federman: „[...] fiction can no longer be reality, or a representation of reality, or even a recreation of reality, it can only be A REALITY.“¹⁶⁸

Bei den amerikanischen SchriftstellerInnen der 1960er Jahre kann der Wunsch nach der Anbindung an eine, wie auch immer beschaffene Realität nicht gefunden werden. In

¹⁶² Manolescu 1983, S. 218

¹⁶³ Crăciun 1993a, S. 181

¹⁶⁴ siehe Lefter 2003

¹⁶⁵ Mușat 2008, S. 99

¹⁶⁶ Crăciun 1982a, S. 270f.

¹⁶⁷ Hornung/Kunow 1988, S. 68

¹⁶⁸ ibidem

Rumänien erklärt sich der Wunsch nach der Schilderung dieser, aus dem Kampf gegen die eine fingierte von dem Ideologieapparat des Regimes aufoktruierte „Realität“. Es war der tief sitzende Wunsch nach Authentizität, der sie antrieb. Es geht um den individuellen Blick auf die Welt, nicht um den kollektiven. Doch die Realität der '80er Generation ist auch amorph und schwer begreifbar, sodass zu ihrer Darstellung auf experimentelle Schreibweisen zurückgriffen werden muss. Ihre Experimente sind motiviert.

„Ceea ce se cheamă tehnică literară nu e nici scop și nici epatare, ci o formă a fidelității față de o realitate care se prezintă asemenea unei mișcări browniene, lipsită de structură, uneori fără nici o logică, fragmentară. Nu numai că realitatea există, ea însăși în această „formă“ discontinuă, dar ea este percepută subiectiv tot fragmentar și în succesiune. Scriitorul anilor '80 încearcă să-i dea o semnificație, cuprinzând-o din mai multe perspective deodată. Ambiția lui este să simultaneizeze, să pună în dialog aceste fragmente din care e compusă realitatea și să participe totodată, multiplu, integral la această unificare.“¹⁶⁹

Da die Realität ihren Anspruch auf Echtheit nicht mehr stellen kann, geraten auch die Funktionsweisen der Literatur ins Wanken. Die Grenzen der verschiedenen Gattungen verschwimmen. Ob Tagebuch oder auktoriale Erzählung (Christian Teodorescu, *Tapetul*), Drehbuchanweisung oder *Dicționar de Personaje* (Nicolae Iliescu) leicht wird es dem/r Leser/in nicht gemacht, die richtige Zuordnung zu treffen. Somit versetzt sich die Literatur in einen selbst reflexiven Zustand: sie hinterfragt, revidiert und erfindet sich selbst neu.

Es erweist sich als ein Merkmal des rumänischen Postmodernismus, dass er sich sowohl auf die Suche nach einem authentischen Blick auf die Realität begibt, als auch dem literarischen Experiment verfällt, das ihm einen radikalen, zuvor noch nicht existierenden Ausdruck ermöglicht. Manche Kurzgeschichten aber vor allem die Romane verbinden beide Tendenzen, sodass mitunter das Gefühl aufkommt, die postmoderne Literatur versuche in paradoxer Weise über das Spiel mit dem sie zusammensetzenden Material zur Realität zu gelangen („prin procedeele livrești se deschid larg porțile realismului“¹⁷⁰) und umgekehrt („nu zugrăvirea realității este obsesia junelui condeier, ci zugrăvirea literaturii“¹⁷¹).

Der große Schritt hin zur Affirmation einer neuen Poetik der Prosa, der über *Desant 83* gemacht worden war, erhält auch durch weitere Debüts Nachdruck. Bedros Horasangian, Adina Kenereș und Ioan Groșan sind nur drei der rund fünfzig AutorInnen, die in dieser Zeit auf mehr oder weniger überzeugender Weise der Prosa dazu verhelfen, den Weg zu einem neuen Ausdruck einzuschlagen. Dabei wurde sehr oft bemerkt, dass sich mit dem

¹⁶⁹ Popescu 1986, S. 247; in diesem Sinne argumentiert auch Lefter 1989, S. 229

¹⁷⁰ Ionescu 1984, S. 220

¹⁷¹ Groșan 1983, S. 283

Aufkommen der neuen Generation eine verstärkte Hinwendung zur Kurzprosa erkennen lässt. Diese eignet sich auf Grund ihrer Komprimiertheit sehr gut für experimentelle Schreibweisen, andererseits ermöglicht sie den Fokus auf ein Fragment, auf ein Stück Leben zu richten, und diesem alle Aufmerksamkeit zuzuwenden. Der Verfasser von Kurzprosa verfügt über eine sehr ausgefeilte Auffassung- und Beobachtungsgabe. Nur das Vordergründige findet Erwähnung. Die Personen der Kurzprosa sind nur kürzelhaft charakterisiert. Lediglich die Merkmale, die für das Verständnis der Erzählung von Nöten sind, werden aufgeschrieben. Aller Überschuss fällt weg, um die Unmittelbarkeit nicht zu gefährden.

Ein Vorbild ist in diesem Sinne eindeutig Ion Luca Caragiale, mit seinen „momente și schițe“. Die kleingliedrige Beobachtung der Realität und der Fingerzeig auf die scheinbar unbedeutenden Details, wurde von Caragiale meisterlich beherrscht. Er trug wesentlich dazu bei, dass unter den rumänischen SchriftstellerInnen ein Interesse für die Prozesse des Alltags entstand. „Un model al apropiirii de viața de zi cu zi, al ascuțirii auzului și al agerimii observației vizuale, pînă la limita aceluia „văz monstruos“ care poate transforma și cea mai obișnuită lume într-o lume de nerecunoscut.“¹⁷² Daneben sind die Werke Caragiales ein Vorbild in Hinsicht auf Parodie, Satire und ironische Verarbeitung des Lebens. Auf vielfältige Weise sind die AutorInnen der ‘80er Generation als NachfolgerInnen Caragiales anzusehen. Ion Simut erkennt gerade in dem Worttausch, der Katalogisierung aller Diskurse des Alltags, dem sich die postmodernistischen AutorInnen (im Gegensatz zur klischeehaften hölzernen Sprache der Partei) hingeben, eine starke Verbindung zum großen Vorbild Ion Luca Caragiale. „Atunci cînd beția de cuvinte este suverană, sîntem prizonierii lumii lui Caragiale. Caragialismul înseamnă o alarmă de mediocritate, o rispostă la banalitate [...]“¹⁷³

Der komplexe Aufbau der literarischen Landschaft Rumäniens in den 1980er Jahren entschlüsselt sich nur partiell über die reine, von den Texten losgelöste Auflistung ihrer Merkmale. Deshalb folgt die Illustration der bisher erwähnten Grundzüge an Hand der Werke dreier Vertreter der ‘80er Generation.

¹⁷² Crăciun 1994, S. 505

¹⁷³ Simuț 1989, S. 44

5.2 Mircea Nedelciu: Vielsprachigkeit und das Kameraauge

Einer der wichtigsten Vertreter der '80er Generation ist ohne Zweifel Mircea Nedelciu. Mit seinem 1979 veröffentlichten Band *Aventuri într-o curte interioară* hat er das Erscheinen einer neuen Art des Schreibens eingeläutet. Für seine GenerationskollegInnen wird er zum Vorbild. „'Reflexe' nedelciene sînt ușor de recunoscut la mai toți congenerii, atît ale scriiturii propriu-zise, cît și ale lumii sociale inventate de privirea și de „urechea de prozator“ a lui Nedelciu.“¹⁷⁴

Für Mircea Nedelciu besteht eine Aufgabe der Prosa in der Wiedergabe der Komplexität der Sprache und all ihren Nuancen. Nedelciu hat ein sehr feines Gehör und führt die darüber aufgenommenen Varietäten des Rumänischen – die Sprache verschiedener sozialer Schichten, vergangener Epochen, den Jargon der marginalen Gruppen - in seine Literatur ein.

„Virtuozitate în proză literară ar consta deci în cît mai larga diversitate a limbajelor rostite „în mai multe limbi deodată“. Regula esențială este ca aceste limbaje diferite să intre, datorită autorului în dialog, așa cum de altfel se și află ele în societate, deci în natură. Aceste imperative ale prozei nu mi se par în mod special rezervate nici romanului și nici prozei scurte.“¹⁷⁵

Die Meinung Nedelcius deckt sich mit jener Bahtins, der sich schon sehr viel früher zu diesem Thema geäußert hat.

Da diese grundlegende Bedingung der Prosa, die Vielsprachigkeit, keiner einzigen Gattung exklusiv zugesprochen werden kann, sieht sich der Autor berechtigt, sämtliche von der klassischen Literaturtheorie aufgestellte Gattungsgrenzen zu missachten und dafür eigene aufzustellen. Er entscheidet sich in seinen Anfängen weder Romane, noch Novellen, sondern Kurzprosa zu verfassen. Seine postmodernistischen Werke sind allem voran TEXTE. Dabei darf aber nicht das Missverständnis entstehen, Nedelciu wäre „textualist“, nach jener Benennung, die mit dem Aufkommen der neuen Prosa, gerne zur näheren Bestimmung eines Teils der AutorInnen der '80er Generation herangezogen wurde. Dagegen wehrt sich Nedelciu auch explizit.¹⁷⁶ Losgelöst von festen Formen und dadurch näher am Leben, entstehen seine Texte aus einer „inginerie textuală“, die sich aber nicht auf der Suche nach einem aus Text entstehendem Text begibt, sondern auf jener nach Authentizität. „Atenția

¹⁷⁴ Cărtărescu 1999, S. 412

¹⁷⁵ Nedelciu 1983, in Nedelciu 1999, S. 12f.

¹⁷⁶ Nedelciu 1985, in: Nedelciu 1999, S. 18ff.

acordată de prozatorii din generația mea cotidianului, realității imediate, dovedește tocmai că ei nu fac din text un înlocuitor al lumii reale.“¹⁷⁷

Bei den Texten dieser Leitfigur der „generația în blugi“ steht nicht die Länge oder Kürze im Vordergrund, sondern im Verhältnis zu:

„tema abordată; sintaxa, tonul, accentul propozițiilor; intențiile literare și cetățenești ale autorului; contextul social-istoric în care textul este propus și/sau apare; concurența altor mijloace artistice (propagandistice, informaționale etc.) dezvoltate pe aceeași temă și în aceeași (altă) direcție; tipul de percepție artistică al cititorului vizat în primul rînd și al celor vizați în al doilea, al treilea, al n-lea rînd“¹⁷⁸

Der erste Kurzprosaband stellte eine Überraschung für die rumänische Literaturszene dar. Er versprühte frischen Wind, ließ einige KritikerInnen verstummen, andere laut akklamieren. Spätestens ab der Vergabe des Preises für das beste Debüt der Uniunea Scriitorilor (SchriftstellerInnenverband) stand fest, dass die Kenner sich an den Texten Nedelcius erfreuten und ihnen, innerhalb der neuesten Tendenzen einen Vorreiterplatz, zusicherten.

Was brachte der Band noch, abgesehen vom Aufsprengen der Gattungsgrenzen? Er verwirklicht das Postulat des Autors von der Vielstimmigkeit der Literatur. Nedelcius Figuren sprechen, wie ihnen der Mund gewachsen ist. Es kommt nicht vor, dass ihr Ausdruck im Sinne einer ästhetischen Operation, für die Verschönerung der Texte beschnitten würde. In *8006 de la Obor la Dîlga* wird die Sprache der Poker spielenden Pendler aufgezeichnet. Gioni Scarabeu, eigentlich Ion Caraba aus der Gemeinde Dîlga, ist das allseits bekannte Schlitzohr des Pendlerzuges 8006. Kolloquial wird er angesprochen und schleudert schmitzig Antworten zurück.

„-Ce faci, Scarabeule? strigă unu.
-Cetim cărți, domnu profesor!
-Ce mai faci, Scaraboule? – altul.
-Înfăptuim neabătut, domnu inginer!
-Ce faci, Scarabeule?
-Ceac-pac, nea Cutare!“¹⁷⁹

Innerhalb der Standardantworten finden sich auch ironisierte Kürzel der kommunistischen Parolen, wie sie unzählige Male im „sozialistischen“ Staat ausgesprochen und niedergeschrieben wurden.

An einer anderen Stelle belauscht der auf seine Partner fürs Kartenspiel wartende Gioni Scarabeu zwei Passagierinnen des Zuges.

¹⁷⁷ Nedelciu 1988, in: Nedelciu 1999, S. 20

¹⁷⁸ Nedelciu 1983, in: Nedelciu 1999, S. 13

¹⁷⁹ Nedelciu 1999, S.68

„Eram acolo și el zice: Vion-o, fă, să-ți arăt moda de '71! – Nu viu, mă, du-te dracului! Și șefu iera și el acolo și zice: du-te, Nuțo, să ți-o arate! și ce crezi că-mi arată? Era o revistă și la-nceput era niște femei îmbrăcate, pe urmă în sutiene, furouri, am crezut că-i chiar de modă revista, că era scrisă în suedeză sau olandeză, nu-nțelegeam nimic.“¹⁸⁰

Neben den PendlerInnen kommen auch Bauern und Bäuerinnen, StudienabbrecherInnen, einfache ArbeiterInnen, VerkäuferInnen, InternatsschülerInnen, junge Menschen, die ihr Zuhause verlassen und solche, die ihrem Schicksal durch eine ungewöhnliche Entscheidung eine Wende geben, zu Wort. Ihnen allen gemeinsam ist die marginale Position innerhalb der Gesellschaft. In ihrer Welt verankert sind viele von ihnen hauptsächlich über die Zugehörigkeit zu einer Randgruppe charakterisiert.

In der oben erwähnten Erzählung *8006 de la Obor la Dilga* findet man folgende Personenbeschreibungen.

„NEA JENICA HOȘTEA

66 de ani, pensionar, domiciliat în București, str. Sergent Petrea nr. 2, călătorește cu 8006 numai în vederea unor eventuale partide de poker (în lipsă, joacă și barbut).

PITI

20 de ani, spoitor (nu deținem alte date, dar putem explica ce înseamnă spoitor și de unde vine numele de Piti: spoitor este un țigan din rasă nomadă care se ocupă cu cositoritul – spoitul cazanelor, tingirilor și al unor vase de aramă). Piti are 1,56 m înălțime, de unde i s-a zis mai întâi Piticu și pe urmă Piti.“¹⁸¹

Viel wird über die innere Verfassung der Figuren nicht gesagt. Allein ihre Taten gewähren Einblick in ihre Funktionsweise. Mit diese Art des Figurenaufbaus ist die Literatur Nedelcius weit entfernt von der psychologisierenden Prosa, die lange Zeit die Werke der Literaturgeschichte dominierte und Einblick in die Subjektivität der Charaktere und deren Sicht auf die Welt bot. Nedelcius Literatur ist, obwohl sie nicht die Psyche ihrer Hauptdarsteller in den Mittelpunkt stellt und davon die Handlung abhängig macht, voll von Leben. Sie ist nicht abstrakt, sondern setzt ganz präzise Akzente auf das unmittelbare Geschehen, dem sich die Figuren aussetzen. Das Fragment steht im Vordergrund. Seine Wiedergabe ist bestimmend für die Nähe zum Leben, die von Nedelcius Texten ausgestrahlt wird. Eugen Simion bezeichnet seinen Stil als direkt und demonstrativ.¹⁸²

8006 de la Obor la Dilga ist, wie alle anderen Werke Nedelcius, keine lineare Erzählung. Ausschnitte aus dem Geschehen im Zug und dem Kartenspiel alternieren mit knappen

¹⁸⁰ Nedelciu 1999, S. 70

¹⁸¹ ibidem, S. 69

¹⁸² Simion 1989, S. 581

Einblicken in die Vergangenheit Gioni Scarabeus. Der Übergang wird nicht angekündigt, sondern erfolgt von einem Satz zum nächsten.

„Prima mână o duce Piti, următoarele două Hoștea, Gioni așteaptă să ducă și doctorul o mână ca să iasă la joc și să-i curețe cu metodă, cum știe numai el, prințul. Trece de mai multe ori pe lângă exmatriculare (de fiecare dată coana Matilda vine la școală îmbrăcăt-n doliu și trage o porție de plîns în cancelarie), însă își câștigă de drept o meritată alură de șef.“¹⁸³

Dem/r LeserIn wird bei der Aufnahme des in Anachronie aufgebauten Textes viel Aufmerksamkeit abverlangt.

Die Frage „Wer spricht?“, kann von den Rezipienten ebenfalls schwer beantwortet werden. Die Wiedergabe der Handlungen in der 3. Person springt, in benachbarten Sätzen, in die 2. Person und reißt den/die LeserIn aus dem Lesefluss.

„Se apleacă și smulge o rădăcină de pir pe care o azvîrle cît mai departe, dincolo de gard, în șantul șoselei. Mai are cîtiva pași pînă la celălalt capăt al viei. Văzul este simțul cel mai nobil, îți vei spune cînd vei ajunge acolo.“¹⁸⁴

Dieser Übergang verringert einerseits die Distanz zwischen Erzähler, der sich in diesem Fall mit dem Autor decken kann, und seiner Figur („tu este semnul distinctiv al dialogului intratextual“¹⁸⁵), andererseits jene zwischen LeserIn und Text. Wird sie in der zweiten Variante gelesen, so kann es geschehen, dass der/die direkt angesprochene LeserIn sich plötzlich, indem er/sie sich mit dem „du“ identifiziert, in der Prosa wiederfindet und dort zu eben jener Hauptperson wird, von der Nedelciu 1987¹⁸⁶ spricht.

Sich in der unmittelbaren Nähe zum Geschehen des Textes oder sogar innerhalb dessen wiederfindend, wird der/die LeserIn dazu angehalten mit diesem und seinem Verfasser in Dialog zu treten. „Literatura care își respectă cititorul i se adresează ca unei ființe cu capacitate proprie de gîndire și nu ca unui individ manevrabil.“¹⁸⁷ Der Autor verzichtet auf seine traditionelle Stellung desjenigen, der den Text absolut kontrolliert und sprengt damit eine weitere Grenze des traditionellen Literaturverständnisses. Ironisch streut er in seine Prosastücke Überlegungen zum Akt des Schreibens ein und weist darüber auf sein Bewusstsein um ihre Konstruiertheit („se produce conștientizarea acută a artificialității prozei“¹⁸⁸).

¹⁸³ Nedelciu 1999, S. 71

¹⁸⁴ ibidem

¹⁸⁵ Mușat 2008, S. 173

¹⁸⁶ Nedelciu 1987

¹⁸⁷ Nedelciu 1987, in: Nedelciu 1999, S.31

¹⁸⁸ Lefter 1999, in: Nedelciu 1999, S. 21

Das Experiment, das bei Nedelciu im Vordergrund steht und die Vielfalt seines Ausdrucks ausmacht, wird meisterlich beherrscht und schafft es in Folge dessen nicht, seine Kurzprosa als nüchterne Wiedergabe verschiedener Erzähltechniken erscheinen zu lassen. Ganz im Gegenteil, dem/r LeserIn verdeutlicht sich sehr schnell, welch großes erzählerisches Talent der Autor besitzt. Ein Talent, das es, trotz ungewöhnlicher Textformen, schafft den Leser bei Stange zu halten, ihn zu Weiterlesen zu animieren.

Die oben zitierte Passage aus *8006 de la Obor la Dîlga* geht folgendermaßen weiter:

„Văzul este simțul cel mai nobil, îți vei spune când vei ajunge acolo. El le săpînește, le controlează și le completează pe celelalte. Vei vedea acele boabe de strugure și vei studia atent cu privirea nuanțele lor infinite, vei reveni în ziua următoare ca să constăți schimbarea acestor nuanțe. Prin simpla privire le vei cunoaște și gustul, aroma, catifelarea. Vei fi. Vei fi prin această privire.“¹⁸⁹

Was innerhalb dieser Passage über den Sehsinn gesagt wird, kann auf die gesamte Prosa Nedelcius ausgedehnt werden. Gleichauf mit dem Gehör dominiert das Auge die Perzeption in Nedelcius Welt. Mit scharfem Blick speichert der Autor kleine Szenen des Alltags und gibt sie genau so wie aufgenommen (höchstens etwas verschwommen durch Interferenzen, wie die oben erwähnten – Anachronie, Perspektivwechsel etc.) wieder.

Das Sehen steht auch dann im Vordergrund, wenn die Filmtechnik als Hilfsmittel der Literatur auf den Plan gerufen wird. In *Aventuri într-o curte interioară*, der Erzählung, die dem Band auch seinen Titel gegeben hat, vermerkt Nedelciu in einem seiner charakteristischen Einschübe in den Text: „Tehnică Godard: sunet direct, aparatul în mînă, montaj haotic, opinii cît mai diferite.“¹⁹⁰ Gab es in der französischen Nouvelle Vague und dem durch diese hervorgebrachten Begriff des Autorenkinos eine Gleichsetzung der Kamera mit dem Federhalter („caméra stylo“), sowie von Regie mit Schrift, handelt es sich bei Nedelciu um den umgekehrten Fall. Schrift könnte stellenweise genauso gut Filmbild sein. Ein gutes Beispiel dafür ist folgende Passage aus *Aventuri într-o curte interioară*.

„Intri în magazin, întinzi banii, spui cîteva cuvinte. Ai spus totul prea clar, astfel că nimeni nu te întreabă nimic. Ți se întinde filmul, îl ieși zîbind ușor, pentru tine. Cineva te privește, dar nu sesizezi. Pui filmul în buzunarul pardesiului. Ieși în stradă, îți afunzi picioarele în zăpada murdară a străzii. Aștepți un cuvînt. Ridici ochii: fețele lor.“¹⁹¹

Der Film ist ein immer wiederkehrendes Thema in den Texten Nedelcius, sei es über Zitate, wie jenes Godards, über Verweise auf Filme (etwa auf die Werke Fellinis in *Excursie la*

¹⁸⁹ Nedelciu 1999, S.71

¹⁹⁰ ibidem, S. 41

¹⁹¹ ibidem, S. 42

cîmp¹⁹²) über Charaktere, die Film studieren oder es anstreben, über Notizen in Form von Regieanweisungen oder über die, in einer Erzählhandlung beinhaltete Beschreibung des Filmaktes, einschließlich Angabe über die Kameraeinstellungen. Darüber drückt sich einmal mehr (in Konformität mit dem Glauben an die Objektivität des Kameraauges) der Wunsch aus, die Unmittelbarkeit der Wirklichkeit so unverfälscht wie möglich wiederzugeben.

All diese Merkmale der Literatur Nedelcius können ebenfalls in seinen anderen Kurzprosabänden *Efect de ecou controlat* (1981), *Amendament la instinctul proprietății* (1983) und *Și ieri va fi o zi* (1989) vorgefunden werden. Diese bestätigen die ungeheure Fähigkeit des Autors sein schriftstellerisches Werkzeug für die Herstellung immer neuer Narrationstechniken einzusetzen. Dabei verdeutlicht sich die Tendenz Nedelcius, die Bruchstücke von Paraliteratur innerhalb seiner Erzählungen aufzunehmen.

„Marginalitatea literară [...] genurile plebee (melodrama în *8006 de la Obor la Dîlga*, SF-ul în *Și ieri va fi o zi*, kitsch-ul fără limite al „animatorilor culturali“, ca în *Maistrul Ilie Ilie Razachie își dă concursul*, sau povestirea erotică în *Povestea poveștilor generației '80*), toate aceste „reciclări“ ale paraliteraturii fac și ele o parte din programul postmodern, în care ironia, autoironia, grotescul și farsa produc o atmosferă exuberantă de carnaval.“¹⁹³

JENNY sau balada prea frumoasei conțopiste bietet, in Reimen geschrieben, den Einblick auf das Leben seiner Protagonistin. Diese hat einerseits den Hang zu romantischen Tagträumen, andererseits hat sie sich über ihre Tätigkeit als Bauarbeiterin eine schlechte Angewohnheit zugelegt.

„Era tânără, fișneță și-njura fără ocol, șantierul te învață să mănînci la prînz de-un pol și-ntr-o zi din săptămîină să-ți bei leafa pe o lună. „Da – îi strigă Jenny Nelei c-o privire deloc tristă - poți să știi că vreo trei ani, eu am fost șantieristă. De-asta-njur și mă-mpăun cînd tîmpitul care scrie nu transcrie tot ce spun“ Nela, albă mielușă, se întoarce spre oglindă și se-neacă cu cafea. „Da, îi spun, are dreptate, n-aș putea transcrie toate, însă nu-s simandicos, cred chiar ca-njură frumos!“¹⁹⁴

Der Autor weigert sich vielleicht alle Schimpfworte Jennys aufzuschreiben, er gestaltet die Geschichte dennoch als Fluktuation zwischen lieblichen Beschreibungen, die mit der Lieblingsliteratur Jennys – dem SF Roman - zusammenhängen und Dialogen, die in ihrer Vulgarität den/die LeserIn die Verbindung zur Wirklichkeit herstellen lassen.

Im Laufe der Erzählung versucht Jenny sich, dem Druck der Wirklichkeit zu entziehen und Selbstmord zu begehen. So erhofft sie, in jene Welt eintauchen zu können, die ihr den

¹⁹² Nedelciu 1999, S.134

¹⁹³ Cărtărescu 1999, S. 418

¹⁹⁴ Nedelciu 1981, S. 32

Glauben an die Märchen der Kindheit zurückgegeben hat, die Welt des Science-fiction. Carmen Mușat zitiert Jason Wilson, der sich zu einer Geschichte Cortázers äußerte, um die „Moral“ dieses Textes zu entziffern: „e periculos să citești o narațiune în acest fel, e o sinucidere mentală, o răzbunare a ficțiunii asupra cititorului care a crezut pe deplin în ea.“¹⁹⁵ Innerhalb der fiktionalen Welt kommt es zu der Verwechslung zwischen innerfiktionalen Realität und der erdachten Welt der Bücher. Auf ironische Weise verweist Nedelciu über eine solche Geschichte auf das Ineinandergreifen von Realität und Literatur. Bei Nedelciu findet man nicht nur die Realität im Text wieder, sondern den Hinweis, wie die Beziehung kippen kann, weil die Realität, für welche die Literatur eine Alternative bietet, ihre Vormachtrolle verliert. Der existierenden Menschen kann in die erdachte Welt gelockt werden und diese als so verführerisch empfinden, dass er in ihr verweilen möchte.

Der postmodernistische Text ist amorph und fluid. Er verändert sich unentwegt in dem er mit den ihm vorgegebenem Material spielt, es umwandelt, die Beziehungen zwischen Autor und Leser, erzählender und erzählter Instanz vielfach durchspielt.

„[...] ca și în cazul celebrelor *Entropy* a lui Thomas Pynchon sau *The Babysitter* de Robert Coover, adevărate manifeste postmoderne, sau ca în tehnologia muzicală a lui John Cage, cuvântul de ordine în proza lui Mircea Nedelciu este *randomizarea*.“¹⁹⁶

Diese „kontrollierte Wahllosigkeit“ der verschiedenen Erzählformen in Nedelcius Kurzprosa wird sich auch in seinen Romanen wiederfinden. 1984 veröffentlicht er *Zmeura de Cîmpie*, 1986 *Tratament fabulatoriu* und schreibt schließlich zusammen mit Adriana Babeți und Mircea Mihăeși den Roman *Femeia în roșu*, der 1990 erscheint. Nach eigenen Aussagen versuchte sich der Autor beim Schreiben seines ersten Romans, all die, aus den bis dahin geschriebenen Texten gezogenen Schlüsse vor Augen zu halten, um auf dem breiteren Raum, den diese Gattung bietet, ein überzeugendes Bild der Realität, so wie er sie wahrnahm, zu erzeugen.¹⁹⁷ *Zmeura de Cîmpie* trägt den Untertitel „roman contra memorie“, beginnt aber mit der Wiedergabe einer Erinnerung. Er erzählt von der Identitätssuche zweier im Waisenhaus aufgewachsener jungen Männer, Zare und Grințu. Zare sucht seinen Ursprung, seine Eltern, ebenso wie den Ursprung der Namen von Dingen und deren Geschichte. Grințu begreift selbst nicht. Dass er auf der Suche nach seinen Wurzeln ist, dass er seine Identität misst, lässt sich für den Leser aus seinem Drang immerzu Drehbücher zu schreiben, Geschichten zu erzählen, erahnen.

¹⁹⁵ Jason Wilson zitiert nach Mușat, S. 312

¹⁹⁶ Cărtărescu 1999, S. 415

¹⁹⁷ Nedelciu 1985, in: Nedelciu 1999 S.14

Wie man es von Nedelciu gewohnt ist, erschließt sich die Geschichte nicht leicht. Sie stellt sich als Wechsel zwischen Dialogen der Hauptcharaktere, Vor- und Rückblenden, eingeschobenen Äußerungen des Autors, Briefwechsel zwischen Zare und Professor Valedulcean sowie zwischen Zare und Ana, Grințus Einträgen in sein Regiebuch, von einem auktoriellen Erzähler (der jedoch auch nur ein Schatten eines „klassischen“ auktoriellen Erzählers ist) wiedergegebene Passagen und Ausschnitten aus Zeitschriftenartikel dar. Eugen Simion macht eine bemerkenswerte Äußerung zu den verschiedenen Stilen dieser unterschiedlichen Textformen. Er verweist darauf, dass der Stil einem entscheidenden Kennzeichen der Charaktere gleichkommt. „Prezentînd individul, prozatorul prezintă înainte de orice modul lui de a povesti. Aici se vede inteligența, aici se revelează caracterul său.“¹⁹⁸ Doch auch wenn der Autor bewusst die Erzählweise für das schärfere Umreißen seiner Figuren heranzieht, bestehen auch für ihn, als Urheber des Textes Zweifel, über die Beschaffenheit der Figuren, sodass im letzten Kapitel von *Zmeura de cîmpie* danach gefragt wird, ob Zare Popescu nun eine Person des Romans ist oder nicht? Dies stellt eine selbst reflexive Infragestellung des Textes dar und gleichzeitig ein typisch postmodernistisches Verfahren.

In den beiden anderen Romanen Nedelcius *Tratament fabulatoriu* und *Femeia în roșu* dreht sich ebenfalls alles um die Beziehung von Text und Realität. Realität, die einerseits so abgebildet wird, dass sie für den Kenner der rumänischen Wirklichkeit sofort als authentisch empfunden wird, die sie, andererseits durch die textuellen Modulationen auch in Frage stellt. In *Tratament fabulatoriu* gerät der Protagonist, der Meteorologe Luca, unverhofft an einen Ort, an dem eine Gruppe von Menschen rund um einen alten Bojarenhof eine Parallelgesellschaft aufbaut. Davon fasziniert kehrt er wieder in seine Welt und befindet sich ab dieser Begebenheit immer während auf der Suche nach dem Zugang zu diesem gelobten Land, das ihm die Aussicht auf ein Wiedertreffen mit seiner großen Liebe Ula in Aussicht stellt. Die Handlung des Romans dreht sich um die existentielle Suche Lucas und um die Unmöglichkeit der ihn umgebenden Menschen, an die utopischen Gefilde seiner Erzählungen, zu glauben. Die utopische Alternative zum Leben des Meteorologen im kleinen Dorf Fuica ist nicht standfest. Ihr System ist ebenso wacklig, wie die über den ideologischen Diskurs fabrizierte und dem rumänischen Alltag vorgeblendete Fassade. Luca sucht nach einem Simulacrum, dem bei der Auffindung das Zusammenbrechen droht.

¹⁹⁸ Simion 1989, S. 595

Femeia în roșu ist ein von einer Autorin und zwei Autoren gemeinschaftlich geschriebene Roman, der die Geschichte Ana Cumpănaș', der Freundin und Verräterin des berühmt berüchtigten Chicagoer Mafiabosses Dillinger. Das Porträt Anas wird aus Quellen, die den, im Roman ebenfalls vorkommenden, Autoren in die Hände fallen, konstruiert. Ihre Identität gründet auf den zu ihrer Person niedergeschriebenen Worten.

„O carte puzzle, multietajată, minuțios imbricată, în care alternează registre și tomuri narative de neobișnuită bogăție și în care „peticele“ intertextuale realizează un colaj în care nuanțele diverselor epoci colizionează într-un haos ordonat. Cu corolarul său kitsch, stridentă romance, aventură, miracol de doi bani, senzorialul se întrupează aici în povestea „romanțată“ a Anei Cumpănaș din Comloș.“¹⁹⁹

Mircea Nedelciu Prosa steht für ein Aufzeigen der Bauweise von Literatur. Sie verbirgt ihre Mechanismen nicht, sondern deckt sie für den Blick der Leserschaft, der die Möglichkeit geboten wird in den kreativen Akt einzugreifen auf. Der Autor will diese von einem Teil der Manipulation, die ihr täglich widerfährt, befreien und die Bevormundung durch vorgefertigte Formen verringern. Nedelciu schreibt eine intelligente Prosa, die viele Überraschungsmomente beinhaltet, die aber über den experimentellen Aufbau hinaus, nicht auf ihre Rolle als Unterhaltungsmedium vergisst.

¹⁹⁹ Cărtărescu 1999, S. 445

5.1 Gheorghe Crăciun: Dem Körper Ausdruck verleihen

Gheorghe Crăciun gehörte zu der Gruppe *Noii*, die bereits zu Beginn der 1970er Jahre ihre universitäre Ausbildung antrat und sich auch bald sehr eingehend mit theoretischen Überlegungen zur Literatur auseinandersetzte. Er ist somit neben Nedelciu einer der „Veteranen“ der '80er Generation. Seine scharfer, theoretischer Geist wird von einem großen schriftstellerischen Talent ergänzt. Er debütiert 1982 mit *Acte originale/copii legalizate*, ein Werk, das von der Uniunea Scriitorilor ebenfalls als beste Neuerscheinung prämiert worden ist. Dieser Anfangsroman, sowie das weitere Schaffen Craciuns wird von einem Movens angetrieben, dem Versuch dem Körper/Leib Ausdruck zu verleihen.

„Și unde vreau eu să ajung? La o corporalitate restituită prin limbaj, la nimic altceva. Nu e ciudat? Pariul meu nu are în vedere trupul pur și simplu, ci posibilitatea de a scrie trupul, fără a-l alfabetiza. Această încăpăținare a mea de a crede că dincolo de limbajul curent se află un alt limbaj (exclusiv psiho-senzorial) sau măcar posibilitatea de a-l inventa.“²⁰⁰

Die 13 Prosastücke des Romans präsentieren sich als Amalgam von Beschreibungen der umgebenden Welt, vor allem der Natur, Tagebucheinträgen, Notizen zur Literatur, Reflexionen über das Schreiben und biographischen Fragmenten des Autors. Eugen Simion liest das Werk als ein „jurnal de creație și un jurnal, în același timp, despre lumea în care trăiește cel care gîndește literatura și vrea s-o producă.“²⁰¹

Gheorghe Crăciun sucht keine herausragenden Themen oder Motive, auf die seine Literatur gründen soll. Er will das unmittelbare Leben zum Thema machen. „Trebuie să silești cuvintele să dea senzația vieții.“²⁰²

So wie es der postmodernistischen Literatur eigen ist, bevölkern unauffällige Gestalten die Geschichten Crăciuns. Die Hauptcharaktere sind Intellektuelle, die einerseits in einem unscheinbaren Alltag, andererseits in der Welt ihrer Gedanken gefangen sind. Viele von ihnen wollen schreiben oder tun es tatsächlich. Ein solcher Fall ist der Hauptdarsteller Vlad Ștefan, ein Zeichenlehrer, der aus seinem tiefen Verlangen zu schreiben, einerseits ein Tagebuch führt, in dem er Notizen über Eindrücke seines Alltags niederschreibt, andererseits an einzelnen Stellen von *Acte originale/copii legalizate* direkt über diesen Wunsch berichtet. Als ihm nach Abschluss des Studiums ein Arbeitsplatz als Lehrer in einem Bergdorf zugeteilt

²⁰⁰ Crăciun 2006, S. 21

²⁰¹ Simion 1989, S. 621

²⁰² Crăciun 1993, S. 322

wird, macht er die Bekanntschaft Octavians und lernt bald „tăria lui și încrederea în ceea ce scria“²⁰³ kennen.

„Pălăvrăgeala despre scris și artă, dar și lucruri mai grave gândite mai adânc. Senzorialul exersat din plin în acele condiții de strictă izolare între dealuri și munți Bucuria privirii, ieșiri în aer liber. Statutul polimorf al eului, înțelegi nu-i așa? Sensul actelor noastre. Reprezentarea lor. Convenițiile prozei. Șansele poeziei. Experiențe noi și noi mijloace. Trăirea în natură și natura trăirii. În sfârșit, căutări, rătăcirii, aventuri în limbaj etc.“²⁰⁴

Diese „Initiation“ in die Welt der Literatur erfolgte leicht. Der Weg zur Produktion von eigenen Texten fiel schwer, bis Vlad an einem Sonntag wie getrieben zu schreiben beginnt.

Danach schien das gesprochene Wort an das geschriebene nicht mehr heranzureichen, weswegen Vlad immer häufiger impulsiv und wie selbstverständlich Wörter auf Papier festhält. Diese Art des Schreibens funktioniert so lange, bis in ihm das Bewusstsein erwacht, dass er Schriftsteller geworden ist. Das impliziert in seinem Verständnis, den Verzicht an den Glauben eines natürlichen und naiven Schreibaktes.

„A simți cum devii scriitor înseamnă a accepta, că pe o „metodă de lucru“, să te miști și să gesticulezi pentru a scrie mișcările și gesturile tale, a accepta convenția naratorului suprapus aproape perfect persoanei „sociale“ care este scriitorul.“²⁰⁵

Der Blick des Schriftstellers gehört nicht nur ihm selbst, ist nicht nur Teil seines Verständnisses von der Welt, er ist auch immer Teil seiner Literatur. Schriftsteller zu sein heißt gleichzeitig, einen Filter über die Realität legen. Ein Filter, der Leben in Literatur umwandelt.

In einer Welt, in welcher der Glaube an Meta-Erzählungen (in diesem Falle jene des Kommunismus) verloren gegangen ist, in der die großen Werte der Vergangenheit keinen Halt mehr finden, bleibt dem Menschen als einzige Verbindung zu der ihn umgebenden Welt, der eigene Körper und dessen Sinne. Die Prosa Crăciuns setzt sich zu einem großen Teil aus den sensorischen Eindrücken seiner Figuren zusammen. Das beschreibende Element tritt nicht selten an die Stelle des epischen Stranges. Die Handlung spielt sich unter der Lupe ab, die der Autor über die Welt hält und die es ihm ermöglicht feingliedrig jene Dinge zu sehen, die von anderen unbemerkt bleiben.

Um die Sinne dreht sich auch der zweite Roman Crăciuns *Compunere cu paralele inegale* aus dem Jahr 1988. Das Motto des Romans bilden die Worte „Iar nouă ajută-ne zeul să scriem

²⁰³ Crăciun 1982, S. 13

²⁰⁴ ibidem, S. 13

²⁰⁵ Ursa 1999, S. 124

iubirile altora cu gîndul senin“ des antiken Schriftstellers Longos. Das Thema der Liebe als Leitmotiv des Romans ist somit festgelegt. Der Aufbau gestaltet sich als Wechsel von Ausschnitten der Liebesgeschichte zwischen Daphnis und Chloe mit Ausschnitten, die von rumänischen Paaren der 1980er Jahre berichten. Die Beziehung zwischen Daphnis und Chloe dient als Beispiel der exemplarischen Liebe. Der Originaltext, der schematisch geschrieben war, erfährt in der Version Crăciuns eine Aufbesserung des Sensoriellen. Von dem Gedanken ausgehend, dass die Liebe die Wahrnehmung auf die Welt verändert und sie um ein Vielfaches potenziert, erschien die antike Darstellung der Liebe zwischen Daphnis und Chloe zu karg. Ihre Geschichte wird aufgewertet, indem sie wie von einem vielfach sensibilisierten Körper erlebt und empfunden dargestellt wird.

„Apoi auzul său revine înlăuntrul odăii și se lasă din nou locuit de respirații și foșnete, trupul se răsucesce în pat bolnav de dor, gînduri se cern se cern. Chipul Cloei ră sare din valurile mării, din norii cerului, din întuneric, curge prin sîngele lui ca o otravă, amintirile îl amețesc, îi iuțesc răsuflarea, îi dau aripi și oase de pasăre să plutească, să-și mistuie așteptarea să se întoarcă în timp la ultimele frumuseți ale toamnei. În aerul încremenit al miezului de zi frunzișurile arse, purpurii și gălbui ca lămîia, privirile lor nesătule, ceara topită asupra feței mării, lumina, umbra, zumzetul abia auzit, fire uscate de iarbă, vîz amețit de culoare, beție, vis, tăcere. El obosește sau nu mai are răbdare, trăiește cu senzația că a uitat-o sau vrea să-i descopere încă o dată chipul, frumusețea nepămîntească. Și atunci ochii lui se despart de splendoarea pădurii, își opresc curgerea, izvoarele nevăzute de foc lichid se sting, se desprind și iată irisul, pupila, bulbul umed și cald, miezul de cer, coajă de apă, violetul albastru, aburul înghețat, prăpastia, fereastra, steaua rotundă, fîntîna. Ca o petală uriașă de viorea, ca toporașul primăvăratec și crud, ca pielița prunelor coapte, ca vinețitul brîndușei așa sînt ochii ei.“²⁰⁶

Die Lust am Erzählen, die der Postmodernismus wiederfand, findet sich in *Epură pentru Longos* zweifellos wieder. Ausstaffiert mit jenen Details, die aus der Geschichte der beiden jungen Hirten ein Ereignis der Sinne macht, erfährt der Inhalt der Originalfassung, abgesehen vom Ende, keine Veränderungen. Die intensive Liebe endet bei Crăciun tragisch. Chloe wird von Piraten geraubt und Daphnis irrt, von den Erinnerungen an dieser Liebe zehrend, in der Welt umher. Im letzten Kapitel begegnet er uns wieder, im Begriff die Geschichte, die der/die LeserIn bereits gelesen hat, aufzuschreiben,.

Elemente der ungeheuren Empfindungskraft junger Verliebter aus der antiken Erzählung decken sich mit Teilen jener Liebesgeschichten aus dem 20. Jahrhundert, die zwischen die *Epure pentru Longos* eingestreut sind. Diese unterscheiden sich jedoch darin, dass das

²⁰⁶ Crăciun 1999, S. 216

Anfangsstadium der Verliebtheit überschritten wurde und die Protagonisten meist damit beschäftigt sind, die Überreste zusammen zu halten.

Liana und Laurian, deren Anfänge als Paar von einer exstatischen Anziehungskraft ihrer Körper geprägt waren, finden sich, an verschiedenen Orten lebend, voneinander entfremdet wieder. Dem/r LeserIn wird über die Erinnerungen Lianas ein Einblick in ihre glückliche Vergangenheit geboten. Der Erzähler gewährt dem/r LeserIn sich im Erzählstrang zu verlieren und mit der Heldin mitzuempfinden, schwenkt jedoch mehrmals unerwartet nach außen.

„Uite, acum privim feminitatea ei apetisantă, blîndă dar și frigidă, uite rămînem aici lîngă ea, îi violăm dreptul la intimitate, la mărunta liniște de după-amiază, la zglobia memorie, îi deschidem timpa-nele, îi deschidem vechile răni și o lăsăm în voia durerilor ei înăbușite, libere, incredibile, o lăsăm să mocnească în mocăiala ei interioară de femeie distrusă, învinsă, promisă plictisului și amărăciunii, promisă vidului, frigului, vîntului tandru al sorții.“²⁰⁷

Die Konvention wird aufgesprengt. Die vom Ende ihrer Liebe erschütterte Psyche Lianas stellt sich als melancholisches Klischee dar, aber nur für einen Moment. Danach erfolgt die Rückkehr in die Introspektion, aufgebrochen durch Einschübe aus Briefen, Geschichten der Schüler Lianas, die Geschichte aus der Perspektive Laurians und sarkastischen Kommentaren Lianas zu lieblichen Literaturziten. Die Heldin entschließt sich zum Selbstmord. Nach ihrem Unfall verbleibt einerseits der Hinweis der Polizei, an jener Stelle der Fahrbahn die Geschwindigkeit der Vehikel zu drosseln und andererseits ein Vers aus dem Gedicht *Dăscălița* von Goga.

„La kilometru 7, în apropierea carierei de nisip, avu loc accidentul. A doua zi, într-un comunicat al miliției, conducătorii auto erau rugați să evite excesul de viteză în depășiri. Iar vîntul spune crengilor plecate povestea ta, frumoasă profesoară...“²⁰⁸

Innerhalb von *Compunere cu paralele inegale* begegnet dem/r LeserIn auch das Paar Vlad und Luiza Ștefan. An mehreren Stellen des Romans erhascht der/die LeserIn Einblicke in die Schreibprojekte Vlads, dessen Ehe sich als Einhalten der vom Alltag vorgeschriebenen Verhaltensmuster darstellt.

„Și mai tîrziu să-i spui: uite ce mă gîndeam, ce-ai zice de o proză în care un barbat stă într-o cameră ca asta și privește pereții... Dar ea să se neliniștească încă-o dată: vai, mi se ard cartofii!“²⁰⁹

²⁰⁷ Crăciun 1999, S. 61

²⁰⁸ ibidem, S. 70

²⁰⁹ ibidem, S. 9

Während er am Bahnhof auf seine Familie wartet, die vom Urlaub am Meer heimkehrt, erfährt Vlad, dass er, auf Grund einer Verspätung, noch 180 Minuten Wartezeit vor sich hat.

„Timpul îmi stă înaintea. Un timp pe care ar trebui să mi-l fac în vreun fel util. Util și dulce. Dulce eternei înclinații umane spre cunoașterea lumii. Lui Costache Olăreanu și Mircea Horia Simionescu nu le-au trebuit decât 15 ore pentru a vizita miercuri, 17 decembrie 1958, Bucureștiul. Lui Geo Bogza nu i-au trebuit decât o sută șaptezeci și cinci de minute ca să cunoască Mizilul și să intre fără scandal sau relații în istoria literaturii. Să scriu acum un text despre tot ceea ce se întâmplă în această gară, despre tot ceea ce văd și înțeleg că se întâmplă în această sală de așteptare de-a lungul la o sută optzeci de minute, aș doborî un record.“²¹⁰

Vlad nützt die Zeit für sich, ruft Erinnerungen hoch, liest die Einträge aus seinem Notizbuch. Aus dem inhomogenen Konglomerat an Notizen ergibt sich ein Bild über die Interessen ihres Autors. Zwischen Niederschriften von gehörten Gesprächen, Literaturzitaten, Aufreihungen von Wörtern findet sich folgende Bemerkung:

„Cititi astăzi, cu mare plăcere, dar și cu o continuă, ceva inexplicabilă nemulțumire Dafnis și Cloe, unul dintre primele romane grecești, o pastorală în proză. De ce plăcere? Pentru că idealismul scrierii m-a încântat pur și simplu. Iată un roman de dragoste de care am avea și noi, cei de azi, urgentă nevoie. [...] De ce nemulțumire, totuși? Pentru că eu sînt un cititor iremediabil deformat și, în raport cu proza veacului nostru, scrierea lui Longos [...] pare o schemă destul de abstractă, cu unele detalii abia indicate, pentru o construcție ulterioară. [...] iubirea transformă lumea din jur, simțurile devin mai proaspete, senzațiile mai violente, reprezentările mai vii. Lumea celui care iubește are altă culoare, alte dimensiuni decât lumea omului obișnuit.“²¹¹

Vlad ist derjenige, der die Geschichte des griechischen Liebespaares erneut schreiben will. In einer anderen Aufzeichnung des Notizbuchs wird ein Verweis auf das Kapitel *Anexă la un ordin de lăsare la vatră*, aus dem Roman *Acte originale/ copii legalizate* gemacht und die intertextuellen Verweise auf das schon bestehende Schaffen Crăciuns endet nicht hier. In *Isobare de primăvară* erzählt Virgil/Gil:

„A, și mai am ceva, tot ceva de citit. Sînt foarte curios cum o să-ți placă... E o carte de proză, ceva foarte bizar, nu-i tocmai un roman, e un fel de... colaj, o chestie ciudată... eu n-am prea înțeles, dar în sfîrșit... Ba m-am trezit acolo făcut și personaj, un personaj episodic e drept, ceva care se uită repede. Știi, am doi prieteni buni, pe Tavi și pe Vlad. Vlad pictează și el. Tavi e inginer. Doi tipi destul de aiuriți, amîndoi. Ei au scris cartea asta. Au scris-o împreună. E o carte în dublă partidă, o scriere binară, [...] și dragă Teohar cum îți spuneam, cartea nu mi-a plăcut, sau nu mi-a prea plăcut, că să fie exact. E prea ingenioasă și prea... inteligentă. E ca un mecanism care macină-n gol. Un mecanism bine uns, un mecanism... japonez, o construcție fină, superbă, dragul meu, într-un anume sens. Dar asta nu-i destul. Cartea nu are sînge, n-are viață în ea, e

²¹⁰ Crăciun 1999, S. 161

²¹¹ ibidem, S. 178f

prea sofisticată și prea... [...] titlul e stupid, e foarte prost ales, e un fel de formulă juridică: *Acte personale, documente legalizate* ... Ba nu! Precis greșesc, parcă altfel îi spune: *Acte legalizate, copii originale* [...].²¹²

Der Schriftsteller macht ironische Bemerkungen zu seinem eigenen Schaffen und bricht somit mit dem Bild des Autors, der sein Werk als unantastbar einstuft. Wenn Vlad und Tavi als die zwei Autoren von *Acte originale/copii legalizate* erwähnt werden, wird für den/die LeserIn unklar, wer der tatsächliche Urheber der Texte ist. Der privilegierte Status des Autors wird abgelegt, er vervielfacht sich, teilt die Autorschaft der Texte mit seinen Figuren. Das Problem der Identität, dem sich der Schriftsteller stellt, deckt sich mit jenem, dem das postmoderne Individuum unterworfen ist.

„Während die sprachliche Heterogenität das diskursive Kontinuum der Subjektivität immer wieder unterbricht und zerfallen lässt, sorgen die postmodernen Aufwertungen des Pluralen dafür, daß dieser Zerfall als Befreiung von universalistischen, von systematischen Zwängen erscheint.“²¹³

Das postmoderne Subjekt, zerrissen zwischen den pluriformen Diskursen, ist eine „labil geschichtete Vielfalt“.²¹⁴ Dies spiegelt sich deutlich in der postmodernen Literatur. Carmen Mușat macht in diesem Zusammenhang eine für Crăciun treffende Aussage: „Întors către propria sa interioritate cu asupra de măsură, Crăciun construiește lumi ficționale în care se joacă pe sine însuși în roluri diferite, același și altul, de fiecare dată ...“²¹⁵

Der dritte Roman Crăciuns *Frumoasa fără corp*, den Mircea Cărtărescu in seine Liste der gelungensten postmodernistischen Romane Rumäniens aufgenommen hat²¹⁶, baut die bisher kennengelernten Mechanismen seiner Literatur ein mal mehr aus. Neben Vlad Ștefan, der schon in den beiden vorhergehenden Romanen eine jeweils wichtige Rolle gespielt hat, begegnet man in *Frumoasa fără corp* nun auch seinem Freund Octavian/Tavi. Dieser kehrt nach 10 Jahren in das Dorf zurück, in dem er mit Vlad ein Jahr ausharren musste. Er möchte die Plätze besuchen, die damals zu seinem Alltag gehörten. Von Zahnschmerzen geplagt, erlebt er die Umgebung, die in direktem Zusammenhang mit seinen Erinnerungen steht, besonders intensiv. Das Haus in dem er damals untergebracht war, wird nicht mehr von „moș Luta“ bewohnt sondern gehört seit dessen Tod einem seiner Söhne. Eines der Zimmer ist der Biologielehrerin Olimpia/Pia Ionescu vermietet worden. In Pias Besitz befindet sich ein Heft Vlags. Über Umwege war es ihr in die Hände gefallen. Tavi liest es.

²¹² Crăciun 1999, S. 241f.

²¹³ Zima 2001, S. 197

²¹⁴ ibidem, S. 197

²¹⁵ Mușat 2008, S. 323

²¹⁶ Cărtărescu 1999, S. 444

„Avea caietul în față și privindu-l din nou, își dădu seama că el se oprise din citit nu doar din cauza vîntului de afară, prăvălit cu vuiet asupra pomilor și lucrurilor curții, ci și pentru că după secvența stărilor, însemnărilor se întrerupeau, păreau să se oprească la marginea unei foi albe, virgine. Dar era vorba numai de o singură foaie. Caietul continua cu alte note, fragmente de proză, citate din cărți, pentru a se încheia, neașteptat, cu un grupaj de poezii, scrise fiecare pe o pagină separată, fără titluri fără nici-o sugestie privind data compunerii lor.“²¹⁷

Das Heft Vlads kann als pars pro toto des Werks Crăciuns gelesen werden, das dem Aufbau des Notizbuchs – disparate ineinander verschobene Texte - sehr ähnelt.

Von Olimpia allein gelassen, macht er einen Rundgang durchs Haus und findet in einem der Räume George vor, eine Figur, die auf Grund der ihr zukommenden Beschreibung große Ähnlichkeiten zum Autor Gheorghe Crăciun aufweist. George sitzt zwischen viel Gerümpel in einem Zimmer und schreibt. Er ist nicht ansprechbar. Die etwas surreale Szene stellt sich als Teil eines Traumes dar, dient aber zur Einführung einer weiteren Variante des Autors.

Nach dem Kapitel *Caietul verde*, in dem auch dem Leser der Heftinhalt präsentiert wird, begegnet uns ein weitere Hauptperson, Virgil/Gil, der ebenfalls aus *Compunere cu paralele inegale* bekannt ist. Er hat sich überreden lassen, die letzten Herbsttage, mit Freunden auf einer Hütte in den Bergen zu verbringen. Gil ist, wie seine Freunde Vlad und Octavian, eine enigmatische Person, jemand der danach trachtet die Authentizität des Lebens zu erfassen. Seine stärkste Verbindung zur Welt bietet ihm sein Auge. Bilder fluten unentwegt seinen Kopf.

In der Episode rund um die Waldhütte begegnet uns George erneut. Bei einer kleinen abendlichen Feier fällt auf, dass die Stille, die sich am stärksten bemerkbar macht, von George ausgeht.

„Plopșor și Gil au încercat în două rînduri să-l invite din nou pe George la masă, dar acesta s-a prefăcut că nu-i aude. El privește în continuare în foc, nu pare nici că ar avea vreo intenție să se retragă în chichineața lui de sub scară și să-și continue romanul.“²¹⁸

Neben der Suche nach Authentizität und dem wahren Ausdruck, ist das große Thema des Romans jenes der Liebe. Vlad und seine Freunde Octavian und Virgil verfallen einer Frau. Alle drei müssen die ernüchternde Erfahrung machen, dass diese Liebe unerfüllt bleiben muss, weil sich die Körperlichkeit der begehrten Frauen die sie begehren, zu einem früheren

²¹⁷ Crăciun 1993, S. 47

²¹⁸ ibidem, S 211

oder späteren Zeitpunkt, in unerreichbare Schwerelosigkeit verwandelt. Octavian schwärmt für die unbekannte Pia, deren Charme ihn schlicht verblüfft.

„Nu era o frumoasă, el înțelegea tot mai mult asta. Avea o față puțin cam rotundă, nasul subțire și lung, buzele prea ferm tăiate, fără nimic senzual. În schimb, ochii te cucureau imediat, în adâncimea lor catifelată și plină de întuneric simțai că te pierzi.“²¹⁹

In nur wenigen Stunden erlischt diese Faszination für Olimpia, die schließlich als „păpușă de aer“ wahrgenommen wird.

Virgil, kürzlich getrennt von seiner Frau Ița, entdeckt seine Leidenschaft für die von Miron Aldea angehimmelte und mit einem Sportler verheiratete Ioana, einer kühlen Schönheit in ihren Dreißigern. Obwohl sie lange Zeit auf ihn keine Anziehungskraft ausüben konnte, ändert sich das schlagartig an dem Abend in der Hütte. Von einer als frivol empfundenen Gestalt, wird sie für ihn zum Inbegriff der Anziehungskraft. Ihre Schönheit, die etwas Unsicheres ausstrahlt („Frumusețea ei era ceva nesigur.“²²⁰), zieht ihn in ihren Bann.

Das Kapitel *Somnul băutorului de apă* legt den Fokus wieder auf Vlad. Zusammen mit der Familie ist er gerade an einem Kurort. Am ersten Tag nimmt er Adela, in die er sich im Laufe seines Aufenthaltes schließlich verlieben wird, „fîință neobișnuită, aeriană“²²¹ kaum wahr. Mit der Zeit drängt sich ihm ihre Gestalt immer mehr auf. Seine Gedanken kreisen ab nun fast ausschließlich um sie. „O fantasmă la care abia avea curajul să se gîndească, darmite să scrie.“²²² Das Bild Adelas setzt sich aus mehreren kulturellen Assoziationen Vlads zusammen. Wenn er sie sieht, denkt er an Degas. Er zieht Vergleiche zu Ibrăileanus mysteriöser jungen Witwe Adela. Er setzt die junge Kellnerin mit Chloe gleich und fragt sich danach, ob er wohl dazu fähig sein wird, die antike Liebesgeschichte des griechischen Paares wieder zu geben, jetzt da er zu alt war, um noch die feurigen Gefühle zu entwickeln, die an die Jugend gebunden sind.

Als er sein Objekt der Begierde unerwartet erblickt und sie aus der Ferne beobachtet, begegnet ihm George.

„Îl simțea alături pe George, tăcutul, ciudatul George. Un ins care te inhibă, te face să nu-ți mai găsești cuvintele, de care oamenii se cam fereau, pentru că în prezența lui încetau brusc să se mai simtă în siguranță.“²²³

²¹⁹ Crăciun 1993, S. 52

²²⁰ ibidem, S. 197

²²¹ ibidem, S. 248

²²² ibidem, S. 251

²²³ ibidem, S. 290

George zitiert schließlich Teile aus dem Gedicht Eminescus *Miron și frumoasa fără corp*. Damit offenbart sich, dass Intertextualität in der postmodernistischen Prosa Crăciuns nicht als bloßes Zitat eingeführt wird. Die Charaktere seiner Erzählungen sind sich ihrer ebenfalls bewusst. Es wird nicht von dem/der LeserIn erwartet, alle Hinweise richtig zu deuten und die Metaebenen der Literatur zu erfassen. Der Schlüssel liegt direkt im Text. Ein Mal mehr, wird das Instrumentarium der Literatur offen in die Seiten der Prosa eingewoben. Die Steigerung erfolgt im Kapitel *Lepădare de Piele*. Hier trifft man auf die Gedanken des Autors Gheorghe Crăciun, der mit seiner Biografie zum Fixpunkt innerhalb seiner Literatur wird.

„Biografia mea se făcuse de mult praf și pulbere și-n locul ei viața-mi era năpădită de propoziții și rumeguș, de cocoloașe de hârtie și cuvinte de ceară, de tot soiul de personaje în pielea cărora mă simțeam ca și cum aș fi fost îmbrăcat în niște haine prea strâmte.“²²⁴

Das Kapitel versammelt die Reflexionen des Schriftstellers zum Akt des Schreibens. Spätestens mit dem Lesen dieser Seiten offenbart sich, dass Crăciun gerade in *Frumoasa fără corp* der Körperlichkeit, dem Leib Ausdruck verleihen will. Die körperlose Schöne kann einerseits mit den jeweiligen schwerelosen Frauen gleichgesetzt werden, sie kann aber auch für die Literatur Crăciuns stehen, die das Fehlen des richtigen Ausdrucks für den Körper aufzuheben versucht.

„Tot ceea ce am scris din '73 încoace a însemnat pentru mine o aventură a căutării trupului, a fantasmelor din care se alcătuieste consistența sa zilnică, o căutare disperată a unei corporalități ireductibile, coincidentă la rigoare chiar cu persoana mea.“²²⁵

Das Resultat dieses Bestrebens ist eine reiche Prosa, die von großem ästhetischen Raffinement zeugt, die weit davon entfernt ist traditionell zu sein, die aber die Lust am Erzählen wiederspiegelt und jene Lust am Text, von der Roland Barthes spricht. „Plăcerea textului este acel moment în care corpul meu își va urma propriile idei – căci corpul meu nu are aceleași idei ca mine.“²²⁶ Das Empfinden der Literatur als körperliche Lust, als Stimulus für Fleisch und Blut, das ist das, wonach Crăciun trachtet. Dieses Verlangen nach dem authentischen Ausdruck für die Identität des Körpers, ist gekoppelt an ein Bewusstsein des kulturell vorbestimmten geistigen Verständnis des eigenen Leibs. Neben den organischen Komponenten setzt sich der Leib des Schriftstellers in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus einer Vielzahl an Einflüssen der Kultur und Literatur zusammen. Ein Fundus an geistigem

²²⁴ Crăciun 1993, S. 312

²²⁵ ibidem, S. 331

²²⁶ Barthes 1994, S. 28

Gut ist ihm eigen. Die postmodernistische Literatur Crăciuns spiegelt all dies in ihrem Aufbau und Inhalt wieder.

4.4 Ioan Groșan: Ironisches Spiel mit der Intertextualität

Ioan Groșan debütiert mit einem Kurzgeschichtenband, *Caravana Cinematografică*. Er hat in Cluj studiert und gehörte somit nicht zu dem Zirkel *Junimea*. Dementsprechend sind die Schwerpunkte in seinem Werk anders gesetzt als bei den bisher besprochenen Autoren. Eine Gemeinsamkeit stellt das Hauptaugenmerk, das wiederum auf die Realität gelegt wird. „Și aici este tot o realitate de grad zero de o nuditate și lipsă a discriminărilor de factură cehoviană [...]“²²⁷ Die Realität wird jedoch begleitet von Einflüssen des Parodischen und Fantastischen. Groșan gehört nicht zu der Kerngruppe jener Autoren, die ständig Erwähnung finden, wenn es darum geht die Leitfiguren der '80er Generation aufzuzählen, darin sieht Mircea Cărtărescu aber eine Stärke seines Postmodernismus, sowie des Postmodernismus jener Autoren (Ștefan Agopian, George Cușnarencu und Ioan Mihai Cochinescu), die er unter dem Sintagma „noii ficționari“ zusammenfasst.

„Fețele postmodernității sînt mult mai ușor de descoperit în zonele marginale ale prozei desantiste, acolo unde, aliindu-se cu fantasticul, alegoricul, parabolicul și simbolicul, narațiunea se desprinde de referențialitatea imediată, devenind ficțiune. Noii ficționari optzeciști, adepți nu ai notației hiperrealiste, precum cei din grupul central, ci ai unei fantezii fără limite sînt mult mai apropiați de postmodernismul de sorginte americană (Barth, Pynchon, Vonnegut) sau sud-american (Borges, Márquez, Fuentes, Cortazar) decît de telquelism și de nouveau roman.“²²⁸

Groșans Stil in *Caravana Cinematografică* ist einerseits von seiner Beobachtungsgabe geprägt, andererseits von Ironie durchdrungen. Der Autor ist durch sein humoristisches Talent wohl derjenige Vertreter der rumänischen PostmodernistInnen, der seine Abstammung aus den Reihen der VerehrerInnen Caragiales am eindeutigsten verrät.

O dimineață minunată pentru proză scurtă deckt die Klischees des Verhaltens seiner ProtagonistInnen und deren Gebrauch der Sprache auf.

Insula ist paradigmatisch für die Wahrnehmung der jungen SchriftstellerInnengeneration. Ein Text über den Akt des Schreibens, der zwischen Ernst und Ironie hin und her schwingt. Gefangen auf einer Insel gelingt es einem Paar nicht anders zu kommunizieren als über Zitate aus Büchern, die ihnen in einer alten Bibliothek zur Verfügung stehen.

„După numai o săptămână, aproape că învățasem să vorbim cîteva minute pe de rost. „Arăți obosită astăzi“ (Dreiser) – ziceam eu. „Mă doare capul“ (Cezar Petrescu) – răspundeai tu. „Hai să plecăm de-aici! (Cehov). „Nu!“ (Ionescu). „Atunci poftește de îmbucă ceva“ (Sadoveanu). „Nu vreau!“ (Moartea lui Ivan Ilici). Făceam apoi o pauză

²²⁷ Moraru Christian 1986, S 239

²²⁸ Cărtărescu 1999, S 422

ca să-mi adun gândurile. „Am văzut azi-dimineață în dreptul peninsulei un animal ciudat“ (Mihai Tican Rumano). „Ce vorbești?!“ (Caragiale). „Așa că ar fi bine s-ontindem mai încolo“ (Faulkner). „N-ar fi mai bine să ne apărăm aici?“ (Jules Verne). „Cum?“ (Camus). „Să punem mîna pe-o lopată ...“ (A. Toma). „Nu este o soluție“ (Eusebiu Camilar). „Au!“ (Joyce). „Ce s-a-ntîmplat?“ (Ibsen). „Migrena asta îngrozitoare“ (Huxley). „Te doare tare?“ (Ionel Teodoreanu). „Pastele mă-sii, dac-ai știi!...“ (Gib Mihăescu). „Da, îngerul meu, înțeleg...“ (Bolintineanu). „Nu înțelegi nimic. Și de ce mă privești așa?“ (Agatha Cristie). „Te iubesc“ (Ion Grecea). „Cruțămă, te rog ...“ (Dostoievski). „Nu mai vrei să fim împreună?“ (Cella Serghi). „N-am zis căa nu vreau, am zis că nu pot“ (Pascal). „Atunci du-te dracu'!“ (Brecht). „Porcule!“ (Céline). „Salutare!“ (Breban). „Bună seara“ (Buzzati).“²²⁹

Die intertextuellen Bezüge sind hier bis ins Absurde gesteigert. Das sprachlose Individuum, verlassen zwischen Büchern, rekurriert auf banalste Aussagen größerer und kleinerer LiteratInnen, um seinem/ihren Alltag eine sprachliche Form zu geben. Es ist den vorgefertigten Aussagen der Büchern ausgeliefert. Sein Schicksal ist tragisch-komisch. Die Protagonisten merken, dass unter dem Sand der Insel ein gigantisches Buch vergraben liegt, welches sie mühevoll freilegen, um mit den ersten darauf gelesenen Worten (die Dauer der gelesenen Zeilen wird in Kilometern gemessen), an den Anfang der Erzählung und somit in eine Endlosschleife des Versuchs einer Kommunikation versetzt zu werden.

Anders als bei Nedelciu und Crăciun, bei denen die politische Komponente des Lebens im totalitären rumänischen Staat fast vollständig ausgeklammert ist, findet sich in der Geschichte *Caravana Cinematografică* ein bekanntes Thema der Literatur der '60er Jahre wieder: das Eindringen der sozialistischen Ideologie in das Dorfleben²³⁰. Eugen Simion verweist darauf, dass die Kurzprosa Groșans einen Personentypus dieser Literatur übernimmt: „tînarul activist înflăcărat, incoruptibil și simpatic.“²³¹ Die Ironie verkehrt jedoch die Ernsthaftigkeit, die dieser Thematik anhaftete, ins Lächerliche. Tavi ist der Aktivist, dessen Persönlichkeit über die sinnentleerten Sprache der Partei geformt ist. Aus dieser Form kann er nicht ausbrechen. Mit einer Mission ins Dorf gekommen, strebt er deren pflichtgemäße Erfüllung an. Die Dorfbewohner, deren Glauben an die Partei weniger stark ist, spielen für die Dauer des Aufenthaltes Tavis die Rollen treuer Mitglieder der kommunistischen Partei.

„Va trebui cît mai curînd, începînd poate chiar de mîine, să reorganizați întreaga activitate culturală pe baze noi, să-i dați o orientare clară, mobilizatoare. Din cîte mi-am dat seama, la dumenavoastră vigilența e slabă. Trebuie întărită. Nu vă ascund faptul că poate și aici, ca și în alte părți, există, strecurați chiar printre rîndurile noastre, elemente dușmănoase, adevărați sabotori care, la calduristică, speră încă în

²²⁹ Groșan 1985, S. 18f.

²³⁰ Simion 1989, S. 654

²³¹ ibidem, S. 654

întoarcera vremurilor apuse pentru totdeauna. Trebuie arătați cu degetul, fără milă! Iată dușmanul de clasă! Luat de urechi și afară!

Tovarașul Tavi se opri și-o privi bănuitor pe sub gene. Ea rămase însă serioasă, atentă, căci imaginea sabotorului pitulat în rîndurile celorlalți îi plăcu. Nu prea știa ce însemna sabotor, dar oricum nu putea fi un lucru bun, de vreme ce caută să se ascundă. Văzu aieva un rînd format din domnul și doamna Benea, Tanasie, Ilca, Popu, Darcleu, Atanasiu Gică, secretarul Sfatului, plecat la oraș, diacul bisericii. Nu și-l putu închipui pe nici unul ascunzîndu-se, încercînd să se ghemuiască în spatele celorlalți. De ce sa se ascundă? Fiecare avea treaba lui, serviciul lui, trăia liniștit, nu făcea nimeni rău, pe cine să prindă de urechi? Nu există sabotori, se liniști ea.²³²

Die klischeehafte Sprache Tavis, findet keinen Anklang bei seiner ZuhörerIn, weil diese den Inhalt wörtlich versteht und als unwahrscheinlich einstuft.

Das Spiel mit dem kulturellen Inventar, das dem Menschen in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zur Verfügung steht, wird zum Leitthema Groșans. „Groșan vădește plăcerea jocului verbal, a mînuirii cuvintelor și textelor clasice fără cea mai vagă urmă de angoasă.“²³³

Eine abgewandelte Version der Geschichte Sheherazades findet in der Erzählung rund um die Filmvorführung im Dorf Mogoș wieder. Nachdem er eine kleine Straftat begangen hat, wird Darcleu von dem Vorstand der Polizeiwache festgehalten und dazu aufgefordert immer neue Geschichten zu erzählen.

„-Te bat de te sting dacă nu spui, zise plutonierul Atanasiu Gică în timp ce se pieptănă atent în fața oglinzii mici proptite pe birou.“²³⁴

Solcherart Drohungen bringen Darcleu schließlich dazu der Erzählung freien Lauf zu lassen.

„Tiganul se opri cu o expresie îndurerată pe față, mîngîind tăblia biroului. Plutonierul se îndreptă ușor de spate, ca și cum s-ar fi ferit să facă zgomot.
-Da la cine ai învățat tu să povestești, mă Darcleu? – întrebă el cu o undă de afecțiune în glas?“²³⁵

Der Fahrer der Lastwagens, auf dem der Film aufgeladen ist, erzählt von seiner Liebesbeziehung mit einer Aristokratin, was bei dem/der LeserIn Erinnerungen an den Klassiker Lady Chatterly von D. H. Lawrence wachruft. Die junge Bibliothekarin, der ein Posten im Dorf zugeteilt wurde, wird über eine Passage eingeführt, die ebenfalls mit den Stereotypen, die die klassische Literatur um weibliche Charaktere aufgebaut hat, gespickt ist. Über allen Anspielungen der Texte Groșans liegt ein Hauch Ironie. Im Gegensatz zum Modernismus strebt der Postmodernismus nicht danach die Tradition abzulegen und sich

²³² Groșan 1985, S. 77 f.

²³³ Ursa 1999, S. 113

²³⁴ Groșan 1985, S. 41

²³⁵ ibidem, S. 44

ausschließlich dem Neuen zu widmen. Die Tradition wird als große Bibliothek empfunden, aus der man für den eigenen Bedarf, jene Zitate herausgreift, die für das Herstellen neuer fiktionaler Welten von Nöten sind. „Supermarket sau old curiosity shop, literatura postmodernă, în ciuda ambiguității termenului prea des invocat, regăsește indiferența literaturii medievale față de originalitate și unicitate [...]“²³⁶

Mircea Cărtărescu bezeichnet die Texte Groșans aus dessen ersten Band als: „proze ale existenței, ale indecidabilității între caracterul real și cel scriptural al lumii.“²³⁷

O sută de ani de zile la porțile orientului, Roman istoric foieton erscheint 1992 und stellt den Versuch Grosans dar, in einem Werk alle Stile des historischen Romans, wie sie bis zu dem Zeitpunkt seines Erscheinens in Rumänien aufgetreten waren, zu versammeln. Einmal mehr treibt Groșan die intertextuellen Anspielungen auf die Spitze, schafft es für den/die LeserIn dennoch eine äußerst unterhaltsame Lektüre bereit zu stellen. Der Roman ist ein Spiel mit der Literatur. Der Bruch der Konventionen erfolgt mit einem Schmunzeln auf den Lippen.

„Noile coordonate ale textului aproape că nu mai fac posibilă sintagma „textul autorului“, deoarece, dacă nu e autonom, cel puțin textul nu mai aparține celui care îl scrie, ci îl angajează pe acesta într-o relație de condiționare reciprocă [...]“²³⁸

Der kleine Einblick in Groșans Prosa, beweist vor allem, dass die schriftstellerischen Formen der '80er Generation breit gefächert sind. Von der ernsten und anthropozentrischen²³⁹ Prosa Crăciuns bis zu der leichtfüßigen Literatur Groșans, alles findet Platz unter dem breiten Begriff des Postmodernismus. Gemeinsam ist ihnen der Verzicht auf überkommene literarische Mechanismen und die Integration des Lesers/der Leserin als mitgestaltende Instanz des Textes. Das anfängliche Spiel mit den Formen sedimentiert sich und lässt den jeweiligen Stil des Autors zum Vorschein treten.

Nedelciu und Crăciun praktizieren „o estetică a discontinuității care transformă lectura într-o veritabilă aventură a căutării epicului.“²⁴⁰ Diskontinuität meint die ineinander verschobenen unzusammenhängenden Erzählvorgänge, die zu einer Vervielfachung des epischen Stranges führt. Innerhalb der erzählten Welt kommt es zu einer unklaren Zuordnung der Rollen Autor, Erzähler und AkteurInnen, da der Schriftsteller ist mit seiner Biographie im Text präsent ist.

²³⁶ Mușat 2008, S. 112

²³⁷ Cărtărescu 1999, S. 428

²³⁸ Ursa 1999, S. 119

²³⁹ dieser Begriff gehört Alexandru Mușina, der ihn als einen Ersatzbegriff für Postmodernismus vorstellt: Mușina 1995

²⁴⁰ Mușat 2008, S. 119

Die postmodernistische Literatur präsentiert eine neue Form des Subjekts. „Subiectului unitar și coerent al romanticilor și moderniștilor, solitar în intimitatea sa absolută, i se substituie un subiect rizomatic, plural și lipsit de coerență [...]“. ²⁴¹

Die Identitätskrise, die sich über den Zerfall des Glaubens an Totalität ergibt, wird oft als „criză a corporalității“ ²⁴² wahrgenommen. Die Konzentration auf Sinneseindrücke versucht dies wettzumachen.

Innerhalb der postmodernistischen Literatur kommt es zu einer starken autoreflexiven Haltung. Literatur verweist immer mehr auf sich selbst. Sie wird zum Spiel mit dem sie konstituierenden Material und somit zur Metaliteratur. Darin spiegelt sich auch oft der spielerische Zug der postmodernistischen Prosa wieder, etwa bei Groșan, der die Intertextualität ad absurdum führt.

Typologisch weist die rumänische Literatur der '80er Jahre große Parallelen zu jener in den USA oder im Westen Europas auf. Mihaly Szegegy-Maszák verweist auf die Tendenz der postmodernen Literatur, die bestehenden teleologischen Konzepte zu untergraben. Dies geschieht, so Szegegy-Maszák, unter anderem über die Diskontinuität der Charaktere und der Perspektive ²⁴³, so wie es sich auch im Falle der rumänischen Prosa der 80er Jahre verhält.

Die Diskontinuität der fiktionalen Charaktere wird auch von Hans Bertens im Zusammenhang mit der Literatur des Westens beschrieben. ²⁴⁴ Der Kritiker deckt auf, dass die Personen der postmodernen Literatur einen Mangel an Tiefe sowie an Motiviertheit ihrer Taten aufweisen. Vielfach stellen sie sich als durch Sprache umrissen dar. „To ground a character in discourse is to indicate its fragility, its potential for total discontinuity.“ ²⁴⁵

Die Kritikerin Ulla Musarra hat sich mit dem narrativen Diskurs in postmodernen Texten auseinandergesetzt. ²⁴⁶ Sie verweist auf die verschiedenen Mechanismen, die zu einer Vervielfältigung der Handlung, der Charaktere sowie der fiktionalen Welten der postmodernen Literatur führen. Wenn sie von „the duplication and multiplication of the writing process and the splitting up of the narrative subject, into various narrative instances“ ²⁴⁷ spricht, kann man ohne große Schwierigkeiten die Ähnlichkeit zu den Verfahren der Postmodernisten Rumäniens erkennen.

²⁴¹ Mușat 2008, S.189

²⁴² Mușat 2008, S. 185

²⁴³ Szegegy-Maszák 1987, S. 55

²⁴⁴ Bertens 1987

²⁴⁵ ibidem, S. 148f.

²⁴⁶ Musarra 1987

²⁴⁷ ibidem, S. 215

Schließlich sei noch darauf verwiesen, dass die elf Punkte der „catena“ Hassans²⁴⁸ die Verwandtschaft der Prosa Rumäniens mit jener der Postmoderne in den USA und dem Westen ebenfalls bezeugen. Die literarischen Verfahren der ‘80er Generation sind der wohl größte Beweis dafür, dass für den rumänischen Kulturraum zu Recht von einem Postmodernismus gesprochen werden kann. Es ist ein Postmodernismus, der zwar ohne Zweifel, Einflüsse von außen erfuhr, der aber auch stark auf der Dynamik der rumänischen Literatur beruht.

²⁴⁸ Hassan 1986

Schlussfolgerung

Die vorliegende Arbeit hat sich darum bemüht, einen Einblick in die Postmodernedebatte Rumäniens zu geben. Die Argumentation verlief über einen Abriss der wichtigsten Fragestellungen zu Beginn der us-amerikanischen Postmodernedebatte in den 1960er Jahren, sowie der Vorstellung wichtiger Theorien zu dieser Thematik.

Dabei habe ich versucht den Schwerpunkt auf jene Theorien aus den Reihen von Literaturkritikern hervorstreichen, die zur Verfestigung des Begriffs „postmodern“ Wesentliches beigetragen haben. Prominente Stellungnahmen aus anderen Wissenschaftsdiskursen habe ich ebenfalls anskizziert (Architekturdebatte, Bildende Künste, Soziologie, und Philosophie mit dem wichtigen Beitrag Lyotards).

Ihab Hassans Beiträge zur Postmodernedebatte sind von herausragender Wichtigkeit für den Verlauf der Theorien zum literarischen Postmodernismus und konnten in dem hier präsentierten Kontext, ebenfalls nicht fehlen. Mit seinen genealogischen Entwürfen des neuen Phänomens trug er neben anderen dazu bei, dass sich der Begriff verfestigte. Es war ab nun klar, dass die postmodernen Erscheinungen innerhalb der Literatur und den Künsten keine isolierten darstellten, sondern zum Teil als Weiterführung schon existierender Tendenzen angesehen werden mussten. Hassans poststrukturalistisch durchdrungene Theorie liefert den Beweis dafür, dass die Postmodernedebatte nicht als Phantasma einiger weniger TheoretikerInnen hingestellt werden konnte, sondern sich in die Reihe jener Entwicklungen einschrieb, die aus den veränderten Lebensumständen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts herrühren. Diese postmodernen Lebens- und Denkmstände führten zum Überdenken der Grundbegriffe Realität, Sprache, Subjekt, Wahrheit, wie sie seit dem Humanismus bestanden. Die Veränderungen, die diese Grundbegriffe erfuhren, schlugen sich in den Werken der Literatur nieder, die ab nun als Bezugssystem vor allem auf ihre eigene Geschichte rekurriert und auf das ironische Spiel mit ihren eigenen Konventionen und Grenzen.

Nach der allgemeinen Einführung in die Bedeutungen der Postmoderne und ihrer künstlerischen Produkte, folgte die Ausrichtung der Arbeit auf den rumänischen Raum.

Ein kleiner historischer Abriss der rumänischen Literaturgeschichte schaffte den Rahmen für die Besprechung der postmodernen Erscheinungen ab den 1980er Jahren. Ohne den Rückblick auf die hauptsächlichen Veränderungen während des 20. Jahrhunderts könnte sich die postmodernistische Literatur nicht erschließen. Mit dem Wissen um das erzwungene Stilllegen der modernistischen Literatur, die mit der Einsetzung des kommunistischen

Regimes in Rumänien einherging und ihrer „Wiedergeburt“ in der Zeit der Liberalisierung, erschließen sich die Hauptbegründungen des Erscheinens eines rumänischen Postmodernismus. Als Gegenbewegung zur Literatur der „generația lui Nichita Stănescu“, die als Neomoderne empfunden wurde, bemühten sich die neuen Tendenzen um das Aufstellen einer bisher nicht dagewesenen Poetik.

Die UrheberInnen der postmodernistischen Literatur waren die VertreterInnen der sogenannten '80er Generation, die sich während ihrer Ausbildung an den Universitäten Rumäniens formierte. In Literaturzirkeln schufen sie ihre Werke, konstruierten sie, auf paradoxe Weise, als Gegensatz und gleichzeitige Weiterführung der rumänischen Literaturgeschichte.

Die rege Diskussion um das Erscheinen dieser neuen Generation wird von der Vielzahl an Artikeln der Literaturpresse, die sich in den 1980er Jahren in Rumänien um dieses Thema drehten, verdeutlicht. Mitte der '80er Jahre kam es zu einer Wende innerhalb der Debatte, ab nun wurde der Begriff Postmodernismus für die Bezeichnung der neuen Tendenzen herangezogen. Diesem Begriff zog eine große Reihe an Theoretisierungen nach sich. Sehr häufig drehte sich die Diskussion um die Frage, ob man für Rumänien den Begriff verwenden dürfe. Dagegen sprach vor allem, dass die totalitäre rumänische Gesellschaft das genaue Gegenteil jener demokratischen, hoch entwickelten und von der freien Marktwirtschaft beherrschten der USA darstellte. Schier unmöglich schien manchen KritikerInnen die Möglichkeit, dass ein Phänomen, wie das des Postmodernismus, innerhalb eines solchen Staatgefüges entstehen konnte. Ein Argument, das die Verwendung stützt, behauptet, der rumänische Postmodernismus gründe auf einer ähnlichen Infragestellung jener Grundbegriffe der Moderne, wie sie sich auch in den USA oder in den westlichen Ländern Europas manifestiert hatte. Der grundlegende Unterschied besteht darin, dass die Skepsis, die den Konzepten von Realität, Wahrheit, Subjekt und Sprache entgegengebracht wurde, als Reaktion gegen die restriktive und fingierte Realität des kommunistischen Regimes entstand und nicht, wie in den USA oder den westlichen Ländern Europas, als Antwort auf die schwerwiegenden Veränderungen nach den Gräueln des Zweiten Weltkriegs, dem rasanten Wirtschaftswachstum, und dem hohen Grad an Vernetztheit des Lebens über Technik und Medien. Für Rumänien wurde von einem Postmodernismus ohne Postmoderne gesprochen. Es stellt sich als rein geistiges Phänomen dar, zumindest bis zur Wende 1989.

Der/die so gut wie möglich an die Welt angebundene rumänische Intellektuelle wusste um die aktuellen Entwicklungen und teilte mit seinen KollegInnen aus dem Westen eine gemeinsame Geisteshaltung. Ihre Hoffnung auf ein Leben ohne Einschränkungen und die Möglichkeit

einer unzensurierten Literatur führte dazu, dass die SchriftstellerInnen und KünstlerInnen den Kraftakt einer Suche nach einem unverfälschten, ästhetischen Ausdruck vollbrachten. In den StudentInnenzirkeln an den Universitäten, die wohl die durchlässigsten Besprechungsrahmen für Neues boten, entwickelten die jungen SchriftstellerInnen ihre eigene Art des Schreibens. Dabei knüpften sie bewusst an einige große Vorbilder der rumänischen Literaturgeschichte an. Caragiale, die Avantgarde, *onirici*, *Școala de la Tîrgoviște* und andere wurden von den jungen AutorInnen verehrt und dienten ihnen als Inspirationsquellen. Andere Kapitel der Literaturgeschichte fanden sich in ironischen Überarbeitungen innerhalb der neuen postmodernistischen Literatur wieder.

Die Besprechung der Anthologie *Desant '83* ermöglichte den Einblick in die Funktionsweisen der neuen Literatur: Rekurs auf Fragmente des Alltagslebens, Vielfalt der Diskurse, Verwischen der Grenzen zwischen Realität und Fiktion, Präsenz des Autors im Text, Performativität, Dialog mit dem/r LeserIn, Experimentcharakter, Ironie, Intertextualität, Metaliteratur.

Über die Werke von Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun und Ioan Groșan habe ich versucht aufzuzeigen, wie sich der Postmodernismus in Einzelfällen darstellt. Es erschließt sich bei einer genauen Betrachtung, dass jeder der hier besprochenen Autoren, aber auch ihre GenerationskollegInnen, einen jeweils individuellen ästhetischen Ausdruck finden konnte. Der rumänische Postmodernismus ist ein sehr vielfältiges Phänomen, eines der stärksten in der rumänischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Seine Literatur schafft es mit den tonangebenden Literaturen der Welt synchron zu laufen und dabei seine eigenen Grundzüge zu bewahren.

Anhang

Rezumatul lucrării: Aspekte des rumänischen Postmodernismus

Lucrarea de față e rezultatul unor lecturi incitante a prozei unora dintre scriitorii generației '80 și a încercării de a-i defini specificul. Mi-am asumat pe cont propriu argumentarea apartenenței acestor scriitori la postmodernism. Prima parte a lucrării are un preponderent caracter teoretic. Am pornit de la surse, de la cărțile de referință în acest domeniu, în literatura universală și română. Cu achizițiile, disociațiile acumulate m-am reîntors la cărțile care mi-au prilejuit acest decurs.

Am putut astfel mai întâi înregistra o istorie și o evoluție a termenului de postmodernitate. De la folosirea fluctuantă încă la sfârșitul secolului XIX, la o revenire obsesivă, conceptul devenind pe parcursul timpului tot mai complex, apt de a defini o realitate socială și culturală de incontestabilă diversitate.

O primă prezență proeminentă a termenului poate fi identificată în ampla lucrare a lui Arnold Toynbee *Studiul istoriei*²⁴⁹. Autorul întreprinde o complexă analiză a stadiului de evoluție a societății contemporane. Sînt evidențiate fenomene ca schimbarea la față a orașelor prin afirmarea unei puternici clase muncitoare și prin impunerea corespunzătoare a unei culturi de masă. Conceptul de postmodernism era pe cale de a se constitui prin punerea în relație a unor domenii variate ale cunoașterii: filozofie, politică, sociologie.

În jurul anilor '50 putem semnala apelul pe care anumiți literați ca Randall Jarrell, John Berryman și Charles Olson îl fac la utilizarea termenului de postmodernism pentru a diagnostica stadiul de evoluție a literaturii de după cel de-al doilea război mondial. Cutremurătoarele consecințe ale războiului, schimbările fundamentale ale existenței, au atras după sine inventarea unor noi modalități literare, cele moderniste, intelectualiste, elitare apărînd ca inadecvate în raport cu realitatea amorfă și plină de contradicții ce urma a fi exprimată.

Critica literară a anilor '50 revine simptomatic asupra unor elemente postmoderne din literatura aceluia timp, delimitînd-o de fiecare dată în mod explicit față de modernitate.

Astfel pentru Herry Levine postmodernismul reprezintă un declin al modernismului. Irving Howe, deasemenea un adept al modernității analizează în studiul său *Mass-Society and Post-*

²⁴⁹ titlul citat după Călinescu 2005, p. 135

*Modern Fiction*²⁵⁰ aspecte ale societății americane postindustriale, pe care le pune în relație cu postmodernismul. Constanta dezvoltare a tehnologiilor și a producției de mijloace electronice are ca urmare o îmbunătățire considerabilă a nivelului de viață, crearea unei societăți de consum. Aceasta își pune definitiv amprenta asupra formelor de existență socială și duce totodată la o subminare a normelor consacrate. Conceptul de societate și cultură de masă definit de Howe va reveni ca o constantă în dezbaterile în jurul postmodernismului. Tematica identității specifică prozei americane primește acum o nouă interpretare. Howe apreciază încercările de înnoire ale romanului, dar se exprimă critic la adresa caracterului lor experimental, artificial, care conduce la o prezentare insuficientă, neconvingătoare a tematicii căutării identității.

Pentru perioada de început a dezbaterii în jurul postmodernismului se poate observa caracterul încă difuz, vag al termenului. Varietatea accepțiilor date acestui concept este influențată în mare măsură de semnificațiile acordate termenului căruia i se opune - cel de modernitate. Howe aparține acelei grupări de intelectuali new-yorkezi care vede în postmodernism, ca fenomen al culturii de masă, o vizibilă și regretabilă degradare a modernismului. O altă atitudine distingem în lucrările lui Susan Sontag, care aparține aceluiași cerc new-yorkez, dar unei generații mai tinere. Ea salută apariția unei noi sensibilități generate de o lume tehnicizată și de schimbările modului de viață produse de aceasta. O consecință a acestui fenomen îl reprezintă dispariția granițelor dintre realitate și artă ca și acela dintre cultura înaltă și cea populară.

Leslie Fiedler pledează deasemenea pentru depășirea granițelor dintre cultura înaltă, elitară și cea populară, prin integrarea unor specii umile, ca western, roman polițist, literatura științifico-fantastică, literatura erotică. Astfel se cristalizează în mijlocul anilor '60 ceea ce Wolfgang Iser²⁵¹ desemnează ca o caracteristică de bază a postmodernității, tendința spre pluralitate.

Dezbaterile în jurul postmodernismului nu se limitează la domeniul literar, ci se regăsește cu diferite implicații în domeniul artelor plastice și al arhitecturii.

Relativ târziu îi revine filozofiei misiunea de a explora fenomenul postmodernist: în 1979 apare studiul lui Lyotard, *La condition postmoderne*²⁵². În cadrul acestei lucrări filozoful postulează o transformare radicală a marilor povestiri care legitimează cunoașterea în modernitate. Aceste metanarațiuni, cum sunt ele denumite de către Lyotard, încetează să mai

²⁵⁰ Howe 1959

²⁵¹ Iser 2008, S 39

²⁵² Lyotard 1999

fie relevante, fiind înlocuite de „petits récits“ care evidențiază varietatea formelor de limbă, gândire, existență. În locul unității apare varietatea. Cu opera lui Lyotard este evident că începând cu anii '70 problematica postmodernă circumscrișă mai întâi în spațiul american devine internațională (Franța, Germania, Italia), atingând în anii '80 punctul cel mai înalt. Începând cu anii '80 postmodernismul primește o deosebită amploare, devenind un construct cu implicații de ordin social, filozofic, politic. Conținutul conceptului se diversifică deasemenea prin definiții proprii unor domenii distincte de activitate.

Postmodernismul în literatură

După o fază inițială a primelor clarificări, a încercărilor de definire a conceptului de postmodernism, prin raportare la modernitate îi revine un rol aparte teoreticianului Ihab Hassan în precizarea și concretizarea acestui concept. Postmodernismul nu e văzut de Hassan polemic ca antimodernism, ci ca un continuator și înnoitor al acestuia.

În lucrarea *The Dismemberment of Orpheus* identifică precursorii postmodernismului, acei autori din diferite epoci, care s-ar circumscrie unei „literaturi a tăcerii“ („literature of silence”²⁵³) caracterizată prin: punere în paranteză a rațiunii, societății, civilizației și naturii, întoarcerea artei împotriva ei înșiși, preferința pentru o limbă golită de sens. El definește noțiunea sincron „pentru a stabili un raport între stiluri, convenții, genuri sau opere individuale îndepărtate din punct de vedere temporal, dar care dezvăluie asemănări semnificative”²⁵⁴ Postmodernismul nu este un fenomen decadent, ci reprezintă un mod incontestabil de logică interioară a creativității artistice.

În textul său *POSTmodernISM*²⁵⁵ exemplifică pe baza a șapte rubrici felul în care semnificațiile se convertesc în trecerea de la modernitate la postmodernitate. O comprimată teorie a postmodernismului conține textul său *Pluralism in Postmodern Perspective*²⁵⁶. Se postulează aici o altă formă de logică ce nu trebuie confundată cu arbitraritate. Indeterminarea, fragmentarismul, decanonizarea, pierderea identității și a profunzimii, caracterul nonreprezentativ, ironia, depășirea granițelor dintre genuri și specii, carnavalescul, atitudinea participativă sînt tot atîtea trăsături ale postmodernismului pregnant și pertinent definite de către Hassan.

²⁵³ Hassan 1967

²⁵⁴ Călinescu 2005, p. 312

²⁵⁵ Hassan 1971

²⁵⁶ Hassan 1986

Teoriile poststructuraliste se subsumează deasemenea cadrului mai larg al postmodernității. O importanță centrală are în acest context noțiunea de subiect. Din perspectiva poststructuralistă subiectul se reprezintă ca ființa definită în și prin limbaj, în sens mai larg prin cultură.²⁵⁷ Doris Bachmann-Medick precizează că „în loc de a fi un instrument de descriere a realității, limbajul este mai degrabă un instrument de constituire a ei. Orice cunoaștere a realului e formulată în afirmații de limbaj; nu există realitate care să nu fie pătrunsă și dominată de limbaj.”²⁵⁸ Pe lângă pierderea integrității subiectului și a încrederii în autodeterminare, însăși cunoașterea realității primește un caracter incert.

Peter Zima remarcă drept unul dintre semnele specifice ale postmodernismului, intertextualitatea. El distinge între intertextualitatea modernă și cea postmodernă. Intertextualitatea modernă e încă în căutarea Sensului, cea postmodernă reflectă procesul de disoluție al subiectului. Subiectul literaturii postmoderne rezultă dintr-un „întâmplător joc al formelor.”²⁵⁹ Asocierea de citate și subînțelesuri nu atestă un sens preexistent. Astfel postmodernismul desăvârșește procesul de dispariție a subiectului început încă în perioada modernă. Identitatea protagoniștilor este fragmentară, incoerentă, contradictorie, confuză. Literatura postmodernistă mizează pe ambiguitate spre a surprinde indeterminarea realității. O calitate fundamentală este caracterul deschis care se manifestă în alegerea formelor literare. Literatura postmodernă e într-un grad înalt inovativă, ea revalorifică forme revolute, parodiază și ironizează locuri comune. Departate de a fi neutrală, necritică, literatura postmodernă refuză însă să ofere modele alternative lumii existente.²⁶⁰

Coordonate ale postmodernismului românesc

În încercarea de a surprinde trăsături ale postmodernismului românesc, am apelat ca și în prima parte a lucrării la o perspectivă istorică, pentru a putea distinge filiațiile, trecerea de la modernitate la postmodernitate. Am schițat sumar o evoluție a literaturii române moderne care evidențiază în momentele ei de vîrf tendința de sincronizare cu literatura europeană. Simbolismul, precum și mișcarea literară modernă încurajată de criticul literar Eugen Lovinescu prin revista și cenaclul *Sburătorul* reprezintă astfel de momente.

Evoluția firească a literaturii române e însă brutal întreruptă prin evenimentele produse prin cel de-al doilea război mondial. România devine o țară comunistă și noua clasă politică

²⁵⁷ Berressem 2004, p. 220

²⁵⁸ Bachmann-Medick 2006, p.35

²⁵⁹ Zima 2001, p. 196

²⁶⁰ ibidem, p. 195

va face totul pentru a o transforma într-o țară satelit, supusă Uniunii Sovietice Staliniste. Cultura a fost transformată într-o anexă a ideologiei politicului. Partidul comunist promovează o așa-zisă artă angajată, menită să exprime trăirile poporului muncitor o artă simplă naivă, departe de „rafinamentele bolnăvicioase ale societății burgheze”. Cenzura era atotputernică. Ca atare opere autentice nu găsesc drumul publicității. Totuși trebuie menționate câteva apariții notabile: George Călinescu *Bietul Ioanid* 1953, Marin Preda cu primul volum din *Moromeții* 1959, *Cronica de Familie* de Petru Dumitriu (1956), Eugen Barbu *Groapa* (1956).

Această regretabilă stare de lucruri persistă până în jurul anilor '60, când regimul comunist sub Dej și apoi sub Ceaușescu, din motive interne de putere politică încearcă să se detașeze de Uniunea Sovietică. Politica de supunere față de URSS e înlocuită de una națională, ca urmare România trăiește o etapă a unei relative liberalizări („deschidere închisă”²⁶¹). În domeniul culturii și literaturii, binefacerile liberalizării se fac simțite într-o orientare spre cultura vestică. Totodată se reface legătura întreruptă cu modernismul interbelic. Se afirmă acum o puternică generație de scriitori, poeți, prozatori, critici literari care vor repune esteticul în drepturile lui. Poezia generației lui Nichita Stănescu aduce în volumele de debut „nu numai influențe sporadice și reminiscente, ci structuri estetice esențiale aparținând modernismului expresionist blagian și modernismului ermetic barbican.”²⁶²

În proză se poate sesiza o revitalizare a prozei de mici dimensiuni prin contribuția unor scriitori ca Nicolae Velea, Dumitru Radu Popescu, Fănuș Neagu, Teodor Mazilu, Radu Cosașu, Sorin Titel.

Romanul cunoaște deasemenea o adâncă metamorfoză. Cenzura se mai îmblânzește rămânând vigilentă numai când e vorba de critica directă la adresa partidului. Aceasta face posibilă apariția așa-numitelor romane ale „obsedantului deceniu.” Aceste romane au un mare succes de public, răspunzând nevoii acute de adevăr²⁶³. Ele preiau funcția pe care într-o societate normală, democratică le-ar avea istoriografia, jurnalistica, sociologia. Li s-a reproșat acestor scriitori, după mișcarea decembristă, jumătățile de adevăr, pactul cu puterea, actul de libertate garantat de partid. Se înscriu în această mișcare autori ca Marin Preda, Augustin Buzura, D. R. Popescu, Alexandru Ivăsiuc, Nicolae Breban.

Acestea nu sînt însă singurele linii de forță ale peisajului literar românesc la sfîrșitul deceniului șase. O literatură de „underground” completează această imagine. E vorba aici de o

²⁶¹ Cărtărescu 1999, p. 130

²⁶² ibidem, p.131

²⁶³ Lefter 2001, p. 26

literatură ce nu se află în prim-planul atenției publice și scapă rigorilor cenzurii: grupul *Albatros*, *mișcarea onirică*, *Școala de la Tîrgoviște* ca și poezia unor autori singulari ca Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Șerban Foarță. Mircea Cărtărescu descrie literatura de „underground” ca „mixtum compositum de antimodernism (înțeles în primul rînd ca antilibrism), neomodernism (postavangarde, suprarealism), tardo-modernism și postmodernism, a cărui trăsătură definitorie este sentimentul de obsolescență și oboseală a modernismului.”²⁶⁴

Relativa liberalizare a vieții și culturii românești nu a fost de lungă durată. După 1971, o dată cu introducerea „minirevoluției culturale” ale lui Ceaușescu, situația s-a înrăutățit vizibil. Forma de stat se transformă într-un cult a persoanei dictatorului. Cenzura își redobândește prerogativele. În acest context, se face simțit sub diferite forme, un fenomen al rezistenței prin cultură care are drept efect păstrarea unui climat de seminormalitate în viața românească.

În aceste circumstanțe se formează intelectual și se afirmă artistic puternica generație ’80. În București existau mai multe cercuri literare. Cenaclul *Junimea* condus de O. S. Crohmălniceanu era frecventat mai ales de prozatori. Sub îndrumarea lui E. Simion își desfășoară activitatea *Cercul de Critică* înființat în 1971. *Cenaclul de luni* având ca mentor pe Nicolae Manolescu, e consacrat poezilor. Grupări asemănătoare existau și în alte centre universitare Iași, Cluj, Timișoara, dar și în jurul unor reviste literare ca, *Amfiteatru*, *Dialog*, *Opinia Studențească*.

S-au afirmat în acest cadru poezii ca Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Florin Iaru, Ion Stratan, Magdalena Ghica, Matei Vișniec și Alexandru Mușina. Dinter prozatori menționăm pe Mircea Nedelciu, Ștefan Agopian, Constantin Stan, Alexandru Vlad și Adriana Bittel, Sorin Preda, Tudor Dumitru Savu, Tudor Vlad, Gheorghe Crăciun, Stelian Tănase, Vasile Radu. Unii dintre acești autori își făcuseră deja apariția editorială individual, alții debutează într-un volum colectiv, antologia intitulată cu un termen luat din limbajul militar *Desant* ’83. Titlul ales de către mentorul grupării sugerează caracterul radical înnoitor al prozei optzeciste. În jurul generației ’80 s-au purtat îndelungate dispute critice. Ea a avut admiratori și detractori. Cel mai puternic adversar l-a întruchipat E. Barbu, redactorul șef al ziarului *Săptămîna*, editat de Consiliul Culturii.

La începutul anilor ’80 trăsăturile generației sînt deja cristalizate:

„Anchetele, ‘mesele rotunde’ și interviurile [...] formează un vast text programatic, prin care prozatorii anilor ’80, dimpreună cu poezii, criticii și eseistii generației, au

²⁶⁴ Cărtărescu 1999, p 137

dovedit o serioasă conștiință a demersului lor, care are – vasăzică - o solidă, admirabilă și foarte importantă temelie intelectuală.”²⁶⁵

Dezbaterea în jurul optzecismului ia o întorsătură o dată cu etichetarea lui drept postmodern. Izolat, termenul de postmodernism apare la începutul anilor '80, după 1983 folosirea lui e tot mai frecventă. În anul 1986 un întreg număr al *Caietelor Critice* este consacrat postmodernismului. Revista conține studiile unor renumiți teoreticieni străini, dar și contribuții ale unor critici români. Dezbaterea în jurul conceptului își prelungește ecourile până în momentul actual.

La o privire de ansamblu asupra lucrărilor de referință în domeniu, se poate observa că încă de la început apartenența literaturii optzeciste la postmodernism este privită de o parte a cercetătorilor și autorilor cu scepticism. Încerc în lucrare să îmi exprim propriul punct de vedere în legătură cu această dilemă.

Argumentul de bază este acela că, România anilor '80 nu oferă acel fundament democratic care a avut ca efect apariția postmodernității în societatea americană. Sistemul politic românesc, regimul totalitar sunt în evident contrast cu starea de lucruri din societatea americană și din restul lumii libere. Situația economică este de asemenea departe de a favoriza cristalizarea unei mișcări de felul postmodernismului.

Totuși, criza ontologică și teleologică pe care omul postmodern o trăiește în SUA și în țările vestice ale Europei, în a doua jumătate a secolului XX nu este total străină intelectualului român. Aceasta are însă ca suport realitatea tipică unei țări comuniste. Carmen Mușat arată cum într-o societate totalitară realitatea este înlocuită de utopie. Regimul apare ca un narator auctorial care conduce și organizează viața zilnică până în ultimile amănunte.

“Într-un regim totalitar, schizofrenia socială, împărțirea vieții în secțiuni impermeabile, este un mijloc de apărare al celor care mai păstrează câteva principii morale: nu sînt nedemn și supus decît într-un anumit fragment al existenței mele; în celelalte, pe care le consider esențiale, rămîn o persoană respectabilă.”²⁶⁶

În societatea comunistă, asemănător cu societatea postindustrială e de observat aceeași criză a subiectului, realității și adevărului. Evadarea din realitatea monolitică proclamată ca singura adevărată de către regimul totalitar e posibilă numai prin refugiul în artă. Această evaziune nu are o valoare politică, ci una fundamental estetică. În opinia Magdei Cârneli apariția postmodernismului în România trebuie înțeleasă ca un orizont de așteptare condiționat

²⁶⁵ Lefter 1989, p. 227

²⁶⁶ Tzvetan Todorov citat după Mușat 2008, p. 61

psihologic și cultural. Psihologic în sensul aspirației la libertate, cultural în sensul tendinței spre o expresie artistică autentică, ce să nu fie produsul unei instrumentalizări de către regim. Observația lui Lyotard despre delegitimizarea metanarațiunilor cunoașterii, pare a-și găsi aplicarea deplină în spațiul realității sociale comuniste.

O disociere în ce privește particularitățile postmodernismului românesc e deasemenea necesară, și anume cea dintre postmodernitate și postmodernism. Putem prelua aici distincția făcută în cazul particular al României printre alții de către Mircea Martin.

„[...] le postmodernisme roumain n'est moins que le produit d'un postindustrialisme roumain. Non seulement entre ces formes artistiques et la base économique locale n'y a-t-il pas de rapport de détermination (aussi médié qu'il soit), mais il n'y a, non plus, nul synchronisme réel. Elles appartiennent à la même époque sans pour autant être contemporaines.”²⁶⁷

Apariția postmodernismului se justifică în prim plan spiritual.

În opoziție cu părerile mai sus enumerate – Mușat, Cârnci, Martin – se situează autori ca Mușina sau Caius Dobrescu, care consideră postmodernismul un fenomen străin de realitatea românească, în cel mai bun caz, o modă, o imitație a unor modele occidentale. La o privire atentă se poate constata că fenomenul postmodernist se încadrează unei evoluții organice a literaturii române. El se delimitează clar față de mișcarea neomodernistă a anilor '60 și în același timp își are proprii precursori cum ar fi Max Blecher, Mateiu I. Caragiale, Hortensia Papadat-Bengescu ca și acei literați pe care Cărtărescu îi subsumează sub termenul de „underground.”

Scriitorii generației '80, formați în perioada de relativă liberalizare a culturii erau la curent cu mișcările de idei și cu literatura practică în țările vesteuropene și în America.

„The dialogue with Western theories (particularly those associated with postmodernism) also played a catalytic role [...], empowering East-European literary and cultural criticism with the tools that have allowed it to assume a reconstructive function, encouraging innovation and norm-breaking.”²⁶⁸

În sprijinul acestei idei vine și aserțiunea lui Mircea Martin:

„Sans doute, ces lectures semi-clandestines de livres et de revues ne pouvaient-elles fournir plus que des impulsions et des suggestions. La matière du roman ou du poème demeurait autochtone et la vision de l'auteur ne pouvait ignorer le contexte socio-politique roumain et est-européen.”²⁶⁹

²⁶⁷ Martin 1995, p. 8

²⁶⁸ Corniş-Pope 1995, p.139

²⁶⁹ Martin 1995, p. 9

Literatura generației '80

Cu generația '80 se poate vorbi de o nouă paradigmă literară. Așa cum am subliniat deja, semne ale înnoirii sunt prezente în lucrarea colectivă de debut *Desant* '83. Neomogene valoric ele oferă totuși o imagine a înnoirilor aduse de această generație de scriitori. Priza la real este o trăsătură fundamentală. Atitudinea față de real este însă diferită de realismul tradițional sau naturalist. În textul lui Nedelciu *Provocare în stil Moreno* personajul prezintă o realitate la care are acces prin intermediul binoclului.

S-a observat că acești autori au o predilecție pentru înfățișarea realității mărunte, banale, cotidiene, aceasta ca un reflex polemic față de literatura generației '60. Apropiindu-și realitatea prin tehnici literare foarte diverse și rafinate ei ating scopul de a o recupera dând impresia de un „hiperrealism”.

Dimensiunea livrescă este deasemenea omniprezentă. Pentru acești autori literatura reprezintă a doua natură, mediul firesc de existență; în textele lor se joacă cu convențiile, rolurile autor-cititor-personaj sunt interșanjabile. Prin deconspirarea caracterului convențional al literaturii și scoaterea la vedere a propriilor instrumente de lucru, cititorul devine părtașul al procesului de creație, iar granițele dintre real și fictiv se subțiează până la dispariție. Asistăm la frecventele schimbări ale perspectivelor narative și la folosirea originală a persoanelor și timpurilor verbului. Om al timpului său, autorul se folosește de modalități noi de investigare a realului: cinematografie, bandă de înregistrare, cameră fotografică. Sunt valorificate toate registrele limbajului.

Mircea Nedelciu

Volmul de debut *Aventuri într-o curte interioară* a lui Mircea Nedelciu, unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai generației 80, marchează o certă înnoire a modalităților narative.

Ceea ce contează în proză, spune Mircea Nedelciu, nu e atât „realismul metodei de transcriere a realului” cât „realismul atitudinii față de real.” De aceea el urmărește adecvarea discursului epic, într-o încercare de a reduce cât mai mult decalajul dintre realitate și transpunerea ei în pagină. Problema limbajului este esențială pentru acest autor obsedat de autenticitate. Posesor al unui fin auz, autorul reproduce în textele sale o mare varietate de limbafe: limbajele diferitelor grupări sociale și diferitelor epoci. Delimitarea în specii și genuri își pierde în cazul lui Mircea Nedelciu funcționalitatea, de aceea Ion Bogdan Lefter îi numește scrierile „texte”²⁷⁰. Neîncorsetate de nici un fel de constrângeri formale, produs al

²⁷⁰ Lefter 1999, p. 11

unei „inginerii textuale”, prozele sale vor să rămână fidele realului. „Atenția acordată de prozatorii din generația mea cotidianului, realității imediate, dovedește tocmai că ei nu fac din text un înlocuitor al lumii reale.”²⁷¹

Încă în primul său volum pentru care i-a fost decernat premiul de debut al Uniunii Scriitorilor se poate remarca virtuozitatea limbajului, rafinamentul tehnicilor narative.

În *8006 de la Obor la Dîlga* e înregistrată limba navetiștilor, jucători de poker. Pe lângă formule standard se regăsesc aici nenumărate „parole”, lozinci așa cum se foloseau în zilnicul discurs comunist și care primesc în acest context o turnură ironică.

O variată galerie de personaje populează paginile acestui autor: navetiști, simpli muncitori, elevi de internat, țărani, oameni tineri care și-au abandonat căminul părintesc, toți existențe marginale. Personajele nu sunt conturate prin viața lor interioară, Nedelciu evitând proza psihologizantă. Ceea ce contează sunt faptele, modul personajelor de a acționa, de a vorbi, viața directă, imediată. Relatarea fragmentară devine un mod de apropiere de caracterul amorf, haotic al realității. Narațiunea nu este lineară, astfel în textul mai înainte amintit secvența cu întâmplările din tren alternează cu concise incursiuni în trecutul lui Scarabeu. Trecerea nu este anunțată, marcată; relatarea la persoana III este urmată de trecerea la persoana II bruscându-i cititorului obișnuințele de lectură și obligându-l la o lectură activă. Acest procedeu micșorează distanța dintre narator, cititor și personaje.

Proza lui Nedelciu excelează și printr-o acută percepție vizuală. În mod original Nedelciu utilizează tehnica cinematografică cu scopul de a reda direct, nemijlocit, netrucat realitatea.

La fel ca unii dintre autorii postmoderni internaționali el înglobează în prozele sale sublitteratura, ca de exemplu literatura S F., kitschul, literatura erotică, obținând prin ironie, autoironie și grotesc o atmosfera de carnaval.²⁷²

Gheorghe Crăciun

Volumul de debut *Acte originale/copii legalizate* arată o constantă a prozei lui Crăciun, aceea de a da expresie corporalității.

„Și unde vreau eu să ajung? La o corporalitate restituită prin limbaj, la nimic altceva. Nu e ciudat? Pariul meu nu are în vedere trupul pur și simplu, ci posibilitatea de a scrie trupul, fără a-l alfabetiza. Această încăpăținare a mea de a crede că dincolo de limbajul curent se află un alt limbaj (exclusiv psiho-senzorial) sau măcar posibilitatea de a-l inventa.”²⁷³

²⁷¹ Nedelciu 1988 citat de Lăcrășanu 1999, p. 20

²⁷² Cărtărescu 1999, p. 415

²⁷³ Crăciun 2006, p. 21

Cele 13 proze sunt un amalgam de descrieri ale lumii înconjurătoare, ale naturii în special, note asupra literaturii, reflecții asupra scrisului și fragmente autobiografice.

El evită temele mari urmărind cu predilecție surprinderea vieții directe, nemijlocite. Personajele sale sunt ființe comune, nespectaculoase, intelectuali prizonieri ai unei mărunte existențe cotidiene și a hățișului propriei gândiri. Unele dintre ele au aspirații scriitoricești.

Așa de exemplu Vlad Ștefan, profesor de desen, care dintr-un adânc impuls de a scrie, ține un jurnal în care își notează impresiile vieții zilnice. Împlicațiile actului scrisului sunt mereu reluate și infinit nuanțate.

Într-o lume în care încrederea în metanarațiuni (în acest caz cea a comunismului) a dispărut și nici valorile trecutului nu mai sunt puncte de reper, îi rămâne omului ca simplă relație cu lumea înconjurătoare propriul corp și propriile simțuri. Proza lui Crăciun se constituie în mare parte din trăirile senzoriale ale personajelor sale. Descrierile iau locul acțiunilor epice. Văzută ca printr-o lupă realitatea își dezvăluie cele mai fine detalii.

Compunere cu paralele inegale are ca moto cuvintele autorului antic Longos care fixează în același timp și tema romanului. Construcția romanului e realizată ca alternarea unor secvențe a iubirii cuplului antic, Dafnis și Cloe, cu proze despre iubiri din România anilor 80.

Textul original a lui Longos e rescris de Crăciun, îmbogățit sub aspectul senzorialității, al concreteții detaliilor. Regăsim fără îndoială în exercițiul de rescriere a lui Crăciun acea plăcere a textului specifică postmodernismului. În poveștile de iubire contemporane stadiul euforic inițial e depășit și protagoniștii se zbat să salveze cioburi din ruinele idilei.

O dată cu evocarea existenței cuplului Vlad-Luiza, revine intensiv problematica scrisului, Vlad fiind el însuși scriitor. Așteptându-și în gară familia, se adâncește în lectura propriului jurnal de însemnări, un conglomerat de dialoguri, citate literare, liste de cuvinte. Reiese că Vlad se identifică cu autorul care rescrie romanul lui Longos.

Intertextualitatea este omniprezentă, se fac referințe la propriile volume anterioare. Statutul privilegiat al autorului este desființat, dreptul de proprietate al textelor este disputat de către personajele sale. Problematika identității primește o interpretare postmodernistă.

Ioan Groșan

Absolvent al Facultății de Filologie din Cluj, neapartenând deci cercului *Junimii*, Groșan scrie o proză de altă factură decât congenerii săi bucureșteni. Setea de realitate e la el însoțită de elemente parodice și fantastice. El aparține grupării denumite de Mircea Cărtărescu „noii ficționari”, apropiați de postmodernismul de sorginte americană și sud-americană.

Stilul lui Groșan din *Caravana Cinematografică* e dominat de puterea observației de ironie și umor, de spirit caragialesc. *Insula* este o proză exemplară pentru modul de percepție al tinerei generații de scriitori. Prizonieri pe-o insulă o pereche de îndrăgostiți nu reușește să comunice decât prin citate din cărțile ce le stau la îndemână într-o veche bibliotecă. Aspectele intertextuale sunt duse până la absurd. Individul e captiv cuvintelor din cărți, comunicarea e parazitată de citate.

Jocul cu inventarul cultural ce stă la dispoziția omului secolului XX reprezintă tema fundamentală a prozei lui Groșan. Spre deosebire de moderniști care contestă tradiția, postmoderniștii o acceptă considerând-o bibliotecă la care pot apela pentru a crea noi lumi ficționale, independent de idea de originalitate. În romanul *O sută de ani de zile la porțile orientului* scriitorul dă o sumă a stilurilor prozei istorice practică în literatura română de-a lungul timpului.

Sper că cea de-a doua parte a lucrării mele a adus argumente convingătoare în favoarea existenței unui postmodernism românesc. Impus prin Școala de la Tîrgoviște și mai ales prin generația '80 acesta nu e un fenomen mimetic, ci unul original integrându-se organic în evoluția literaturii române.

Zusammenfassung in Deutsch

Die vorliegende Arbeit bietet eine komprimierte Vorstellung wichtiger theoretischer Konzepte rund um den literarischen rumänischen Postmodernismus, sowie eine Betrachtung von Werken, die mit diesem Begriff belegt worden sind.

Zur Debatte um das Phänomen, das sich in den 1980er Jahren in Rumänien bemerkbar macht, gelangt die Argumentation der Arbeit erst nach einer kurzen Beschreibung der Entwicklungen, die mit der frühen Postmoderne in den USA der 1960er Jahre einhergehen. Es wird der Versuch unternommen auf wichtige Schwerpunkte innerhalb der Postmodernediskussion einzugehen: die Voraussetzungen des Entstehens der Postmoderne, die Verbindung zwischen Moderne und ihrer Nachfolgerin, die Valorisierung der mit der letzteren einhergehenden Neuerungen, grundlegende Verschiebungen in der Geisteshaltung des postmodernen Menschen und schließlich Charakteristika der postmodernen Literatur. Nachdem dem Abriss der Ideen, die sich um dieses Phänomen in den USA und den westlichen Ländern Europas versammeln, bespricht der Hauptteil der Arbeit die besondere Variante, die in Rumänien entstanden ist.

Am Beginn steht dabei eine Betrachtung des Übergangs der rumänischen Literatur von der Moderne zur Postmoderne. Die wichtigsten Ereignisse der Literaturgeschichte seit der Einsetzung des kommunistischen Regimes bilden Grundbausteine für die Entwicklung des Postmodernismus, der mit der sogenannten '80er Generation einhergeht. Rund um die ersten Veröffentlichungen dieser Generation, deren Poetik sich als radikaler Umbruch zu den bisher bestehenden Tendenzen präsentiert, entsteht eine breite theoretische Diskussion. Ein Abschnitt der Arbeit widmet sich der Darstellung dieser Debatte. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Erscheinung des Begriffs „Postmodernismus“. Da für den rumänischen Kulturraum Kritik an der Anwendung des Begriffs geübt wurde, bot es sich an, die Arbeit auf die Untersuchung dieser Fragestellung auszulegen. Ich habe, nach der eingehenden Auseinandersetzung mit der Fachliteratur versucht wichtige Positionen der Gegner sowie der Befürworter des rumänischen Postmodernismus darzustellen. Die Besonderheiten des hier behandelten kulturellen Phänomens haben sich im Zuge dieser Herangehensweise herauskristallisiert. Innerhalb der Arbeit finden diese ebenso Erwähnung, wie jene Mechanismen, die die LiteratInnen der '80er Generation heranziehen, um daraus ihre eigene Poetik zu bilden. Zur Veranschaulichung bespreche ich die Prosaanthologie *Desant* '83 sowie das Schaffen dreier postmodernistischer Literaten aus Rumänien - Mircea Nedelciu,

Gheorghe Crăciun, Ioan Groșan. Über die Analyse der Texte aus *Desant*'83 haben sich die Grundzüge, die sämtlichen Vertretern der '80er Generation gemeinsam sind, erschlossen; über die Betrachtung der Werke der drei Literaten die individuellen Formen postmodernistischer Ästhetik.

Bibliographie

Primärliteratur

- Crăciun Gheorghe, Acte originale/copii legalizate, Cartea Românească, București 1982
- Crăciun Gheorghe, Frumoasa fără corp, Cartea Românească, București 1993
- Crăciun Gheorghe, Compunere cu Pararele inegale, roman urmat de o addenda la pastisa „Epură pentru Longos“ (ed. a-II-a, revăzută), ALLFA, București 1999
- Crăciun Gheorghe, Pupa Russa, Humanitas, București 2004
- Crăciun Gheorghe, Trupul știe mai mult, Fals jurnal la Pupa russa (1993-2000), Paralela 45, Pitești 2006
- Desant '83, Antologie de proză scurtă (ed. a-II-a), Paralela 45, Pitești/ Brașov/ București/Cluj-Napoca, 2000
- Groșan Ioan, Caravana Cinematografică, povestiri, Cartea Românească, București 1985
- Groșan Ioan, Trenul de noapte, povestiri, Cartea Românească, București 1989
- Groșan Ioan, O sută de ani de zile la porțile orientului, Editura Fundației Culturale române, București 1992
- Iliescu Nicolae, Departate pe jos, in: *Desant '83* 2000, S.52-65
- Nedelciu Mircea, Efectul de ecou controlat, Cartea Românească, București 1981
- Nedelciu Mircea, Amendament la instinctul proprietății, Editura Eminescu, București 1983
- Mircea Nedelciu, Provocare în stil moreno, in: *Desant '83* 2000, S. 19-32
- Nedelciu Mircea, Zmeura de câmpie (roman împotriva memoriei), Editura militară, București 1984
- Nedelciu Mircea, Tratatament fabulatoriu, Cartea Românească, București 1986
- Nedelciu Mircea, Și ieri va fi o zi, Cartea Românească, București 1989
- Nedelciu Mircea / Babeți Adriana / Mihăieș Mircea, Femeia în roșu, Cartea Românească, București 1990
- Nedelciu Mircea, Aventuri într-o curte interioară, Paralela 45, Pitești 1999

Sekundärliteratur

- Amian Katrin, Pynchon, Preise und die amerikanische Postmoderne. Gedanken zu einer Neupositionierung jenseits des Poststrukturalismus, in: Lepper Marcel/Siegel Steffen/Sophie Wenerscheid (Hrsg.), *Jenseits des Poststrukturalismus?*, Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2005, S. 77-103

Bachmann-Medick Doris, Cultural Turns, Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2006

Barthes Roland, Plăcerea Textului, Echinoc, Cluj 1994

Berressem Hanjo, Poststrukturalismus, in: Nünning (Hrsg.) 2004, S. 218-221

Bertens Hans, Postmodern Characterization and the Intrusion of Language, in: Călinescu / Fokkema (Hrsg.)1987, S. 139-159

Bertens Hans, The Debate on Postmodernism, in: Bertens/ Fokkema (Hrsg.) 1997, S. 3-14

Bertens Hans/ Fokkema Douwe (Hrsg.), International Postmodernism. Theory and Literary Practice, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 1997

Bodiu Andrei, Direcția optzeci în poezia română I, Paralela 45, Pitești/ București/ Brașov/Cluj-Napoca 2000

Bürger Peter, Prosa der Moderne, Shurkamp, Frankfurt am Main 1988

Cahoone Lawrence (Hrsg.), From Modernism to Postmodernism, An Anthology (second.ed.), Bleckwell Publishing, Cambridge 2003

Călinescu Matei/ Fokkema Douwe (Hrsg.), Exploring Postmodernism, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 1987

Călinescu Matei, Cinci fețe ale Modernității, Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism, Polirom, București 2005

Cârneli Magda, The Debate Around Postmodernism in Romania in the 1980s, in: Euresis, cahiers roumains d'études littéraires 1-2/1995, S. 172- 178

Cârneli Magda, Art of the 1980s in Eastern Europe, Texts on Postmodernism, Paralela 45, Pitești 1999

Cărtărescu Mircea, Postmodernismul Românesc, Humanitas, București 1999

Coenen-Mennemeier Brigitta, Nouveau Roman, Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar 1996

Connor Steven, Postmodernist culture, An Introduction of Theories of the Contemporary (Aufl.2), Blackwell Publishers, Oxford 1997

Constantinescu Michaela, Structuri și personaje în romanul postmodern, in: Caiete Critice 12/ 1994, S. 67-77

Constantiniu Florin, O istorie sinceră a poporului român, Univers enciclopedic, București 1997

Cornis-Pope Marcel, From Aesthetic "Resistance" to Cultural Reformulation: Postmodern Dialogics in Eastern Europe Before and After 1989, in: Euresis, cahiers roumains d'études littéraires 1-2/1995, S.137-154

Cornis-Pope Marcel, Romanian Postmodernism: The Politics of Poetics, in: Bertens/ Fokkema (Hrsg.) 1997, S. 435-440

Crăciun, Autenticitatea ca metodă de lucru (1982a), in: Crăciun (Hrsg.) 1999a, S. 267-271

- Crăciun Gheorghe, Școala ludică și arcanele autenticității (1993), in: Crăciun 1998, S.179-183
- Crăciun Gheorghe, O generație incomodă, prefața la prima ediție (1994), in: Crăciun 1999a, S. 499-510
- Crăciun Gheorghe, În căutarea referinței, Paralela 45, Pitești 1998
- Crăciun Gheorghe, Reducerea la scară, Paralela 45, Pitești 1999
- Crăciun Gheorghe (Hrsg.), Competiția continuă, Generația '80 în texte teoretice (ed. a-II-a), Paralela 45, Pitești 1999a
- Eco Umberto, Nachschrift zum „Namen der Rose“ (6. Aufl.), Carl Hanse Verlag München/Wien, 1985
- Euresis, cahiers roumains d'études littéraires, 1-2/ 1995
- Groșan Ioan, O singură prejudecată, realitatea!, in: Crăciun (Hrsg.) 1999a, S. 282-284
- Hassan Ihab, The Literature of silence (1967), in: Hassan 1987, S. 3-22
- Hassan Ihab, The Dismemberment of Orpheus, Toward a Postmodern Literature, Oxford Press, Oxford 1971
- Hassan Ihab, POSTmodernISM (1971a), in: New Literary History, Vol. 3, No. 1, Modernism and Postmodernism: Inquiries, Reflections, and Speculations Autumn, 1971, p. 5-30
- Hassan Ihab, Toward a Concept of Postmodernism (1982), in: Hassan 1987, S. 84-96
- Hassan Ihab, Pluralism in Postmodern Perspective (1986), in: Hassan 1987, S.167-187
- Hassan Ihab, The Postmodern Turn, Ohio State University Press, Ohio 1987
- Hassan Ihab, Noch einmal: Die Postmoderne (1988), in: Hoffmann (Hrsg.) 1988c, S.365-374
- Heller Agnes / Fehér Ferenc, The Postmodern Political Condition, Polity Press, Oxford 1988
- Hoffmann Gerhard (Hrsg.), Der zeitgenössische amerikanische Roman, Band 1: Elemente und Perspektiven, Fink Verlag, München 1988a
- Hoffmann Gerhard (Hrsg.), Der zeitgenössische amerikanische Roman, Band 2: Tendenzen und Gruppierungen, Fink Verlag, München 1988b
- Hoffmann Gerhard (Hrsg.), Der zeitgenössische amerikanische Roman, Band 3: Autoren, Fink Verlag, München 1988c
- Hoffmann Gerhard, Vorbemerkungen (1988d), in: Hoffmann (Hrsg.) 1988a, S. IX-XXII
- Hoffmann Gerhard, Situationalismus als epistemologisches bzw. ethisches Grundmuster des zeitgenössischen amerikanischen Romans und die Umwandlung der erzählten Situation ins Fantastische (1988e), in: Hoffmann (Hrsg.) 1988e, S. 108-144
- Hoffmann Gerhard/Hornung Alfred/ Kunow Rüdiger, „Modern“, „Postmodern“ und „Contemporary“: Zur Klassifizierung der amerikanischen Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts, in: Hoffmann (Hrsg.), 1988a, S. 7-43

Hornung Alfred/ Kunow Rüdiger, Der amerikanische Gegenwartsroman und seine kulturelle Matrix, in: Hoffmann (Hrsg.) 1988a, S.45-80

Howe Irving, Mass Society and Postmodern Fiction, in: Irving Howe, The Decline of the New (5th ed.), Harcourt, Brace & World Inc., New York 1970, S. 190-207

Hutcheon Linda , A poetics of postmodernism, history, theory, fiction, Routledge, New York 1990

Hutcheon Linda, Politica Postmodernismului, Univers, București 1997

Ignatow Assen, Ist Osteuropa „postmodern“, Der Begriff der Postmoderne und die Osteuropaforschung, Bundesinstitut für ostwissenschaftliche und internationale Studien, Köln 2000

Ionescu Alexandru Teodor, Despre proza scurtă în două paradoxuri (1984), in: Crăciun (Hrsg.) 1999a, S. 217-221

Iova Gheorghe, Despre text (1988), in: Crăciun (Hrsg.) 1999a, S. 290-293

Krause Daniel, Postmoderne - Über die Untauglichkeit eines Begriffs der Philosophie, Architekturtheorie und Literaturtheorie, Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2007

Lefter Ion Bogdan, Fișe pentru analiza unui concept (1986), in: Crăciun (Hrsg.) 1999a, S. 400-4004

Lefter Ion Bogdan, Introducere în noua poetică a prozei (1989), in: Crăciun (Hrsg.) 1999a, S. 222-230

Lefter Ion Bogdan, Scurtă istorie a romanului românesc (cu 25 de aplicații), Paralela 45, Pitești 2001

Lefter Ion Bogdan, Primii Postmoderni: „Școala de la Tîrgoviște“, Paralela 45, Pitești 2003

Lyotard Jean François, Postmoderne für Kinder, Briefe aus den Jahren 1982-1985 (2. Aufl.), Passagen Verlag, Wien 1996

Lyotard Jean François, Das Postmoderne Wissen (2. unveränderte Aufl.), Passagen Verlag, Wien 1999

Manolescu Nicolae, Arca lui Noe eseu despre romanul românesc vol III, Editura Minerva, București, 1983

Martin Mircea, En guise d'introduction: D'un postmodernisme sans rivages et d'un postmodernisme sans postmodernité, in: Euresis, cahiers roumains d'études littéraires, 1-2/1995, S. 3-13

Martinez Matias/ Scheffel Michael, Einführung in die Erzähltheorie, Verlag C. H. Beck, München 1999

Milich Klaus J., Die frühe Postmoderne, Geschichte eines europäisch-amerikanischen Kulturkonflikts, Campus Verlag, Frankfurt/New York 1998

Moraru Cornel, Proza după cel de al doilea război mondial, in: Crăciun Gheorghe (Hrsg.), Istoria didactică a literaturii române, Editura Cartier și Prut internațional 1997, S. 444- 451

Moraru Cristian, De ce noua proză? (1986), in: Crăciun (Hrsg.) 1999a, S. 237-242

Mușat Carmen, Strategiile subversiunii, Incursiuni în proza postmodernistă (ed. a-II-a), Cartea Românească, București 2008

Mușina Alexandru, Le postmodernisme aux portes de L'Orient, in: Eresis, cahiers roumains d'études littéraires 1-2/1995, S.155-167

Mussara Ulla, Narrative Discourse in Postmodernist Texts: The Conventions of the Novel and the Multiplication of Narrative Instances, in: Călinescu / Fokkema (Hrsg.)1987, S. 215-231

Nedelciu Mircea 1987, Un nou personaj principal, in: Crăciun (Hrsg.) 1999a, S. 242-245,

Nemoianu Virgil, Notes sur l'état de postmodernité, in: Euresis, cahiers roumains d'études littéraires 1-2/1995, S. 17-19

Nünning Ansgar (Hrsg.), Grundbegriffe der Literaturtheorie, Verlag J. B. Metzler Stuttgart/Weimar 2004

Petrescu Ioana M., Modernism-Postmodernism, o ipoteză, Casa cărții de știință, Cluj-Napoca 2003

Petrescu Liviu, Poetica Postmodernismului, Paralela 45, Pitești 1998

Popescu Simona, Compendiu despre noua proză (1986) in: Crăciun (Hrsg.) 1999a, S. 246-252

Sarup Mandan, An introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism, Harvester Wheatsheaf, Hertfordshire 1988

Schärf Christian, Der Roman im 20. Jahrhundert, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart/ Weimar 2001

Simion Eugen, Scriitori români de azi IV, Cartea Românească, București 1989

Simuț Ion, O nouă școală a lui Caragiale (1989), in: Crăciun (Hrsg.) 1999a, S 39-45

Spiridon Monica, Postmodernism Is Elsewhere, in: Euresis, cahiers roumains d'études littéraires 1-2/1995, S. 77- 84

Szegedy-Maszák Mihály, Teleology in Postmodern Fiction, in: Călinescu / Fokkema (Hrsg.) 1987, S. 41- 57

Țăposu Radu G., Cu ochii deschiși pe tărâmul unei alte paradigme literare (1993), in: Crăciun (Hrsg.) 1999a, S. 253-258

Ursa Michaela, Optzecismul și promisiunile postmodernismului, Paralela 45, Pitești 1999

Ursa Mihaela, Gheorghe Crăciun, monografie, antologie comentată, receptare critică, AULA, Brașov 2000

Welsch Wolfgang, Unsere postmoderne Moderne (7. Aufl.), Akademie Verlag, Berlin 2008

Welsch Wolfgang/ Sandbothe Mike, Postmodernity as a Philosophical Concept, in: Bertens / Fokkema (Hrsg.), 1997, S. 75-88

Zima Peter, Das literarische Subjekt: zwischen Spätmoderne und Postmoderne, Francke, Tübingen 2001

Internetquellen

Creangă Alin Lucian, Rezumatul tezei de Doctorat cu titlul: Proza scurtă postmodernă românească. Strategii narative, Conducător științific, Prof. univ. dr. Ion Simuț, Oradea 2009
http://www.uoradea.ro/attachment/791672704232e82e41d0a31a6bc16159/b7434500c110e7c6cb314e7c97f8b13d/Creanga_Alin_Lucian.pdf , 20.03.2010

Florentina Sâmihaian, Proza postmodernă românească. O abordare pragmatică, Teză de doctorat, rezumat, Conducător științific: Prof. univ. dr. Liliana Ruxăndoiu, Bucurști 2007
<http://www.unibuc.ro/studies/Doctorate20072/Florentina%20Samihaian%20-%20Proza%20postmoderna%20romaneasc.%20O%20abordare%20pragmatica/rezumat.doc> , 20.03.2010

Lebenslauf

Name: Ana Maria Surugiu
Geburtsjahr: 1984
Geburtsort: Braşov, Rumänien
Adresse: Döblinger Hauptstraße 7A/51
1190 Wien
E-Mail: anamariasurugiu@gmx.at

Sprachkenntnisse:

Muttersprachen: Deutsch, Rumänisch
Sehr gute Sprachkenntnisse: Englisch, Französisch
Gute Sprachkenntnisse: Italienisch, Latein

Schulausbildung:

2003: Matura: Bundesgymnasium Rechte Kremszeile
3500 Krems an der Donau, Sprachlicher Zweig
seit 2003: Studium an der Universität Wien
Studienrichtungen: Rumänisch und Kunstgeschichte
2008: siebenmonatiger Studienaufenthalt an der Babeş-Bolyai Universität Cluj,
Rumänien

Forschungsschwerpunkte innerhalb der universitären Ausbildung:

Internationale und rumänische Literaturwissenschaft, sowie internationale Literaturtheorie mit einem Fokus auf das 20. Jahrhundert; Literaturübersetzung
Im Bereich der Medienwissenschaften intermediale Bezüge audio-visueller Medien, Malerei und Architektur (Schwerpunkt: Barock, Kunst des 20. Jahrhunderts und Gegenwartskunst)

Wissenschaftliche Tätigkeiten:

Projektorganisation für den Kulturverein Fran:cultures, Literaturübersetzung Gheorghe Crăciun

Veröffentlichungen:

Übersetzung: Gheorghe Crăciun, Vergrößerte Photographien, in: Kühn Wolfgang (Hrsg.), Top 22, Teil II, the only maw is up..., Beiträge der Ateliergäste des Unabhängigen Literaturhauses NÖ, Edition Aramo, Krems/Stein 2005.

Ziele im Hinblick meiner wissenschaftlichen Laufbahn:

Vertiefung meines Wissens um die zeitgenössische Literatur und die Bildenden Künste, sowie um grundlegende Denkströmungen innerhalb der Geisteswissenschaften.