



Jakabházi Réka

LITERARISCHE GRENZGÄNGE

*Transkulturelle Verflechtungen
zwischen der deutschen,
ungarischen und rumänischen Literatur*

Jakabházi Réka

LITERARISCHE GRENZGÄNGE

**TRANSKULTURELLE VERFLECHTUNGEN
ZWISCHEN DER DEUTSCHEN, UNGARISCHEN
UND RUMÄNISCHEN LITERATUR**

Publicarea acestui volum a fost finanțată
prin Fondul de Dezvoltare UBB 2024.

The publication of this book was supported
by the 2024 Development Fund of the UBB.

Jakabházi Réka

LITERARISCHE GRENZGÄNGE
TRANSKULTURELLE VERFLECHTUNGEN
ZWISCHEN DER DEUTSCHEN, UNGARISCHEN
UND RUMÄNISCHEN LITERATUR

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

2025

Referenți științifici:

DAAD-Lekt. dr. Thomas Schneider

Prof. univ. dr. Bányai Éva

ISBN 978-606-37-2739-9

© 2025 Jakabházi Réka

Tehnoredactare computerizată: Cristian-Marius Nuna

Coperta: Jánosi Andrea, pe baza unei fotografii de Lészai István

Universitatea Babeș-Bolyai

Presa Universitară Clujeană

Director: Codruța Săcelean

Str. B.P. Hasdeu nr. 51

400371 Cluj-Napoca, România

Tel. (+40)-744-687.884

E-mail: editura@editura.ubbcluj.ro

<http://www.editura.ubbcluj.ro/>

<https://libraria.ubbcluj.ro/>

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG.....	7
ÄSTHETIK DES HÄSSLICHEN: KRANKHEIT, VERFALL UND RANDEXISTENZEN IN DER LITERATUR DER MODERNE	11
Literarische Inszenierungen des Hässlichen bei Max Blecher und Thomas Mann	19
Gestalten des Abgrunds: Randexistenzen in der expressionistischen Großstadtlyrik	19
HERMANN HESSE ALS LITERARISCHER IMPULSGEBER: TRANSKULTURELLE RESONANZEN IN DER UNGARISCHEN MODERNE.....	58
Archetypische Strukturen und kollektives Unbewusstes: Eine vergleichende Untersuchung von Hermann Hesses <i>Demian</i> und Áron Tamásis <i>Ősvigasztalás</i> [Urtröst]	60
Hermann Hesses Polaritätskonzept und dessen Auswirkungen auf die ungarische Literatur der Moderne am Beispiel von Antal Szerb	82
SIEBENBÜRGISCH-DEUTSCHE UND -UNGARISCHE LITERATUR ALS DISKURSRaum FÜR MYTHOS UND GESCHICHTE	105
Die Karpaten als mythischer Schauplatz: Magie, Märchen und Metaphysik in der Literaturtradition Siebenbürgens.....	107

Otto Fritz Jickelis Drama <i>Sachs von Harteneck</i> im Spannungsfeld zwischen Geschichte, Mythos, Ideologie und Dramaturgie.....	137
ÄSTHETIK DER ANGST IN POSTMODERNEN ERFAHRUNGSRÄUMEN: TRAUMA, ZENSUR UND ENTWURZELUNG.....	158
Poetischer Widerstand in der Diktatur im Spiegel der Beat-Ästhetik bei Anemone Latzina	159
Raum- und Angstkonstruktionen in <i>Warum das Kind in der Polenta kocht</i> von Aglaja Veteranyi	180
BIBLIOGRAFIE	201

EINLEITUNG

Im Spannungsfeld von Sprache, Literatur und kultureller Identität vollziehen sich fortlaufend Austausch- und Wandlungsprozesse, deren literarische Abbildung einen zentralen Gegenstand sowohl der interdisziplinären Forschung als auch der transkulturellen Literaturwissenschaft bildet. Vor diesem Hintergrund widmet sich der vorliegende Band der komplexen Verflechtung der deutschen, ungarischen und rumänischen Literatur unter besonderer Berücksichtigung ihrer wechselseitigen literarischen Bezüge und kulturellen Überlagerungen. Dabei stehen nicht nur intertextuelle Verweise im Fokus, sondern auch tiefgreifende ästhetische, philosophische und psychologische Resonanzen, die sich in literarischen Motiven, Figurenkonzeptionen und Raumsemantiken niederschlagen. Durch die Verbindung transkultureller Perspektiven mit literaturtheoretischen und kulturwissenschaftlichen Ansätzen wird Literatur als ein dynamischer Ort kultureller Aushandlungsprozesse sichtbar, an dem sich historische Erfahrung, kollektives Gedächtnis und ästhetische Selbstverortung vielschichtig überschneiden.

Das erste Kapitel stellt die literarische Moderne in den Mittelpunkt und konzentriert sich auf literarische Darstellungen von Verfall, sozialer Ausgrenzung und Randständigkeit. Gezeigt wird, auf welche Weise die Ästhetik des Hässlichen literarische

Werke des frühen 20. Jahrhunderts bestimmt. Die Fallstudien richten dabei den Blick auf den literarischen Umgang mit physischen und psychischen Grenzzuständen: Die erste vergleicht Darstellungen von Krankheit und Tod bei Max Blecher und Thomas Mann, während die folgende die Ästhetik des Hässlichen in der expressionistischen Großstadtlyrik mit besonderem Fokus auf Figuren existenzieller Marginalität untersucht. Beide Beiträge verdeutlichen, wie sich das Hässliche im Spiegel der literarischen Moderne als Ausdruck einer tiefgreifenden ästhetischen und ontologischen Erfahrung etabliert hat.

Das zweite Kapitel untersucht den Einfluss Hermann Hesses – insbesondere seines Romans *Demian* – sowie der Theorien C. G. Jungs und Sigmund Freuds auf die ungarische Literatur der Moderne. Zunächst wird *Demian* im Vergleich mit Áron Tamásis *Ősvigasztalás* [*Urtröst*] im Hinblick auf archetypische Strukturen und das Konzept des kollektiven Unbewussten analysiert. Anschließend richtet sich der Fokus auf Hesses Polaritätskonzept und dessen Analogien im literarischen Schaffen des ungarischen Schriftstellers Antal Szerb. Im Zentrum steht hierbei der Roman *Utas és holdvilág* [*Reise im Mondlicht*], der unter besonderer Berücksichtigung transkultureller Übertragungsprozesse und psychologischer Tiefendimensionen untersucht wird.

Das dritte Kapitel richtet den Blick auf den siebenbürgischen Kulturraum, der als Schauplatz multikultureller, multiethnischer und multikonfessioneller Koexistenz literarisch erkundet wird. In zwei Studien wird die literarische Verarbeitung von Raum, Mythos und Erinnerung analysiert. Die erste widmet sich den

Karpaten als mythischem Schauplatz, dessen literarische Gestaltung durch das Zusammenspiel von Naturmagie, märchenhaften Elementen und metaphysischen Dimensionen geprägt ist. Besonderes Augenmerk gilt dabei ihrer Darstellung in der siebenbürgisch-ungarischen Literatur, die von der deutschsprachigen Naturlyrik des 18. und 19. Jahrhunderts beeinflusst wurde. Die zweite Studie untersucht die historische Figur Sachs von Hartenecks in einem Drama des siebenbürgisch-deutschen Autors Otto Fritz Jickeli als Schnittstelle zwischen historischer Realität, ideologischer Überformung und dramatischer Inszenierung.

Das abschließende Kapitel des Buches erweitert den geografischen, zeitlichen und thematischen Fokus und untersucht literarische Phänomene in transkulturellen Räumen, insbesondere im Spannungsfeld zwischen Südosteuropa, Deutschland und Nordamerika. Im Zentrum stehen dabei die literarische Auseinandersetzung mit Angst, Identitätsverlust und der Gestaltung heterotoper Räume. Die erste Studie analysiert die Beat-Ästhetik als Ausdruck poetischen Widerstands in der unter diktatorischen Bedingungen entstandenen Lyrik Anemone Latzinas. Die zweite Untersuchung widmet sich dem Debütroman *Warum das Kind in der Polenta kocht* von Aglaja Veteranyi und beleuchtet die literarische Konstruktion von Angst aus kindlicher Perspektive sowie die Funktion des Zirkus als heterotopem Raum existenzieller Erfahrungen.

Der Band versteht sich als Beitrag zur Erforschung transkultureller literarischer Dynamiken zwischen Mittel- und Südosteuropa. Die Untersuchungen, von denen einige bereits in

Teilen veröffentlicht (vgl. die Angaben am Ende des Bandes), für die vorliegende Publikation jedoch grundlegend überarbeitet, inhaltlich erweitert und in einen neuen argumentativen Zusammenhang integriert wurden, zeigen exemplarisch, wie tief Literatur in kulturelle, psychologische und soziale Diskurse eingebunden ist und wie fruchtbar es sein kann, diese Diskurse im Spiegel vielsprachiger und vielstimmiger Literaturtraditionen neu zu reflektieren.

ÄSTHETIK DES HÄSSLICHEN: KRANKHEIT, VERFALL UND RANDEXISTENZEN IN DER LITERATUR DER MODERNE

Der Begriff „modern“ wurde im geistesgeschichtlichen Sinne bereits seit dem Mittelalter zur Bezeichnung des Neuen, des Aktuellen, des Innovativen verwendet. Die eigentliche „Literatur der Moderne“ entstand jedoch erst, als neue wissenschaftliche Erkenntnisse das traditionelle Weltbild fundamental erschütterten und die Grundlagen bisheriger Gewissheiten infrage stellten. In diesem Kontext spiegeln moderne literarische Werke die existenzielle Verunsicherung der Zeit wider, in der ein kohärentes Ich zunehmend zerfiel und individuelle wie gesellschaftliche Identitäten neu verhandelt werden mussten.

Die literarische Moderne ist von einem tiefgreifenden Wandel ästhetischer und weltanschaulicher Paradigmen geprägt. An die Stelle harmonischer Schönheitsideale rückten radikale Krisenerfahrungen, Fragmentierung des Ichs und eine neue Wahrheitsästhetik ins Zentrum der Darstellung. In diesem Kontext gewinnt die sogenannte *Ästhetik des Hässlichen* zunehmend an Bedeutung: Das Groteske, das Krankhafte, das Verstörende und das vormals Tabuisierte werden nun nicht länger als Abweichung vom Schönen betrachtet, sondern als genuiner Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung.

Vor dem Hintergrund dieses von Krisenerfahrungen, Identitätsverlust, Entfremdung und der Dekonstruktion tradierter ästhetischer Normen geprägten literarischen Kontextes fungiert die Ästhetik des Hässlichen zunehmend als Ausdruck eines gesteigerten Bewusstseins für körperliche, psychische und gesellschaftliche Grenzerfahrungen, denen sich die Literatur der Moderne in besonderer Weise annähert. Sie stellt eine bewusste Abkehr von klassischen Schönheitsidealen dar und eröffnet neue Perspektiven auf das Unvollkommene, das Verstörende und das Abgründige. Nicht mehr das Schöne, sondern das Wahre bildet den zentralen Anspruch der Kunst der Moderne. Dieser Wahrheitsbegriff steht jedoch in einem deutlichen Gegensatz zur klassisch-idealistischen Ästhetik, die von Harmonie, Ausgewogenheit und einem normativen Schönheitsideal geprägt war. An die Stelle von Harmonie und Schönheit rücken nun das Hässliche, das Groteske, die Disharmonie sowie vormals tabuisierte Inhalte in den Mittelpunkt von Literatur und bildender Kunst. Das mit der Moderne verbundene Erneuerungspathos führte zur Aufwertung negativ besetzter Emotionen und ebnete damit der Ästhetik des Hässlichen den Weg in den künstlerischen Diskurs.

Der Begriff „Ästhetik“, der sich vom griechischen Wort *aisthesis* ableitet, bedeutet ursprünglich „Empfindung“ bzw. „Sinneswahrnehmung“. In der Epoche der Aufklärung und der Klassik wurde der Begriff vor allem im Zusammenhang mit den Idealen des Schönen, Wahren und Guten verwendet und stand für die Vorstellung einer harmonischen, rational geordneten Welt. Unter dem Einfluss von Johann Joachim Winckelmanns

Kunsttheorie¹ wurde „Ästhetik“ zu einem zentralen Begriff der idealistisch geprägten Kunstauffassung.

1750 begründete der Philosoph Alexander Gottlieb Baumgarten in seinem Werk *Aesthetica*² die Ästhetik als eigenständige philosophische Disziplin, indem er sie als „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“ [scientia cognitionis sensitivae] definierte. Damit wurde das Schöne nicht mehr ausschließlich im Rahmen ethischer oder rationaler Kategorien betrachtet, sondern als eigenständige Form der Erkenntnis verstanden, die sich auf sinnliche Wahrnehmung, Empfindung und Vorstellung gründet.³

Im 19. Jahrhundert leistete Karl Rosenkranz, ein Schüler Hegels, mit seiner *Ästhetik des Hässlichen*⁴ (1853) die erste systematische philosophische Auseinandersetzung mit dem Hässlichen. In Anlehnung an die idealistische Tradition konzipierte er das Hässliche nicht als Gegensatz, sondern als integralen Bestandteil einer umfassenden „Metaphysik des Schönen“. Er verortete es zwischen dem Schönen und dem Komischen und charakterisierte es als *Negativschönes*, also als relationalen Begriff, der nur im Kontrast zum Schönen Bedeutung gewinnt. Rosenkranz

¹ Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst: [nebst Erläuterung dazu]. Dresden, Leipzig 1756.

² Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Aesthetica*. Traiecti cis Viadrum. Frankfurt an der Oder: Iohannis Christian Kleyb 1750. Online-Version: <https://ia600308.us.archive.org/19/items/aestheticascrip00baumgoog/aestheticascrip00baumgoog.pdf>

³ Vgl. Steenblock, Volker: Die großen Themen der Philosophie – eine Anstiftung zum Weiterdenken. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, S. 241.

⁴ Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Hässlichen*. Königsberg 1853. Online-Version: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015049015871&seq=12>

differenzierte dabei zwischen Naturhässlichem, Geisthässlichem und Kunsthässlichem. Am Ende seiner Analyse betont er die grundlegende Bedeutung des Hässlichen für das ästhetische Denken insgesamt und hebt dessen Relevanz für die Entwicklung der Kunst- und Kulturtheorie hervor.

Das Hässliche hielt insbesondere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verstärkt Einzug in die Literatur, in einer Epoche, die zunehmend von gesellschaftlichen Umbrüchen, Erfahrungen der Entfremdung und einer kritischen Distanzierung vom Idealismus geprägt war. Themen wie das Hässliche, das Grausame und das Unheimliche rückten dabei ins Zentrum des künstlerischen Ausdrucks. Ein prägnantes Beispiel hierfür bietet Charles Baudelaires Gedichtsammlung *Les Fleurs du mal* (1857), in der das Hässliche nicht nur thematisiert, sondern ästhetisch aufgewertet und als Ausdruck einer radikal modernen Sensibilität inszeniert wird.

Im 20. Jahrhundert erfolgte eine kritische Neubewertung der bis dahin vorherrschenden ästhetischen Auffassungen, insbesondere im Hinblick auf das Hässliche. Dieses wurde nun vermehrt als Repräsentation des Wirklichen verstanden, nicht selten in provokanter oder entlarvender Absicht. Zugleich diente es als ästhetisches Mittel zur Sichtbarmachung gesellschaftlicher, politischer und religiöser Realitäten, insbesondere im Kontext der tiefgreifenden Umbrüche nach der Jahrhundertwende. Im Sinne einer Ästhetik des Hässlichen sollte der literarische Text trotz seiner abstoßenden Inhalte nicht einfach nur Ekel hervorrufen, sondern zugleich eine eigentümliche Faszination ausüben.

Literarische Darstellung von Krankheit

Krankheit, häufig in Verbindung mit Motiven wie Tod, Eros und Traum, stellt seit der Antike bis in die Gegenwart einen zentralen Gegenstand literarischer Darstellung und Reflexion dar. Seuchen und Krankheiten wie Pest, Cholera, Lepra, Tuberkulose oder Syphilis bilden dabei immer wieder thematische Schwerpunkte. In der antiken Literatur, beispielsweise bei Homer in der *Ilias* und der *Odyssee*, wurden Krankheiten meist als göttliche Strafe interpretiert, die sowohl Individuen als auch Gemeinschaften trafen.

Die Pest bildete bereits in der Antike ein bedeutendes literarisches Motiv: In Homers *Ilias* erscheint eine von Apollon gesandte Seuche, die das griechische Heer vor Troja schwer trifft. Auch Thukydides beschreibt in seiner historischen Abhandlung über den Peloponnesischen Krieg⁵ die „Attische Seuche“, d.h. die Pest von Athen, im 5. Jahrhundert v. Chr. – allerdings nicht primär mit literarischer Absicht, sondern mit dem Anspruch auf historische, medizinische und politische Genauigkeit.

Erst im Spätmittelalter wird die Pest nicht nur als historische Kulisse, sondern als zentrales Thema literarischer Auseinandersetzung bedeutend. In Giovanni Boccaccios *Decamerone*⁶ (ca. 1353) bildet die Pest den erzählerischen Rahmen und zugleich

⁵ Thukydides: Geschichte des Peloponnesischen Kriegs. Übersetzt von Christian Nathanael Osiander. Stuttgart: Metzler 1826.

⁶ Boccaccio, Giovanni: Il Decamerone di m. Giovanni Boccaccio di nuovo emendato secondo gli antichi esemplari. Vinegia: Appresso Gabriel Giolito de Ferrari 1548.

den Ausgangspunkt für ein vielstimmiges literarisches Universum: Zehn junge Adlige fliehen vor der Seuche aus Florenz aufs Land und erzählen sich zur Ablenkung Geschichten. Die Pest fungiert hier nicht nur als Hintergrund, sondern als erzählerischer Katalysator für literarische Produktion.

Neben der Pest erscheinen auch andere Krankheiten als literarische Motive, etwa die Lepra. Als eine der ältesten literarisch thematisierten Krankheiten fungierte sie im Mittelalter als Sinnbild für soziale Marginalisierung sowie für körperlichen und moralischen Verfall. Bereits in der Bibel werden Leprakranke als „Unreine“ beschrieben, die aus der Gemeinschaft ausgeschlossen werden müssen. Auch in der mittelalterlichen Literatur erscheint Lepra häufig als Ausdruck göttlicher Strafe oder spiritueller Prüfung.

In der Neuzeit wurde das Motiv der Lepra seltener, blieb jedoch weiterhin in der Literatur präsent. So lässt Robert Louis Stevenson in seiner Erzählung *Der Flaschenkobold* [Originaltitel: *The Bottle Imp*, 1891] einen Protagonisten auftreten, der an Lepra erkrankt ist, wobei die Krankheit hier mit Schuld, Verzweiflung und übernatürlichen Kräften verknüpft wird. Weitere literarische Bearbeitungen der Pest und der Lepra finden sich unter anderem bei Daniel Defoe (*Die Pest zu London*. Originaltitel: *A Journal of the Plague Year*, 1722), Edgar Allan Poe (*Die Maske des Roten Todes*. Originaltitel: *The Masque of the Red Death*, 1842), Hermann Hesse (*Narziss und Goldmund*, 1930) und Albert Camus (*Die Pest*. Originaltitel: *La Peste*, 1947).

Im Laufe der Literaturgeschichte verlagert sich der Fokus von Lepra und Pest zunehmend auf andere Seuchen wie Tuberkulose,

Typhus oder Syphilis. Insbesondere im 19. und frühen 20. Jahrhundert treten diese Erkrankungen verstärkt in den literarischen Vordergrund, was sich exemplarisch in den Werken von Autorinnen und Autoren wie Thomas und Heinrich Mann, Arthur Schnitzler, Oscar Wilde, Alphonse Daudet, Oskar Panizza, Katherine Mansfield, Jeanne Galzy u.a. zeigt.

Während die klassische Ästhetik Gesundheit als Ausdruck von Harmonie und Vollkommenheit idealisierte, zeigt sich in der Moderne eine deutlich ausgeprägte Tendenz, Krankheit als ästhetisches Motiv aufzugreifen. Diese Entwicklung spiegelt ein wachsendes Interesse an Brüchen, Abweichungen und existenziellen Krisenerfahrungen wider, die das klassische Schönheitsideal infrage stellten und neue Ausdrucksformen in Kunst und Literatur ermöglichten. Diese ästhetische Neubewertung zeigt sich auch darin, dass in den literarischen Texten der Epoche vermehrt Kranke als Protagonisten auftreten. Ihre Krankheit wird häufig als Spiegelbild innerer Leiden verstanden, die von Einsamkeit, Melancholie und Weltschmerz geprägt sind.⁷

Die Tuberkulose wurde in den literarischen Werken des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts häufig mit Empfindsamkeit und Sensibilität verknüpft und zugleich als Ausdruck leidenschaftlicher Zustände interpretiert. Dabei diente sie als Metapher für

⁷ Susan Sontag hebt hervor, dass in der Moderne Krankheiten wie Tuberkulose oder Syphilis zunehmend nicht nur als physische Leiden, sondern auch als Spiegel einer tiefgehenden Selbstbeurteilung und kulturellen Bedeutung fungieren. Vgl. Sontag, Susan: *Boala ca metaforă. Sida și metaforele ei*. Cluj-Napoca: Editura Dacia 1995 (Übersetzt von Aurel Sasu aus: Sontag, Susan: *Illness as metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux 1977), S. 52.

verborgene Wünsche sowie für tiefgreifende gesellschaftliche und individuelle Konflikte. Parallel dazu entwickelte sich eine ästhetische Verklärung der Tuberkulose, die sie sowohl in literarischen Darstellungen als auch in der äußeren Erscheinung von Künstlern und archetypischen Figuren wie der *femme fatale*⁸ als Zeichen von Bildung und Attraktivität erscheinen ließ.

Die Syphilis war im Unterschied zur romantisierten Tuberkulose gesellschaftlich stark stigmatisiert. Während Tuberkulosekranke (wie etwa in Thomas Manns *Der Zauberberg*) häufig als „Auserwählte“ mit besonderer Sensibilität oder geistiger Tiefe wahrgenommen wurden, galt die Syphilis als Zeichen moralischen Verfalls und wurde mit unterdrücktem oder „verbotenem“ sexuellen Verlangen assoziiert.⁹ Diese moralische Aufladung knüpft an antike Krankheitskonzepte an, in denen körperliches Leid als göttliche Strafe für individuelles Fehlverhalten verstanden wurde. In Thomas Manns *Doktor Faustus* erfährt diese Vorstellung eine literarische Zuspitzung: Die Syphilis fungiert dort als Metapher für den teuflischen Pakt des Protagonisten Adrian Leverkühn.

Insgesamt zeigt sich in der literarischen Rezeption von Krankheit ein komplexes Wechselspiel zwischen medizinischen, moralischen und ästhetischen Deutungen, das sich historisch wandelte und unterschiedliche Krankheitsbilder mit spezifischen gesellschaftlichen Bedeutungen verband.

⁸ Vgl. etwa *La Dame aux camélias* [Die Kameliendame], 1848 von Alexandre Dumas d. J.

⁹ Vgl. das Stück des französischen Dramatikers Eugène Brieux, *Les Avariés* [Die Schiffbrüchigen], 1903.

Literarische Inszenierungen des Hässlichen bei Max Blecher und Thomas Mann

Das Spannungsverhältnis zwischen Widerwärtigkeit und ästhetischer Anziehung wird in den Werken von Thomas Mann und Max Blecher auf originelle Weise verarbeitet; zentrale Motive sind dabei insbesondere Krankheit und Tod. Bei Thomas Mann tritt diese Thematik besonders deutlich in Werken wie *Tristan*¹⁰, *Buddenbrooks*¹¹, *Der Tod in Venedig*¹², *Der Zauberberg*¹³ und *Doktor Faustus*¹⁴ zutage, während Max Blecher das Zusammenspiel von Hässlichkeit und Ästhetik vor allem in seinem Roman *Inimi cicatrizate* [*Vernarbte Herzen*]¹⁵ behandelt.

Ziel dieser Untersuchung ist es, die literarische Umsetzung der Ästhetik des Hässlichen in den genannten Werken von Max Blecher (1909–1938) und Thomas Mann (1875–1955) unter Berücksichtigung der historischen und kulturellen Kontexte ihrer Entstehungszeit vergleichend zu analysieren. Beide Autoren greifen

¹⁰ Mann, Thomas: *Tristan*. Sechs Novellen. Berlin: S. Fischer Verlag 1903.

¹¹ Mann, Thomas: *Buddenbrooks*. Verfall einer Familie. Berlin: S. Fischer Verlag 1909.

¹² Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*. Hyperion-Verlag Hans von Weber 1912.

¹³ Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Berlin: S. Fischer Verlag 1924.

¹⁴ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Stockholm: Bermann-Fischer 1947.

¹⁵ Blecher, Max: *Inimi cicatrizate*. București: Editura Librăriei „Universala” Alcalay & Co. 1937. Online-Version: https://humanitas.ro/assets/pdf/M-Blecher_Inimi-cicatrizate.pdf. Die Zitate in der vorliegenden Untersuchung beziehen sich auf die deutsche Übersetzung: Blecher, Max: *Vernarbte Herzen*. Aus dem Rumänischen und mit einem Nachwort von Ernest Wichner. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2006.

das Motiv des Hässlichen auf unterschiedliche Weise auf – sei es als Ausdruck innerer und äußerer Zerrissenheit, als Metapher körperlicher und geistiger Deformation oder als Spiegel gesellschaftlicher und kultureller Umbrüche. Im Mittelpunkt stehen dabei Erfahrungen von Krankheit, Isolation und Entfremdung.

Während das Werk des früh verstorbenen rumänischen Autors Max Blecher stark autobiografisch geprägt ist und das körperliche Leiden zum literarischen Thema macht, inszeniert Thomas Mann das Hässliche häufig als Spiegel einer dekadenten Gesellschaft sowie der psychologischen Abgründe seiner Figuren.

In der literarischen Auseinandersetzung mit Krankheit entfaltet sich bei Max Blecher und Thomas Mann eine differenzierte Konzeption der Ästhetik des Hässlichen, die über eine bloße Darstellung körperlichen Verfalls hinausgeht. Krankheit erscheint in ihren Texten nicht nur als medizinisches Phänomen, sondern als ästhetisch gestaltetes und existenziell aufgeladenes Motiv, durch das das Hässliche als konstitutiver Bestandteil menschlicher Erfahrung sichtbar wird.

Für einen fundierten Vergleich der Ästhetik des Hässlichen in den Werken beider Autoren ist die Berücksichtigung biografischer Aspekte unerlässlich. Trotz eines Altersunterschieds von 34 Jahren und ihrer unterschiedlichen kulturellen Herkunft lassen sich in ihren literarischen Texten vergleichbare Wahrnehmungsweisen und ästhetische Strategien erkennen. Beide Schriftsteller thematisieren zentrale Phänomene ihrer Zeit wie Verfall, Krise und gesellschaftlichen Umbruch; das Hässliche tritt dabei

insbesondere in den Motiven von Krankheit, Groteske und Tod in Erscheinung.

Thomas Mann verfügte über die für seine Epoche atypische Mobilität eines gefeierten Schriftstellers, und so prägten Aufenthalte in Rom, Venedig, Dänemark oder Palestrina sein Weltbild. Max Blecher hingegen erkrankte mit 19 Jahren an Knochentuberkulose und verbrachte den Großteil seines Erwachsenenlebens in Sanatorien. Seine Prosa speist sich daher unmittelbar aus der somatischen Erfahrung von Schmerz und Immobilität sowie aus der Faszination für die „inneren Phantasmen“ von Körper und Psyche. Krankheit wird hier zum Ausdruck innerer Zerrissenheit und existenzieller Verunsicherung, die sich in einer radikalen Irritation des Wahrnehmungs- und Körpererlebens manifestiert.

Für Mann ist dagegen die Erfahrung des Exils und des Zweiten Weltkriegs entscheidend: Die politische Katastrophe erzeugt eine tiefe innere Erschütterung, die sich in seinen späten Werken (etwa im *Doktor Faustus*) manifestiert. Hinzu kommt die beständige Selbstproblematisierung seiner homosexuellen Neigung, die er zeittypisch als „Schwäche“ oder „Krankheit“, „Versagen“ deutete und die seinem Konzept des Hässlichen eine tiefgreifende Dimension existenzieller Fremdheitserfahrung verleiht.¹⁶

In seinen Werken – wie zum Beispiel in *Der Zauberberg* – erscheint Krankheit nicht allein als physische Beeinträchtigung, sondern als vielschichtiges kulturelles und metaphysisches Symbol.

¹⁶ Vgl. Karasek, Hellmuth: Der Schock, ein anderer zu sein. In: *Der Spiegel* 46 (1991), S. 317–322.

Sie reflektiert sowohl gesellschaftliche Spannungen als auch individuelle Leidensprozesse und dient als ästhetisches Medium zur Darstellung der Ambivalenz von Schönheit und Hässlichkeit, Leben und Tod.

Thomas Anz betont in diesem Zusammenhang, dass die Ästhetik des Hässlichen in der literarischen Moderne als Methode der Desillusionierung des schönen Scheins dient. Dabei verfolgt sie das Ziel, Erkenntnis, Wahrheit und Authentizität auf eine Weise zu vermitteln, die im Rahmen traditioneller Schönheitsideale nicht mehr erreichbar war.¹⁷ Auch Max Blecher verfolgt in seinem Roman eine solche Strategie der ästhetischen Entlarvung, indem er die hässliche Realität von Krankheit und Verfall in schonungsloser Direktheit darstellt. So beschreibt Blecher eindrücklich den veränderten Körper seines Protagonisten Emanuel, eines rumänischen Chemiestudenten, der an Knochentuberkulose erkrankt und in einem französischen Sanatorium an der Atlantikküste behandelt wird:

Aber es war nun nicht mehr sein früherer Körper. Eine gräßliche Fläche aschfahlen und fauligen Drecks bedeckte ihn überall in einer dicken, ekelerregenden Schicht. Schmutz, der in großen, verkrusteten Stücken von ihm abgenommen wurde und ihn mit Abscheu erfüllte. (*Vernarbte Herzen*, S. 184)

Neben der körperlichen Verwahrlosung wird auch die Sexualität in schonungslos realistischen, teils abstoßenden Bildern dargestellt:

¹⁷ Vgl. Anz, Thomas: *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002, S. 166.

Inmitten der Nacktheit verbarg sich ein eingeschrumpeltes und bläuliches Geschlecht unter einem von großen, gelben Flecken auf der jodverbrannten Haut verwüsteten Bauch. [...] Mit Bestürzung betrachtete er jenes erbärmliche und eingezogene Geschlecht, jene zusammengeschrumpfte, unnütze Männlichkeit, die dem Leben eine Note von beängstigender Nichtigkeit verlieh. (*Vernarbte Herzen*, S. 117)

Die Desillusionierung vollzieht sich nicht nur auf der Ebene des Alltäglichen, sondern durchdringt auch ritualisierte Handlungen. So wird etwa in einer Beerdigungsszene ein eindrückliches Bild von Verfall und Verwahrlosung gezeichnet: Im strömenden Regen ist das Grab halb mit Wasser gefüllt, und der offene Sarg wird in den aufgeweichten Boden hinabgelassen, sodass die Leiche „beinahe vollständig im Morast“ versinkt. (*Vernarbte Herzen*, S. 122) Die Ästhetik des Hässlichen erzeugt dabei eine intensive Emotionalisierung, die Gefühle von Ekel, Angst und Ohnmacht hervorruft.

Zu den zentralen Elementen der Ästhetik des Hässlichen zählt im Roman von Max Blecher die Knochentuberkulose, an der die Hauptfigur Emanuel leidet. Diese besonders schmerzhaft und entstellende Form der Tuberkulose schränkt ihn nicht nur körperlich ein, sondern sie steht zugleich für seine existenzielle Ausweglosigkeit, da sie seinen Alltag ebenso durchdringt wie seine Weltsicht bestimmt. Während Hans Castorp in Thomas Manns *Der Zauberberg* die Kranken als „Auserwählte“ betrachtet und ihrer Krankheit eine ehrwürdige, fast erhabene Bedeutung zuschreibt („Einem Kranken möchte man doch Ernst und Achtung

entgegenbringen, nicht wahr, Krankheit ist doch gewissermaßen etwas Ehrwürdiges“¹⁸), verweigert Max Blechers Roman eine solche Romantisierung. In *Vernarbte Herzen* bietet die Krankheit weder kreative Inspiration noch tiefere Erkenntnis, sondern wirkt als schonungslose Kraft, die den Körper verformt und den Menschen auf reines Leiden reduziert. Die Insassen des Sanatoriums verweigern sich einer mystifizierenden oder religiös überhöhten Deutung ihrer Krankheit. Die Figur Quitonce (ein Mitpatient des Protagonisten) sieht seine Krankheit nicht als Zeichen von Auserwähltheit oder innerer Überlegenheit, sondern vielmehr als das Resultat einer erlernten Überlebensstrategie, als eine Form pragmatischer Anpassung an ein Leben unter eingeschränkten physischen und sozialen Bedingungen. Er lehnt die Vorstellung von Heldentum oder Heroismus im Zusammenhang mit seiner Krankheit entschieden ab und sieht sie vielmehr als eine ernüchternde, universelle Erkenntnis über sämtliche Aspekte und Folgen seiner Erkrankung. So erklärt er:

Ich kenne die Geographie der Kliniken für Knochenleiden auswendig. Ich kann dir sagen, in welchem Sanatorium in der Schweiz die Krankenschwestern freundlich sind und wo einem in Deutschland der beste Gips gemacht wird... Ich habe mich spezialisiert... In meinem Beruf als Kranker habe ich den Dilettantismus überwunden. Ich bin ein wahrhaft Professioneller geworden. (*Vernarbte Herzen*, S. 82)

¹⁸ Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Berlin: S. Fischer Verlag 1924. Online-Version: <https://www.gutenberg.org/dirs/6/5/6/6/65661/65661-h/65661-h.htm>

Später führt er weiter aus:

Um ein Held zu sein, um an ein Ziel zu gelangen [...], braucht man eine gewisse Energie und einen gewissen Willen zur Überwindung einer großen Zahl von Schwierigkeiten. Nun gut, jeder Kranke verfügt darüber. Im Laufe eines Jahres entfaltete ein Kranker genau so viel Energie und Willenskraft, wie nötig sind, ein Reich zu erobern... Bloß dass er sie als reinen Verlust verbraucht. Das ist der Grund, weshalb man die Kranken höchstens als negative Helden bezeichnen kann. Jeder von uns ist „der, der nicht Cäsar war“, obwohl er alle Bedingungen erfüllt hat, es zu sein. Verstehst du? Alle Elemente eines Cäsar in sich zu tragen und ein Kranker zu sein. Dies ist die ironische Form des Heroismus. (*Vernarbte Herzen*, S. 83)

Ähnlich wie Hans Castorp in Thomas Manns *Der Zauberberg* übernimmt Emanuel in Max Blechers *Vernarbte Herzen* die Rolle des Lernenden, des Unerfahrenen im Sanatorium. Beide Protagonisten sind von erfahrenen „Meistern“ umgeben – Personen, die sowohl in Fragen von Krankheit und Leben als auch, im Fall Hans Castorps, in abendländischer Kultur- und Religionsgeschichte, Philosophie, Erotik und Körperlichkeit bewandert sind und bereit, ihnen den Weg zur Akzeptanz zu zeigen. So fungiert Ernest in Blechers Roman als Beispiel für Heilung, nicht nur, weil er sein Korsett durch einen einfacheren Gips ersetzt hat, sondern vor allem, weil er sich nicht länger mit Gedanken an Selbstmord quält.¹⁹ Isa verkörpert eine Figur, die trotz der Aussichtslosigkeit

¹⁹ Eine weitere Parallele zwischen den Romanen *Vernarbte Herzen* und *Der Zauberberg* besteht darin, dass sowohl der Ort als auch die Krankheit eine

nicht in Resignation verfällt; selbst in ihrer letzten Krankheitsphase wendet sie sich an einen Scharlatan, um sich die Illusion einer Rettung zu bewahren.

Während Thomas Mann in *Der Zauberberg* verschiedene miteinander konkurrierende Mentorenfiguren wie Settembrini, Naphta, Behrens, Madame Chauchat oder Peeperkorn präsentiert, von denen Hans Castorp jeweils wichtige Lektionen über Leben und Tod lernt, steht bei Max Blecher jedoch vor allem die Auseinandersetzung des Protagonisten mit sich selbst, beziehungsweise mit seiner Krankheit im Vordergrund, die ihn lehrt, mit dem Sterben umzugehen und es anzunehmen.

In der literarischen Darstellung von Krankheit wird der Zusammenhang zwischen körperlichem Leiden und psychischer bzw. geistiger Verfasstheit häufig als Spiegel der inneren Verwerfungen und Identitätsbrüche gedeutet. In Thomas Manns Novelle *Tristan* fungiert die Krankheit nicht nur als physiologischer Zustand, sondern als existenzielle Kategorie: Sie markiert die Außenseiterrolle und steht in engem Zusammenhang mit künstlerischer Sensibilität. Die Figur der Gabriele Klöterjahn verkörpert eine fragile Künstlernatur, eine Art *femme fragile*, deren Krankheit sowohl Ausdruck als auch Bedingung ihrer Abgrenzung von der vitalen Außenwelt ist – symbolisiert durch ihren gesunden, durchsetzungsstarken Ehemann und den gemeinsamen Sohn. Bereits in ihrer äußeren Erscheinung wird diese ästhetisierte Form des Krankseins sichtbar:

derartige Faszination auf die Figuren ausüben, dass diese das Sanatorium trotz Genesung nicht verlassen.

Die junge Frau litt an der Luftröhre, wie ausdrücklich in dem anmeldenden Schreiben zu lesen stand, das Herr Klöterjahn vom Strande der Ostsee aus an den dirigierenden Arzt von Einfried gerichtet hatte, und Gott sei Dank, dass es nicht die Lunge war! Wenn es aber dennoch die Lunge gewesen wäre, -- diese neue Patientin hätte keinen holderen und veredelteren, keinen entrückteren und unstofflicheren Anblick gewähren können als jetzt, da sie an der Seite ihres stämmigen Gatten, weich und ermüdet in den weißlackierten, gradlinigen Arm-sessel zurückgelehnt, dem Gespräche folgte.²⁰

Im Gegensatz dazu thematisiert Max Blechers *Vernarbte Herzen* die Krankheit – konkret die Knochentuberkulose – als letzten Erfahrungsraum des Protagonisten. Während die Lungentuberkulose traditionell mit Begriffen wie Melancholie, Seelentiefe oder sogar geistiger Vergeistigung assoziiert wird und somit als eine Art „Seelenkrankheit“ gedeutet werden kann²¹, verweist die Knochentuberkulose auf eine andere, geradezu umgekehrte Dimension: Sie entzieht dem Subjekt seine Integrität, indem sie seine körperliche Kohärenz zerstört, Bewegungsfähigkeit einschränkt und das Subjekt auf seine bloße physische Existenz zurückwirft. In *Vernarbte Herzen* ist der körperliche Verfall keine Quelle künstlerischer Inspiration, sondern Ausdruck eines unversöhnten Bruchs zwischen Selbst und Welt. Die Krankheit offenbart hier nicht Tiefe oder Bedeutung, sondern die existenzielle Nacktheit des Menschen in einer entzauberten Welt.

²⁰ Mann, Thomas: *Tristan*. Berlin: S. Fischer Verlag 1903. Online-Version: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/13810/pg13810.txt>

²¹ Vgl. Sontag, Susan: *Boala ca metafora*. Sida și metaforele ei, S. 25.

Erotik und Leidenschaft im Zeichen der Krankheit

Das Konzept der Liebe als krankheitsbildende Kraft wird in Thomas Manns *Der Zauberberg* besonders deutlich thematisiert. In einem zentralen Vortrag des Arztes Dr. Krokowski wird die These vertreten, dass unterdrückte Liebe (insbesondere in ihren „erschreckenden“, „wunderlichen, leidvollen und unheimlichen Abwandlungen“²²) sich in Form körperlicher Krankheit manifestiert. Krankheit wird hier nicht als rein physiologisches Phänomen betrachtet, sondern als Ausdruck innerer psychischer Konflikte, vor allem verdrängter libidinöser Impulse:

Allein dieser Sieg der Keuschheit sei nur ein Schein- und Pyrrhussieg, denn der Liebesbefehl lasse sich nicht knebeln, nicht vergewaltigen, die unterdrückte Liebe sei nicht tot, sie lebe, sie trachte im Dunklen und Tiefgeheimen auch ferner sich zu erfüllen, sie durchbreche den Keuschheitsbann und erscheine wieder, wenn auch in verwandelter, unkenntlicher Gestalt... Und welches sei denn nun die Gestalt und Maske, worin die nicht zugelassene und unterdrückte Liebe wiedererscheine? So fragte Dr. Krokowski und blickte die Reihen entlang, als erwarte er die Antwort ernstlich von seinen Zuhörern. [...]. Da sagte Dr. Krokowski: In Gestalt der Krankheit! Das Krankheitssymptom sei verkappte Liebesbetätigung und alle Krankheit verwandelte Liebe.²³

²² Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Berlin: S. Fischer Verlag 1924. Online-Version: <https://www.gutenberg.org/dirs/6/5/6/6/65661/65661-h/65661-h.htm>

²³ Ebd.

Somit erscheint die Krankheit als psychosomatische Reaktion: ein „verkleidetes“ Leiden, das auf unerfüllte oder gesellschaftlich tabuisierte Leidenschaft zurückzuführen ist.

Diese Theorie findet auch in der Novelle *Tristan* eine literarische Umsetzung. Die Beziehung zwischen Gabriele Klöterjahn und Detlev Spinell im Sanatorium ist von einer platonisch-ästhetischen, zugleich destruktiven Dynamik geprägt. Anstelle physischer Nähe vollzieht sich ihre Verbindung allein im Medium der Kunst (insbesondere im pathetisch inszenierten Klavierspiel), das unterdrückte Gefühle in eine entkörperlichte, transzendente Erotik überführt. Der grotesk überzeichnete Schriftsteller Spinell idealisiert Gabriele als empfindsame Künstlernatur und projiziert auf sie seine ästhetischen Vorstellungen. Der musikalische Höhepunkt (Wagners *Tristan und Isolde*) markiert zugleich eine psychosomatische Zuspitzung: Gabrieles emotionale Ekstase geht mit einer drastischen Verschlechterung ihres Gesundheitszustands einher, wodurch Kunst nicht heilend, sondern zerstörerisch wirkt – bis hin zum Tod.

Demgegenüber entwirft Max Blecher in *Vernarbte Herzen* ein radikal entzaubertes Bild der Liebe. Jeder transzendierende, metaphysische Charakter wird ihr entzogen; übrig bleibt eine fragile, flüchtige und rein körperliche Erfahrung. Aber selbst körperliche Nähe wirkt nicht heilend, sondern bleibt ambivalent, vom Verfall geprägt und der Krankheit unterworfen. Leidenschaft fungiert nicht als Weg zu einem höheren, transzendenten Ideal (wie in *Tristan*), sondern erscheint als vergeblicher Moment angesichts eines geschwächten, verfallenden Körpers.

In dieser durch Krankheit deformierten Leiblichkeit verliert die Liebe ihre idealisierte, vergeistigte Qualität und wird auf ihre schmerzhaft-reale Materialität reduziert.

Ein prägnantes Beispiel dafür ist die Figur Quitonce, dessen erotische Erregung zwischen zwei Operationen als Akt der verzweifelten Selbstbestätigung seines noch funktionierenden Körpers verstanden werden kann. Sein Verhalten offenbart den verzweifelten Versuch, seine durch die Krankheit zunehmend gefährdete Sexualität zu bestätigen. So bewahrt er Fotografien aus Zeiten seiner „vollen Virilität“ (S. 85) auf und zeigt diese mit demonstrativer Geste seinen Sanatoriumsfreunden – und das am Tag vor seiner zwölften Operation, die er als völlig alltäglich herunterspielt. Auch wenn diese demonstrative Haltung als Pose durchschaut werden kann, zeigt sich darin nicht Gleichgültigkeit gegenüber dem Tod, sondern vielmehr eine tiefe Desorientierung.

Quitonce bleibt ein von seiner Situation überforderter, zutiefst verstörter Kranker, der sich weder mit der neuen „Normalität“ des Lebens im Sanatorium abfinden kann, noch in die vermeintliche „Normalität“ der Gesunden zurückkehren möchte. In dieser Zwischenexistenz ist auch die Liebe nicht mehr Ausdruck geistiger Verbundenheit oder metaphysischer Erhebung, sondern reflektiert stattdessen die fragile Kondition des Körpers. Dies verweist auf eine zentrale Erfahrung der Moderne, in der das Subjekt im Spannungsfeld von Eros und Thanatos zerrieben wird.

Bilder des Todes

In Max Blechers *Vernarbte Herzen* ist die Darstellung von Krankheit und Tod konsequent von Metaphern des Leblosen bestimmt. Quitonce wird mit einer Mumie gleichgesetzt (er selbst bezeichnet sich auch so²⁴), während Isa als reglos aufgebahrte Puppe dargestellt wird: „Man hätte sie für eine große Puppe halten können, die man auf ein Bett gelegt hatte, eine Puppe mit einem gebrochenen Bein, das ein kleines Mädchen beim Doktorspiel in weiße Stofflappen gewickelt hatte.“ (*Vernarbte Herzen*, S. 192)

Der Gipsverband verwandelt den Kranken in eine Art Kadaver, entzieht ihm das Leben und umhüllt den Körper mit einer „medizinischen Kruste“, die an eine Mumie erinnert. Aus Sicht der Erkrankten erscheint diese Behandlung fast wie ein magisches Ritual: Durch die Erstarrung des Körpers soll der endgültige Verfall (der Tod) hinausgezögert werden. Doch zugleich wird das Bewusstsein des Patienten geschärft, dass er durch diese Maßnahme gewissermaßen aus dem Leben herausgehoben wird. Um nicht in eine passive Resignation zu verfallen und somit zum „lebenden Toten“ zu werden, sieht sich der Kranke gezwungen, sich innerlich gegen diese Erstarrung zu wehren. Emanuel beschreibt diesen inneren Kampf eindrucksvoll:

Ich bewundere jene sehr, denen die Krankheit einigermaßen gleichgültig ist, sagte Emanuel. Aber ich würde mich

²⁴ „Sie haben mich gewaschen, überall rasiert, mit Jod eingerieben und mich eingewickelt wie eine Mumie, sagte Quitonce. Sieh, ich bin vorbereitet für die mögliche Rolle einer Leiche...“ (*Vernarbte Herzen*, S. 109)

unendlich viel unglücklicher fühlen, wenn ich eines Tages zu dieser perfekten Ergebenheit gelangte. Manchmal wache ich nachts auf und betaste wie ein Irrer meinen Gips ... Ist's wahr? Ist es denn wirklich wahr? Und ich knirsche mit den Zähnen, wenn meine Finger hilflos über seine harte Oberfläche gleiten... (*Vernarbte Herzen*, S. 131)

Thomas Mann gestaltet den Tod ebenfalls als ästhetisch hässliche, häufig groteske Erscheinung, jedoch aus einer konsequent äußeren Erzählperspektive. In *Buddenbrooks* wird der körperliche Verfall bei Hannos Typhustod besonderer schonungslos dargestellt:

Seine schlaffe Hilflosigkeit hat sich bis zum Unreinlichen und Widerwärtigen gesteigert. Auch sind sein Zahnfleisch, seine Zähne und seine Zunge mit einer schwärzlichen Masse bedeckt, die den Atem verpestet. Mit aufgetriebenem Unterleibe liegt er regungslos auf dem Rücken. Er ist im Bette hinabgesunken und seine Knie sind gespreizt. Alles an ihm arbeitet hastig, jagend und oberflächlich, seine Atmung sowohl wie der Puls, der an hundertundzwanzig flüchtig zu-ckende Schläge in einer Minute vollführt. Die Augenlider sind halb geschlossen, und die Wangen glühen nicht mehr wie zu Anfang rot vor Fieberhitze, sondern haben eine bläuliche Färbung angenommen. Die linsengroßen, roten Flecke auf der Brust und dem Bauche haben sich vermehrt.²⁵

Darüber hinaus sind Hannos Krankheit und Tod eng mit der Philosophie Arthur Schopenhauers verknüpft, dessen Einfluss

²⁵ Mann, Thomas: *Buddenbrooks*. Verfall einer Familie. Berlin: S. Fischer Verlag 1909. Online-Version: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/34811/pg34811.txt>

auf Thomas Mann im Roman *Buddenbrooks* deutlich zum Ausdruck kommt. Hanno zeigt keinerlei Willen zum Leben; er zieht sogar einen Strich unter seinen Namen in der Familienchronik: „Ich glaubte... es käme nichts mehr...“.²⁶ Wie Schopenhauer betont, ist Krankheit nicht lediglich eine körperliche Störung, sondern Ausdruck einer tieferliegenden metaphysischen Realität: des Willens.²⁷ Da der Wille nach Schopenhauer die Grundlage allen Seins bildet und sich unmittelbar im Körper manifestiert, wird Krankheit zu einem Zeichen dafür, dass dieser Wille selbst in einen gestörten oder leidvollen Zustand geraten ist.

Auch der einsame Tod Thomas Buddenbrooks auf der Straße – infolge einer eiternden Zahnwurzelentzündung – spiegelt den schleichenden Verlust seines Lebenswillens wider. Gleichzeitig steht diese Szene in deutlichem Widerspruch zur Vorstellung eines würdevollen, gefassten Endes, wie es etwa im klassischen Bildungsideal verankert ist.

Da die Straße stark abfiel, befand sich sein Oberkörper ziemlich viel tiefer als seine Füße. Er war aufs Gesicht gefallen, unter dem sofort eine Blutlache sich auszubreiten begann. Sein Hut rollte ein Stück des Fahrdammes hinunter. Sein Pelz war mit Kot und Schneewasser bespritzt. Seine Hände, in den weißen Glacéhandschuhen, lagen ausgestreckt in einer Pfütze.²⁸

²⁶ Ebd.

²⁷ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. II. Dresden 1818. Online-Version: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-welt-als-wille-und-vorstellung-band-i-7134/1>

²⁸ Mann, Thomas: *Buddenbrooks*. Verfall einer Familie. Berlin: S. Fischer Verlag 1909. Online-Version: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/34811/pg34811.txt>

Das Ende der Novelle *Der Tod in Venedig* zeigt den Protagonisten, vom überdosierten Kosmetikum entstellt, als lächerlichen „falschen Jüngling“, dessen Versuch, Jugendlichkeit zu bewahren, seinen physischen und psychischen Verfall noch deutlicher macht. Der Tod Aschenbachs erfolgt am Strand, während er aus seinem Liegestuhl Tadzio ein letztes Mal betrachtet. In dieser symbolisch aufgeladenen Szene verdichtet sich das Spannungsverhältnis zwischen Begehren und Verfall sowie zwischen ästhetischem Ideal und hässlicher Dekadenz.

Sowohl bei Blecher als auch bei Thomas Mann ist in der Darstellung des Todes eine doppelte Brechung zu beobachten: Zum einen wird das Sterben entsakralisiert und nicht mehr als transzendenter Übergang, sondern als entstellender Zerfallsprozess präsentiert. Zum anderen erfahren die Sterbenden eine Objektifizierung, indem sie als Mumien, Puppen (Blecher), Kadaver oder groteske Karikaturen (Thomas Mann) erscheinen und dadurch zum passiven Ausstellungsobjekt degradiert werden.

Verfallene Räume. Der topographische Ausdruck des Hässlichen

Die Ästhetik des Hässlichen manifestiert sich in den Werken beider Autoren nicht nur in der Darstellung von Krankheit, Körperlichkeit, Liebe und Tod, sondern auch in der Inszenierung von Räumen und Atmosphären. In Blechers *Vernarbte Herzen* beschreibt der Erzähler etwa den Salon des Arztes als einen Ort, an dem „ein undeutlicher Geruch nach pharmazeutischen Produkten

und nach verbranntem Gummi“ in der Luft liegt (*Vernarbte Herzen*, S. 7); der Raum selbst wirkt „älter und schimmeliger“ als der Flur (ebd.). Auch das Zimmer von Quitonce ist von einem unangenehmen Geruch geprägt: Es ist durchzogen von „Jodoform und vielleicht auch Baldrian, einer Mischung aus Antiseptikum und einem leicht ekelerregenden Duft nach Rauschmitteln“ (*Vernarbte Herzen*, S. 116). Darüber hinaus entspricht der ozeanische Luftzug nicht dem erwarteten frischen Duft, sondern bringt vielmehr einen „satten Algenduft und Fäulnisgestank“ (*Vernarbte Herzen*, S. 87) mit sich.

Wenn in Max Blechers Werk die detaillierten Beschreibungen der medizinischen Behandlungspraxis sowie die Darstellung von Quitonces Zimmer als zentrale Elemente der Ästhetik des Hässlichen gelten können, so lässt sich in Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig* die gesamte Stadt als ein solches ästhetisches Element verstehen, da Venedig hier als Symbol des Verfalls fungiert. Trotz seiner äußerlich schönen Fassade verbirgt die Stadt einen fortschreitenden Zerfall und eine latente Bedrohung. Bereits bei seiner Ankunft nimmt Aschenbach wahr, dass Venedig nicht dem entspricht, was er erwartet hatte:

Aber Himmel und Meer blieben trüb und bleiern, zeitweilig ging neblichter Regen nieder, und er fand sich darein, auf dem Wasserwege ein anderes Venedig zu erreichen, als er, zu Lande sich nähernd, je angetroffen hatte.²⁹

²⁹ Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*. Hyperion-Verlag Hans von Weber 1912. Online-Version: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/12108/pg12108.txt>

Die Stadt wird als „das andere Venedig“ markiert: eine Stadt des Morbiden. Das Narrativ stellt damit von Beginn an eine Wahrnehmungsverschiebung her: Was äußerlich schön scheint, erweist sich als von Fäulnis befallen. Diese Atmosphäre verdichtet sich in der olfaktorischen Beschreibung des „leis fauligen Geruchs von Meer und Sumpf“, den Aschenbach „in tiefen, zärtlichen, schmerzlichen Zügen“³⁰ einatmet. Der sinnlich-sensorische Ekel wird paradox in Lust verwandelt und so zu einer paradigmatischen Erfahrung der Ästhetik des Hässlichen, die negative Empfindungen in ein ambivalentes ästhetisches Vergnügen überführt.

Die literarische Verarbeitung der Ästhetik des Hässlichen in den Werken von Thomas Mann und Max Blecher offenbart auf eindruckliche Weise die innere Zerrissenheit des modernen Menschen. Krankheit fungiert dabei nicht nur als körperliches Phänomen, sondern entfaltet eine tiefgreifende metaphysische Dimension, die sämtliche Ebenen der Existenz durchdringt. Körper und Seele werden gleichermaßen von Auflösung, Entfremdung und einem verzweiferten Streben nach Selbstvergewisserung erfasst. Dabei treten signifikante Unterschiede im Krankheitsverständnis beider Autoren zutage: Während Thomas Mann Krankheit mit Begriffen wie Dekadenz, künstlerischer Sensibilität und individueller Andersartigkeit verknüpft, schildert Max Blecher das Kranksein in seiner existenziellen Brutalität und totalen Vereinnahmung – körperlich wie psychisch.

³⁰ Ebd.

Trotz dieser unterschiedlichen Akzentuierungen verbindet beide Werke eine ästhetisch vielschichtige, symbolisch aufgeladene Darstellung von Krankheit, in der das Hässliche nicht nur sichtbar gemacht, sondern gezielt als ästhetisches und narratives Mittel eingesetzt wird.

Gestalten des Abgrunds: Randexistenzen in der expressionistischen Großstadtlyrik

Der Expressionismus, eine der prägendsten kulturellen und literarischen Bewegungen des frühen 20. Jahrhunderts, entstand in einer Zeit tiefgreifender gesellschaftlicher, politischer und technologischer Veränderungen. Diese Epoche, die von etwa 1905 bis 1925 andauerte, war geprägt von Unsicherheiten, Krisen und einer zunehmenden Entfremdung des Individuums. Der Expressionismus reagierte auf diese Entwicklungen mit einer radikalen Ablehnung des Naturalismus und Symbolismus und suchte nach neuen Ausdrucksformen, um die innere Gefühlswelt der Menschen und die sozialen Missstände dieser Zeit zu thematisieren.

Die industrielle und wirtschaftliche Entwicklung und die daraus resultierende Technisierung zu Beginn des 20. Jahrhunderts führten zu einem rasanten Wachstum der Großstädte. Damit verbunden und mit der Vorahnung eines alles zerstörenden Weltbrandes (des Ersten Weltkrieges) brach ein moralisches Chaos und eine existenzielle Krise aus, die sich in der Kunst der Zeit widerspiegeln.

Die Kurzlebigkeit und Dynamik der Großstadt erzeugten bei vielen Menschen Gefühle der Orientierungslosigkeit, Ohnmacht, Anonymität, Isolation und Entfremdung. Die bislang als stabil empfundene Wahrnehmung der Realität wurde radikal infrage gestellt: Angst, Nervosität und Hektik prägten zunehmend das Leben der Stadtbewohner. Die Sehnsucht nach einer Erneuerung

des Menschen artikuliert sich künstlerisch parallel zu einem verunsichernden Gefühl von Entwurzelung und Haltlosigkeit sowie zur Erfahrung eines umfassenden Weltzusammenbruchs. Die zunehmende Vermassung und Vereinsamung des Einzelnen, die Anonymität urbaner Räume, die fortschreitende Zerstörung der Natur sowie die Reizüberflutung durch Technisierung – etwa durch Lärm, Licht und Geschwindigkeit – führten zu einer tiefgreifenden Identitätskrise. Der Mensch empfand sich nicht mehr als autonomes Subjekt, sondern als austauschbares Element innerhalb einer anonymisierten Maschinerie.

Diese Entwicklung mündete in eine Form der Ich-Dissoziation (auch als Ich-Verlust oder Ich-Zerfall bezeichnet): Die Welt wirkte auf viele als unverständlich, chaotisch und nicht mehr sinnhaft ordnungsfähig; alles schien sich aufzulösen. Parallel dazu wuchsen soziale Randgruppen bedrohlich an, da die durch die Industrialisierung verursachte Massenarmut massiv zunahm.

Die steigende Arbeitslosigkeit, Armut und Elend drängten die Großstadtbewohner zunehmend ins soziale Aus; die Zahl der Obdachlosen, Straßenkinder, Bettler und Prostituierten stieg deutlich an. Außenseitertum wurde häufig mit psychischer Erkrankung oder gesellschaftlich stigmatisierter „Verrücktheit“ assoziiert. Der Übergang von einer als stabil empfundenen Ordnung zu einem Zustand von Chaos und Desorientierung sowie der Zusammenbruch tradierter Weltbilder führten nicht selten zu einer gravierenden Destabilisierung der psychischen Verfassung. In dieser Konstellation erschien der Verlust von Sinn und Struktur als existenzielle Bedrohung, die bis zur vollständigen

Auflösung individueller Identität reichen konnte. Der vereinsamte Mensch reagierte auf diese Erfahrung von Entfremdung und Isolation oftmals mit Formen des Wahnsinns als letztem Ausdruck innerer Überforderung.

Der Wahnsinn kann demnach als Resultat eines sozialen Umbruchs innerhalb einer problematischen gesellschaftlich-historischen und wirtschaftlichen Konstellation verstanden werden. Die Randexistenz dieser Außenseiter, ihre von der Norm abweichenden Denk- und Verhaltensmuster, führten nicht selten zu (selbst-)zerstörerischen Handlungen. In der Folge nahm auch die Zahl von Morden und Selbstmorden dramatisch zu.

Die zunehmend spürbare Angst vor dem Ich-Zerfall, vor einer von Maschinen dominierten Welt, die den Menschen funktional ersetzt, sowie vor der Auflösung individueller Identität in einer entfremdenden Umwelt und einem sich auflösenden moralischen Ordnungsgefüge prägte die Grundstimmung der Zeit. Diese existenzielle Verunsicherung und Abhängigkeit von einer als übermächtig und unkontrollierbar empfundenen Außenwelt verlangten nach neuen künstlerischen Ausdrucksformen. Die Überwältigung des Subjekts durch die Eindrücke der modernen Welt führte zu einem Drang nach Befreiung aus tradierten ästhetischen und ideologischen Strukturen – und so traten neue Inhalte, Themen und Formprinzipien in das Zentrum künstlerischer Auseinandersetzung.

Dieser Wunsch nach Erneuerung zeigte sich in sämtlichen Kunstformen: In der Malerei etwa wurde die mimetische Darstellung durch eine Kunst des subjektiven Ausdrucks ersetzt. Paul

Klee formulierte dieses Prinzip prägnant, als er festhielt, dass die Aufgabe der Kunst nicht darin bestehe, das Sichtbare wiederzugeben, sondern sichtbar zu machen. Die Bilder der Wirklichkeit wurden entsprechend häufig verzerrt, abstrahiert und in grellen, unrealistischen Farben gestaltet, um emotionale und psychische Zustände zu visualisieren. Auch die Musik jener Epoche brach radikal mit traditionellen Formen: Auf Wohlklang und Melodie wurde verzichtet; stattdessen dominierten Atonalität, Disharmonie und Dissonanz als Ausdruck innerer Zerrissenheit und gesellschaftlicher Desintegration.

In der Literatur spiegelte sich diese Tendenz in einer expressiven, oft eruptiven Sprache wider, die Chaos, Katastrophenstimmung sowie den Untergang der alten Welt ins Zentrum rückte, begleitet von der Vision eines „neuen Menschen“ im Sinne der Philosophie Friedrich Nietzsches. Literatur, Musik und bildende Kunst folgten somit einem gemeinsamen ästhetischen Prinzip: dem Streben, sich vom normativen Zwang eines überkommenen Wirklichkeitsverständnisses zu lösen und Ausdrucksformen zu entwickeln, die dem Zeitgeist sowie den tiefgreifenden gesellschaftlichen, psychischen und kulturellen Erschütterungen angemessen Rechnung tragen konnten.

Im Jahr 1916 hielt Hugo Ball in der Zürcher Galerie Dada einen Vortrag über Wassily Kandinsky mit dem Titel *Die Kunst unserer Tage*, in dem er sich unter anderem zum Chaos der Welt und dessen Spiegelung in der Kunst äußerte. Dabei thematisierte er auch die zunehmende Entfremdung des Individuums sowie den Verlust und Zerfall des Ichs – zentrale Motive einer von

Umbruch, Orientierungslosigkeit und Identitätskrisen geprägten Epoche:

Der Sinn der Welt schwand. Die Zweckmäßigkeit der Welt in Hinsicht auf ein sie zusammenhaltendes höchstes Wesen schwand. Chaos brach hervor. Tumult brach hervor. Die Welt zeigte sich als ein blindes Über- und Gegeneinander entfesselter Kräfte. Der Mensch verlor sein himmlisches Gesicht, wurde Materie, Zufall, Konglomerat, Tier, Wahnsinnsprodukt abrupt und unzulänglich zuckender Gedanken. Der Mensch verlor seine Sonderstellung, die ihm die Vernunft gewahrt hatte. Er wurde Partikel der Natur, vorurteilslos gesehen ein Wesen frosch- oder storchenähnlich, mit disproportionierten Gliedern, einem vom Gesicht abstehenden Zacken, der sich Nase nennt, abstehenden Zipfeln, die man gewohnt war ›Ohren‹ zu nennen. Der Mensch, der göttlichen Illusion entkleidet, wurde gewöhnlich, nicht interessanter als ein Stein es ist, von demselben Gesetze aufgebaut und beherrscht, er verschwand in der Natur, man hatte alle Veranlassung, ihn nicht zu genau zu besehen, wenn man nicht voller Entsetzen und Abscheu den letzten Rest von Achtung vor diesem Jammer-Abbild des gestorbenen Schöpfers verlieren wollte. Eine Revolution gegen Gott und seine Kreaturen fand statt. Das Resultat war eine Anarchie der befreiten Dämonen und Naturmächte. Die Titanen standen auf und zerbrachen die Himmelsburgen. [...] Und als ein weiteres Element traf zerstörend, bedrohend, mit dem verzweifelte Suchen nach einer Neuordnung der in Trümmer gegangenen Welt zusammen: die Massenkultur der modernen Großstadt. Das individuelle Leben starb, die Melodie starb. Der einzelne Eindruck besagte nichts mehr. Komplektisch drängten die Gedanken und Wahrnehmungen auf die Gehirne

ein, symphonisch die Gefühle. Maschinen entstanden und traten anstelle der Individuen. Komplexe und Wesen entstanden von übermenschlicher, überindividueller Furchtbarkeit. Angst wurde ein Wesen mit Millionen Köpfen.³¹

Poetische Funktion des Hässlichen in der Darstellung der Großstadt

Das Gefühl eines nahenden Weltuntergangs und die kulturpessimistische Grundhaltung, die sich zunehmend in der Technisierung und Vermassung der Gesellschaft sowie in der Verdinglichung des Individuums manifestierten, prägen maßgeblich die Atmosphäre der Lyrik des Frühexpressionismus: Diese ist durchzogen von einer apokalyptischen Grundstimmung, in der das Subjekt nicht nur unter äußerem Druck, sondern auch unter innerer Zerrissenheit leidet. Hinzu tritt eine spezifische Angst, die durch das Leben in der anonymen, überfordernden Großstadt ausgelöst wird.

Eng verknüpft mit dem Motiv der Metropole ist der in zahlreichen Gedichten thematisierte Verlust von Wirklichkeitsbezug: Die lyrischen Subjekte erfahren eine permanente Reizüberflutung durch visuelle, akustische und olfaktorische Eindrücke, was zu einer Überforderung der sinnlichen Wahrnehmung führt. Diese psychische Überlastung kulminiert nicht selten in einer tiefgreifenden Identitätskrise bis hin zum Wahnsinn als letztem Ausdruck

³¹ Ball, Hugo: Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften. Hg. von Hans Burkhard Schlichting. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984, S. 41–43.

der Ohnmacht gegenüber einer als chaotisch, entfremdet und unkontrollierbar wahrgenommenen Welt.

Dieses existenzielle Angstgefühl, das den Großstadtmen-schen des Frühexpressionismus prägt, kommt in eindrücklicher Weise in Ernst Blass' Gedicht *Der Nervenschwache*³² (1912) zum Ausdruck:

Mit einer Stirn, die Traum und Angst zerfraßen,
Mit einem Körper, der verzweifelt hängt
An einem Seile, das ein Teufel schwenkt,
– So läuft er durch die langen Großstadtstraßen.

Verschweinte Kerle, die die Straße kehren,
Verkohlen ihn; schon gröhlt er arienhaft:
„Ja, ja – ja, ja! Die Leute haben Kraft!
Mir wird ja nie, ja nie ein Weib gebären

Mir je ein Kind!“ Der Mond liegt wie ein Schleim
Auf ungeheuer nachtendem Velours.
Die Sterne zucken zart wie Embryos
An einer unsichtbaren Nabelschnur.

Die Dirnen züngeln im geschlossnen Munde,
Die Dirnen, die ihn welkend weich umwerben.
Ihn ängsten Darmverschlingung, Schmerzen, Sterben,
Zuhältermesser und die großen Hunde.

Durch grotesk verzerrte und karikierende Bilder, in denen die Angst und das Ausgeliefertsein des Individuums in der Großstadt

³² Blass, Ernst: *Der Nervenschwache*. In: ders.: *Die Straßen komme ich entlang geweht*. Heidelberg: Weissbach 1912, S. 29.

(gegenüber entpersonifizierten Mitmenschen, einer ungewissen Zukunft und selbst der Natur) unübersehbar zum Ausdruck kommen, übt der Dichter scharfe Kritik an den sozialen Verhältnissen seiner Zeit. Die elende und beklemmende Existenz des lyrischen Subjekts manifestiert sich dabei sowohl auf psychischer als auch auf physischer Ebene: Ängste und Illusionen („Träume“) „zerfressen“ seine Gedanken, während sein Körper den Sünden und Krankheiten schutzlos ausgeliefert erscheint. Wie eine verzweifelte und hilflose Marionette, die nicht mehr über sich selbst entscheiden kann oder darf, irrt „er“ (Näheres erfahren wir nicht über seine Identität) orientierungslos durch die Großstadt. Dabei entpuppt sich selbst das Seil, das eigentlich Halt oder mögliche Rettung versprechen könnte, als Instrument einer bösen Macht: Ein Teufel „schwenkt“ es. Auffällig ist dabei der Gebrauch des unbestimmten Artikels „ein“ im Zusammenhang mit dem Teufel, was darauf hindeutet, dass das personifizierte Böse nicht als singuläre Gestalt erscheint, sondern in vielfältigen, ungreifbaren Erscheinungsformen präsent ist. Auch die hier präsenten Menschen der Stadt wie etwa „verschweinte Kerle“ oder Dirnen gehören zur bedrohlichen wie zugleich bedrohten Seite der Existenz. Sie erscheinen als feindlich gesinnte Figuren, die das lyrische Subjekt nicht nur umgeben, sondern auch aktiv bedrängen.

Die „Verkohlung“ durch die Straßenkehrer ruft eine ambivalente Reaktion hervor: Die Gewalt, der der Protagonist ausgesetzt ist, wird mit einer gewissen Begeisterung aufgenommen, wie durch die mehrfach wiederholten Ausrufe „Ja, ja – ja, ja!“ deutlich wird.

Die Aggression gegen ihn scheint auf fast paradoxe Weise regelrecht gefeiert zu werden. Zugleich drückt sich in der bitteren Erkenntnis der Unmöglichkeit menschlicher Fortpflanzung eine existenzielle Resignation aus, die jedoch in einem ironisch-pathetischen Tonfall vermittelt wird: „Mir wird ja nie, ja nie ein Weib gebären // Mir je ein Kind!“ Diese Tonalität verstärkt die paradoxe Spannung zwischen aggressivem Trotz und verzweifelter Ohnmacht im lyrischen Subjekt. Das Nebeneinandersetzen der gegensätzlichen Begriffe „gröhlt“ und „arienhaft“ verdeutlicht die Ambivalenz und Widersprüchlichkeit dieser Welt sowie die Koexistenz entgegengesetzter Eindrücke und Handlungen innerhalb des expressionistischen Weltempfindens.

Selbst die Natur erscheint nicht mehr als Zufluchtsort oder Quelle der Schönheit. Die Vergleiche „Der Mond liegt wie ein Schleim / Auf ungeheuer nachtendem Velours“ sowie „Die Sterne zucken zart wie Embryos / An einer unsichtbaren Nabelschnur“ erzeugen Eindrücke von Entfremdung und Disharmonie und spiegeln eine zerrissene Außen- und Innenwelt wider. An die Stelle des Erhabenen und Schönen tritt hier eine radikale Ästhetik des Hässlichen.

Verzweiflung, Angst und Aussichtslosigkeit prägen die Grundstimmung des Gedichts. In bitterer Ironie formuliert es eine radikale Kritik an der Zivilisation: Die Schwachen und Außenseiter, die sich nicht in das normative Gesellschaftssystem integrieren lassen, bleiben hilflos einer Welt ausgeliefert, deren Verfall als unausweichlich erscheint.

Ein ausgeprägter Kulturpessimismus sowie ein eindringliches Endzeitgefühl prägen auch Alfred Lichtensteins Gedicht *Die Stadt*³³ (1913):

Ein weißer Vogel ist der große Himmel.
Hart unter ihn geduckt stiert eine Stadt.
Die Häuser sind halbtote alte Leute.

Griesgrämig glotzt ein dünner Droschkenschimmel.
Und Winde, magre Hunde, rennen matt.
An scharfen Ecken quietschen ihre Häute.

In einer Straße stöhnt ein Irrer: Du, ach, du –
Wenn ich dich endlich, o Geliebte, fände...
Ein Haufen um ihn staunt und grinst voll Spott.

Drei kleine Menschen spielen Blindekuh –
Auf alles legt die grauen Puderhände
Der Nachmittag, ein sanft verweinter Gott.

Auch die im Gedicht Lichtensteins dargestellten Figuren sind als marginalisierte Existenzen zu interpretieren – Individuen, die am Rande der gesellschaftlichen Ordnung stehen und exemplarisch jene existenzielle Isolation und soziale Ausgrenzung verkörpern, die das expressionistische Weltbild grundlegend prägen, wie etwa „ein Irrer“, der von der entmenslichten Masse („ein Haufen“) verspottet wird, weil er seine Gefühle, insbesondere Liebe, offen zeigt; sowie die „drei kleinen Menschen“, die als Kinder zwar

³³ Lichtenstein, Alfred: *Die Stadt*. In: ders.: *Gesammelte Gedichte*. Zürich: Arche 1962, S. 60.

erkennbar sind, in dieser von Verfall geprägten Zeit und Umgebung jedoch nicht mit dem Begriff „Kind“ im herkömmlichen Sinne benannt werden können, da ihnen im Leben in der Großstadt all das fehlt, was eine glückliche Kindheit ausmacht.

Lichtenstein bedient sich in diesem Gedicht einer in der expressionistischen Lyrik häufig verwendeten Technik, nämlich der Verdinglichung von Menschen bzw. der Personifizierung von Gegenständen.³⁴ Die Stadt „stiert“ „hart geduckt“, die Häuser werden als „halbtote alte Leute“ personifiziert, und der Droschenschimmel „glotzt“ „griesgrämig“.

Der Nachmittag, der im Gedicht als „sanft verweinter Gott“ personifiziert wird, verweist auf die zunehmende Entfremdung der Menschen untereinander und ihre Entleerung religiöser Bindungen. Gott wird hier nicht mehr als transzendente Instanz wahrgenommen, sondern lediglich als Synonym für die Tageszeit nach der Arbeit, die mit Staub und Smog bedeckt ist (symbolisiert durch die „sanften Puderhände“). Das untrennbare Präfix „ver-“ im Verb „verweinen“ fügt eine weitere Bedeutungsebene hinzu, die an den Ausdruck „sich in den Tod weinen“ denken lässt. Diese Deutung korrespondiert mit dem in der expressionistischen Kunst häufig zitierten Nietzsche-Satz „Gott ist tot“. Das Gefühl von Ausgeliefertsein und Ohnmacht des Individuums in einer gottverlassenen Welt, verbunden mit dem Zerfall moralischer Werte und gesellschaftlicher Stützpfeiler, fasst Hugo Ball in seiner bereits erwähnten Vorlesung prägnant zusammen:

³⁴ Vgl. Vietta, Silvio – Kemper, Hans-Georg: Expressionismus. 5. Auflage. München: Fink 1994, S. 40.

Gott ist tot. Eine Welt brach zusammen. Ich bin Dynamit. Die Weltgeschichte bricht in zwei Teile. Es gibt eine Zeit vor mir. Und eine Zeit nach mir. Religion, Wissenschaft, Moral – Phänomene, die aus Angstzuständen primitiver Völker entstanden sind. Eine Zeit bricht zusammen. Eine tausendjährige Kultur bricht zusammen. Es gibt keine Pfeiler und Stützen, keine Fundamente mehr, die nicht zersprengt worden wären. Kirchen sind Luftschlösser geworden. Überzeugungen, Vorurteile. Es gibt keine Perspektive mehr in der moralischen Welt. Oben ist unten, unten ist oben. Umwertung aller Werte fand statt.³⁵

Ein ähnlich düsteres, vielleicht sogar noch hässlicheres Bild der Großstadt, wie es in Lichtensteins Text erscheint, zeichnet Paul Boldt in seinem Gedicht *Auf der Terasse des Café Josty*³⁶ (1912):

Der Potsdamer Platz in ewigem Gebrüll
Vergletschert alle hallenden Lawinen
Der Straßentakte: Trams auf Eisenschienen
Automobile und den Menschenmüll.

Die Menschen rinnen über den Asphalt,
Ameisenemsig, wie Eidechsen flink.
Stirne und Hände, von Gedanken blink,
schwimmen wie Sonnenlicht durch dunklen Wald.

Nachtregen hüllt den Platz in eine Höhle,
Wo Fledermäuse, weiß, mit Flügeln schlagen
Und lila Quallen liegen - bunte Öle;

³⁵ Ball, Hugo: Der Künstler und die Zeitkrankheit, S. 41f.

³⁶ Boldt, Paul: Auf der Terrasse des Café Josty. In: Schutte, Jürgen – Sprengel, Peter (Hgg.): Die Berliner Moderne 1885–1914. Stuttgart: Reclam 1987, S. 328.

Die mehren sich, zerschnitten von den Wagen.-
Aufspritzt Berlin, des Tages glitzernd Nest,
Vom Rauch der Nacht wie Eiter einer Pest.

Boldt beschreibt die Großstadt als einen Ort der Anonymität, Entfremdung und Kälte, wobei die Szenerie auf der Café-Terrasse eher trist und trostlos wirkt. Die Menschen der Großstadt werden mit der abwertenden Metapher „Menschenmüll“ belegt und als unaufhörlich „rinnend“ wie Abwasser über den Asphalt beschrieben. Sie existieren passiv, ohne selbstständig zu denken oder zu handeln, wie die Zeile „Stirne und Hände, von Gedanken blink“ verdeutlicht. Zugleich erinnert diese Metapher an die Bezeichnung der Menschen im Gedicht von Lichtenstein, wo sie als unpersönlicher „Haufen“ benannt werden, was wiederum auf die Anonymität und Entfremdung in der Großstadt hinweist.

Die Beziehungslosigkeit der Menschen untereinander führt unweigerlich zu Vereinsamung, Passivität und Hilflosigkeit. Dieses Thema wird auch im Gedicht *Die Nacht*³⁷ (1912) von Alfred Lichtenstein eindrücklich dargestellt, in dem erneut Figuren am Rand der urbanen Gesellschaft porträtiert werden:

Verträumte Polizisten watscheln bei Laternen.
Zerbrochne Bettler meckern, wenn sie Leute ahnen.
An manchen Ecken stottern starke Straßenbahnen,
Und sanfte Autodroschken fallen zu den Sternen.

³⁷ Lichtenstein, Alfred: *Die Nacht*. In: ders.: *Gesammelte Gedichte*. Zürich: Arche 1962, S. 44.

Um harte Häuser humpeln Huren hin und wieder,
Die melancholisch ihren reifen Hintern schwingen.
Viel Himmel liegt zertrümmert auf den herben Dingen...
Wehleid'ge Kater schreien schmerzhaft helle Lieder.

Die Polizisten, als Hüter der Ordnung und Symbole staatlicher Macht sowie totalitärer Kontrolle, werden im Gedicht als „verträumt“ und schwerfällig dargestellt. Ihr „Watscheln“ erinnert an das unbeholfene Fortbewegen von Wasservögeln, wie etwa Enten oder Gänsen, an Land, was ironisch darauf verweist, dass sie sich außerhalb ihrer gewohnten Umgebung befinden. Gleichzeitig unterstreicht dieses Verb die animalische Dimension ihrer Darstellung, ein Motiv, das auch im folgenden Verb „meckern“ zur Beschreibung der Bettler anklingt und so eine entmenslichende Tendenz in der Wahrnehmung sozialer Randgruppen verstärkt. Dieses Beispiel illustriert das im Frühexpressionismus häufig eingesetzte rhetorische Stilmittel der Verdinglichung bzw. Vertierung von Menschen. Die Bettler werden als „zerbrochen“ beschrieben, ihre Existenz zerfällt in Fragmente, was ihre soziale und psychische Desintegration verdeutlicht. Die Huren verkörpern eine doppelte Marginalisierung: Zum einen sind sie als Prostituierte gesellschaftlich ausgeschlossen, zum anderen sind sie körperlich verkrüppelt, was sich im Bild des „Humpelns“ manifestiert. Gleichzeitig werden Tiere, ähnlich wie im zuvor betrachteten Gedicht *Die Stadt*, personifiziert: Die „wehleid'gen Kater“, die „schmerzhaft helle Lieder“ schreien, reagieren mit menschlichen Gefühlen auf ihre Umwelt.

Der für die expressionistische Lyrik typische Reihungsstil, der dem Prinzip der Simultaneität folgt und zeitlich, räumlich oder logisch auseinanderliegende Wirklichkeitsausschnitte nebeneinanderstellt, fungiert als zentrales Konstruktionsprinzip in den oben angeführten Gedichten. Diese lose Aneinanderreihung von Bildern verweist auf die Entfremdung und Fragmentierung der einzelnen Weltteile sowie auf die Beziehungslosigkeit der Menschen, deren Isolation und Vereinsamung betont wird. Der Großstadtmensch erscheint dabei nicht mehr als autonom handelndes Individuum, sondern als namenloses, gesichtsloses Opfer einer bedrohlichen Umwelt. Er besitzt weder eigene Identität noch eigenen Willen, sondern ist eins mit der anonymen Masse, die ihn lenkt und antreibt; wobei diese Masse wiederum selbst fremdbestimmt ist. Vor diesem Hintergrund lassen sich diese Gedichte als exemplarisch für die expressionistische Kunst verstehen.

Die Verdinglichung bzw. Entpersonifizierung der Menschen wird im Gedicht *Nachtcafé*³⁸ (1912) von Gottfried Benn bis zur extremen Zuspitzung vorangetrieben: Die Menschen erscheinen zunächst als Gegenstände, konkret als Instrumente, und werden im weiteren Verlauf als isolierte Körperteile dargestellt. Gleichzeitig verhalten sich die Gegenstände im Gedicht anthropomorph, das heißt, sie werden personifiziert und nehmen menschliche Züge an:

³⁸ Benn, Gottfried: *Nachtcafé*. In: ders.: *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*. Hg. von Bruno Hillebrand. Bd. 1. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1982, S. 29.

824: Der Frauen Liebe und Leben.

Das Cello trinkt rasch mal. Die Flöte
rülpst tief drei Takte lang: das schöne Abendbrot.
Die Trommel liest den Kriminalroman zu Ende.

Grüne Zähne, Pickel im Gesicht
winkt einer Lidrandentzündung.

Fett im Haar
spricht zu offenem Mund mit Rachenmandel
Glaube Liebe Hoffnung um den Hals.

Junger Kropf ist Sattelnase gut.
Er bezahlt für sie drei Biere.

Bartflechte kauft Nelken,
Doppelkinn zu erweichen.

B-moll: die 35. Sonate
Zwei Augen brüllen auf:
Spritzt nicht das Blut von Chopin in den Saal,
damit das Pack drauf rumlatscht!
Schluß! He, Gigi! –

Die Tür fließt hin: Ein Weib.
Wüste ausgedörrt. Kanaanitisch braun.
Keusch. Höhlenreich. Ein Duft kommt mit. Kaum Duft.

Es ist nur eine süße Verwölbung der Luft
gegen mein Gehirn.

Eine Fettleibigkeit trippelt hinterher.

Die Hervorhebung der äußeren, oftmals krankhaften oder ungepflegten Erscheinungsformen der im Gedicht durch Körperteile repräsentierten lyrischen Subjekte verweist auf ihre Zugehörigkeit zur sozialen Unterschicht. Die Reduktion der Menschen auf physische Merkmale ermöglicht es dem Leser, anhand der Beschreibung ihrer Handlungen sowie geschlechtsspezifischer Gesundheitsprobleme Rückschlüsse auf Alter und Geschlecht der Figuren zu ziehen. Der vernachlässigte Eindruck, den diese Personen durch Merkmale wie „grüne Zähne“ oder „Pickel im Gesicht“ hinterlassen, sowie ihre körperlichen und moralischen Deformationen, betonen die ästhetische Dimension des Hässlichen. Durch diese satirisch überhöhte Darstellung der entindividualisierten Menschen und die ekelerregende Schilderung ihrer Zustände wird die Entfremdung des Individuums in der modernen Großstadt, die Verdinglichung der menschlichen Existenz sowie der gesellschaftliche Verfall eindrücklich verdeutlicht.

Die Dominanz der hässlichen und entstellten Aspekte wird in der letzten Strophe scheinbar durchbrochen: Ein „Weib“, das Sinnlichkeit und eine exotische Mystik verkörpert, betritt das Lokal. Die Beschreibung der Frau als „kanaanitisch braun“ verweist auf einen biblischen Kontext, in dem Kanaan für Fruchtbarkeit und das verheißene Land von „Milch und Honig“ steht. Dadurch lässt Benn die junge Frau als eine fremde, nicht zu dieser profanen (und hässlichen) Welt gehörige Erscheinung wirken. Auch das Adjektiv „keusch“, das mit Enthaltksamkeit, Mäßigung und Jungfräulichkeit assoziiert wird, steht in starkem Kontrast

zu den übrigen Bildkomponenten des Gedichts. Diese scheinbare Reinheit entpuppt sich jedoch schnell als Illusion, denn das unmittelbar folgende Wort „Höhlenreich“ sowie das Auftreten einer schwerfällig hinterhertrippelnden, fettleibigen Gestalt entzaubern die zuvor suggerierte Keuschheit und lassen die Frau als unrein, isoliert, primitiv, triebhaft oder käuflich erscheinen (man denke an die zahlreichen Konnotationen des Nomens „Höhle“). Dadurch erhält die bereits erwähnte „kanaanitische“ Eigenschaft der Frau eine erweiterte Bedeutung: Sie wird zur Gebeugten, Gedeütigten und Verstoßenen.³⁹ Die fehlende oder stark reduzierte Kommunikation zwischen den Figuren wird in den Versen „Fett im Haar / spricht zu offenem Mund mit Rachenmandel“ deutlich: Die lyrischen Subjekte reden zwar miteinander, doch ein echtes Gespräch findet nicht statt. Die grobe Anrede „He, Gigi!“ verstärkt diese sprachliche Reduktion und macht deutlich, dass ein menschliches, empathisches Miteinander unmöglich oder unerwünscht ist.

Wie die vorangegangenen Gedichtanalysen zeigen, richten die Dichter des Expressionismus ihr Augenmerk verstärkt auf Randexistenzen der Gesellschaft: Irre, Kranke, Behinderte, Bettler, Verbrecher und Prostituierte. Diese Außenseiter dienen

³⁹ Im Reallexikon der Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie, werden die negativen Konnotationen des Wortes Kanaan besprochen. Die Etymologie deutet auf „sich krümmen/beugen/demütigen/unterwerfen/zurückziehen“ hin. Vgl. Weippert, M.: Kanaan. In: Edzard, Dietz-Otto u.a. (Hgg.): Reallexikon der Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie, Bd. 5. Berlin: De Gruyter 1980, S. 352.

als Seismographen des Großstadtlebens und spiegeln dessen soziale sowie existenzielle Brüche wider.

Auch in der bildenden Kunst der Zeit findet dieses Interesse an den gesellschaftlichen Außenseitern Ausdruck: Otto Dix, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Egon Schiele oder George Grosz, einige der provokativsten Maler des Expressionismus, stellen in ihren satirisch-grotesken Werken gezielt gesellschaftliche Randfiguren wie Wahnsinnige, Alkoholiker, Krüppel und Prostituierte in den Mittelpunkt. Durch die schonungslose Offenlegung sozialer Missstände und die Entlarvung bürgerlicher Doppelmoral halten sie der wilhelminischen Gesellschaft einen schonungslosen Spiegel vor. In seinem Werk *Gesang an die Welt*⁴⁰ (1919) fasst George Grosz die Essenz der Großstadtexistenz pointiert zusammen:

Ach knallige Welt, du Lunapark,
Du seliges Abnormitätenkabinett,
Paß auf! Hier kommt Grosz,
Der traurigste Mensch in Europa,
„Ein Phänomen an Trauer“
Steifen Hut im Genick,
Kein schlapper Hund!!!!
[...]

Das Motiv der Großstadt fungiert somit als Symbol für den Ich-Zerfall, indem sie dem Menschen Verstand, Glück, zwischenmenschliche Beziehungen und Zukunftsperspektiven entzieht.

⁴⁰ Grosz, George: Ach knallige Welt, du Lunapark. Gesammelte Gedichte. Hg. von Klaus Peter Dencker. München/Wien: Hanser 1986, S. 45.

Dadurch wird die Großstadt zum Sinnbild einer zerrissenen Epoche, deren prägende Grunderfahrungen von Krisen und Angst geprägt sind. In diesem Kontext entfaltet sich eine Ästhetik des Hässlichen, die durch die Darstellung von Elend, Krankheit, moralischem Verfall und entgrenzten Existenzen das Großstadtleben als entmenslichte, bedrohliche Wirklichkeit inszeniert.

HERMANN HESSE

ALS LITERARISCHER IMPULSGEBER: TRANSKULTURELLE RESONANZEN IN DER UNGARISCHEN MODERNE

Der literarische Einfluss von Hermann Hesse auf die europäische Literatur des frühen 20. Jahrhunderts ist unbestreitbar, wurde jedoch im Hinblick auf die ungarische Literatur bislang nur punktuell untersucht. Die vorliegenden zwei Untersuchungen widmen sich diesem Desiderat, indem sie exemplarisch den Einfluss zentraler Motive und Gedankenkonzepte Hesses auf bedeutende Werke ungarischer Autoren analysieren. Im Fokus stehen dabei nicht primär direkte intertextuelle Bezüge, sondern vielmehr tiefenstrukturelle Gemeinsamkeiten, die sich aus ähnlichen geistigen Horizonten wurzeln, insbesondere aus der Rezeption von Carl Gustav Jungs archetypischem Modell und seinem Konzept der Polarität.

Die erste Studie vergleicht Hesses *Demian* mit Áron Tamásis *Ősvigasztalás* [Urtröst] unter dem Aspekt archetypischer Strukturen und des kollektiven Unbewussten. Sie untersucht, inwiefern beide Werke auf mythische Bilder, symbolische Ordnungen und innere Reifungsprozesse zurückgreifen, die tiefenpsychologisch deutbar sind und eine kollektive, transkulturelle Dimension eröffnen.

Die zweite Analyse richtet den Blick auf Hesses Konzept der Polarität, das stark von Jungs psychologischer Typenlehre und dessen Vorstellung innerer Gegensätze geprägt ist (etwa zwischen Geist und Natur, Rationalität und Emotion, Licht und Dunkel) und beleuchtet dessen Wirkung in der ungarischen Prosa der Zwischenkriegszeit. Am Beispiel von Antal Szerbs Roman *Utas és holdvilág* [*Reise im Mondlicht*] wird gezeigt, wie Hesses Denkmodell als strukturierendes Prinzip in einem bedeutenden Werk der modernen ungarischen Literatur aufgegriffen und literarisch transformiert wird.

Archetypische Strukturen und kollektives Unbewusstes: Eine vergleichende Untersuchung von Hermann Hesses *Demian* und Áron Tamásis *Ősvigasztalás [Urtröst]*

Im Mittelpunkt dieses Kapitels steht der Vergleich zweier bedeutender literarischer Werke der deutschen sowie der siebenbürgisch-ungarischen Literatur aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Hermann Hesses *Demian*⁴¹ (1919) und Áron Tamásis *Ősvigasztalás [Urtröst]*⁴² (1924). Beide Texte setzen sich auf je eigene Weise mit der existenziellen Suche des Individuums nach Identität und Daseinsberechtigung auseinander und greifen dabei zentrale Konzepte aus Carl Gustav Jungs Archetypenlehre auf sowie die Idee eines kollektiven Unbewussten als Träger universeller Bild- und Symbolwelten.

Wiederkehrende Motive wie der Schatten, der Urgott, der Traum sowie die Auseinandersetzung mit Polarität und Einheit bilden zentrale Schnittstellen zwischen den beiden Werken und eröffnen einen interkulturellen Dialog über psychologische und

⁴¹ Hesse, Hermann: *Demian*. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend. Berlin: S. Fischer Verlag 1920. Die Erstausgabe erschien 1919 unter dem Pseudonym Emil Sinclair im S. Fischer Verlag. Erst mit der vierten Auflage im Jahr 1920 wurde der Titel angepasst und Hermann Hesse als Autor genannt. Die Zitate in der vorliegenden Untersuchung beziehen sich auf die eBook Ausgabe von 2011, Berlin: Suhrkamp Verlag.

⁴² Tamási, Áron: *Ősvigasztalás*. In: *Tiszatáj* 27 (1973), H.5, S. 6–25, bzw. *Tiszatáj* 27 (1973), H. 6, S. 23–48. Die Zitate in der vorliegenden Untersuchung beziehen sich auf: <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/TAMASI/tamasi00101a/tamasi00103/tamasi00103.html>

mythische Grundmuster menschlicher Erfahrung. Da eine umfassende Darstellung der Jung'schen Theorie den Rahmen dieser Studie übersteigen würde, beschränkt sich die Analyse auf jene Aspekte, die für den literarischen Vergleich von besonderer Relevanz sind.

In seinem Werk *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*⁴³ entwickelt Carl Gustav Jung die Theorie eines kollektiven Unbewusstseins, das als überindividuelles „Menschheitsgedächtnis“ fungiert. Damit erweitert er die psychoanalytische Perspektive Sigmund Freuds und grenzt sich zugleich in wesentlichen Punkten von ihr ab. Während Freud die Triebkräfte der individuellen Entwicklung vor allem im Sexualtrieb und dessen Verdrängung verortet, fokussiert Jung auf die psychische Wirkung universeller Urbilder, die in symbolischer Verbindung zu den Urahnern stehen.

Jung beschreibt das kollektive Unbewusste als „die gewaltige geistige Erbmasse der Menschheitsentwicklung, wiedergeboren in jeder individuellen Hirnstruktur“.⁴⁴ Dieses transkulturelle und transhistorische Reservoir seelischer Erfahrung manifestiert sich in archetypischen Bildern und Motiven, die sich in Mythen, Märchen und religiösen Überlieferungen verschiedenster Kulturen widerspiegeln. Diese wiederkehrenden Symbole und Bildmuster überschreiten kulturelle und sprachliche Grenzen

⁴³ Jung, Carl Gustav: *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. [= Gesammelte Werke Bd. 9/1], Olten: Walter-Verlag 1976.

⁴⁴ Jung, Carl Gustav: *Die Struktur der Seele*. In: ders.: *Die Dynamik des Unbewussten*. [= Gesammelte Werke, Bd. 8], Zürich und Stuttgart: Rascher Verlag 1967, S. 161–183, hier S. 183.

und weisen auf universelle psychische Strukturen hin, die allen Menschen gemeinsam sind. Für Jung sind sie ein zentrales Indiz für die Existenz dieser überindividuellen seelischen Instanz.

Bereits Freud hatte in Werken wie *Die Traumdeutung*⁴⁵, *Das Unbewusste*⁴⁶ oder *Massenpsychologie und Ich-Analyse*⁴⁷ auf die Bedeutung symbolischer Bilder und Traum inhalte hingewiesen, deren Struktur und Wirkung Parallelen zu Mythen, Riten und Elementen der Folklore aufweisen. In diesem Zusammenhang spricht er von einer „archaischen Erbschaft“ d.h. psychischen Inhalten, die seit frühester Zeit in der menschlichen Psyche verankert sind:

Das Unbewußte [...] enthält vor allem die tiefsten Merkmale der Rassenseele, welche für die individuelle Psychoanalyse eigentlich außer Betracht kommt. Wir verkennen zwar nicht, daß der Kern des Ichs (das Es, wie ich es später genannt habe), dem die „archaische Erbschaft“ der Menschenseele angehört, unbewußt ist, aber wir sondern außerdem das „unbewußte Verdrängte“ ab, welches aus einem Anteil dieser Erbschaft hervorgegangen ist.⁴⁸

Jung greift diesen Gedanken auf und führt ihn weiter, indem er den Begriff des Archetyps einführt.

⁴⁵ Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. Leipzig–Wien: Franz Deuticke 1900.

⁴⁶ Freud, Sigmund: *Das Unbewußte*. In: *Internationale Zeitschrift für Ärztliche Psychoanalyse*, Bd. 3 (4), 1915, S. 189–203. [= *Gesammelte Werke*, Bd. 10, S. 264–303.].

⁴⁷ Freud, Sigmund: *Massenpsychologie und Ich-Analyse*. Leipzig, Wien und Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1921. [= *Gesammelte Werke*, Bd. 13, S. 64–101.]. Online-Version: <http://staferla.free.fr/Freud/FREUD%20Gesammelte%20Werke.pdf>

⁴⁸ Ebd., S. 69.

Archetypen beschreibt Jung als vorgegebene Grundstrukturen seelischer Erfahrung: symbolische Urbilder, die allen Menschen gemeinsam sind und tief im kollektiven Unbewussten verankert liegen. Von dort aus beeinflussen sie maßgeblich das Selbstverständnis des Individuums, die Wahrnehmung des Ichs und der Welt sowie grundlegende Formen des Denkens, Fühlens und Handelns. Als präexistente psychische „Schablonen“ verleihen sie den fundamentalen Kräften des Lebens Gestalt und Sinn. Dabei treten sie nicht unmittelbar im Bewusstsein in Erscheinung, sondern äußern sich symbolisch, etwa in Träumen, Mythen, künstlerischen Werken und religiösen Vorstellungen.

Die Archetypenlehre Carl Gustav Jungs hat weltweit nachhaltigen Einfluss nicht nur auf Psychologie und Medizin, sondern auch auf Literatur, Philosophie und Kunst ausgeübt. Zu den ersten deutschen Schriftstellern, die sich in ihren Werken intensiv mit dem individuellen und kollektiven Unbewussten sowie der leitenden Rolle der Archetypen auf dem Weg der Individuation auseinandersetzten, zählt Hermann Hesse. Persönlichen Kontakt zu Jungs Lehren erhielt Hesse, als er nach einem Nervenzusammenbruch den Psychoanalytiker Josef Bernhard Lang, einen Schüler Jungs, aufsuchte und sich von ihm behandeln ließ. Der Roman *Demian* gilt als direktes Ergebnis dieser Begegnungen, wie auch Hesses erster Biograf Hugo Ball betont⁴⁹. In der Figur

⁴⁹ Ball, Hugo: Hermann Hesse: Sein Leben und sein Werk. Berlin: S. Fischer Verlag 1927. Die Zitate in der vorliegenden Untersuchung beziehen sich auf die Ausgabe von 1967, S. 142.

des Organisten Pistorius verewigte Hesse seinen Therapeuten auf literarische Weise.

Im Zentrum des Romans steht der Individuationsweg eines Jungen, der im Verlauf der Handlung die dualistische, auf Polaritäten beruhende Weltsicht überwindet und letztlich die Einheit mit sich selbst und der Welt erlangt. Die Entwicklung der Identität von Emil Sinclair ist dabei eng mit vererbten Mythen und archetypischen Symbolen verknüpft. Seine Suche nach sich selbst entspricht zugleich einer spirituellen Suche, die über die Grenzen des Christentums hinausweist und Elemente des Gnostizismus sowie Taoismus aufnimmt.

Zu Beginn der Handlung wird Emil in einem streng christlich geprägten Umfeld vorgestellt. Er erscheint als ein Kind, das bereits früh die Koexistenz zweier gegensätzlicher Welten wahrnimmt: einer warmen, hellen und einer gegenüberstehenden dunklen, bösen Welt:

Die eine Welt war das Vaterhaus, aber sie war sogar noch enger, sie umfaßte eigentlich nur meine Eltern. Diese Welt war mir größtenteils wohlbekannt, sie hieß Mutter und Vater, sie hieß Liebe und Strenge, Vorbild und Schule. Zu dieser Welt gehörte milder Glanz, Klarheit und Sauberkeit, hier waren sanfte freundliche Reden, gewaschene Hände, reine Kleider, gute Sitten daheim. Hier wurde der Morgenchoral gesungen, hier wurde Weihnacht gefeiert. In dieser Welt gab es gerade Linien und Wege, die in die Zukunft führten, es gab Pflicht und Schuld, schlechtes Gewissen und Beichte, Verzeihung und gute Vorsätze, Liebe und Verehrung, Bibelwort und Weisheit. Zu dieser Welt mußte man sich halten,

damit das Leben klar und reinlich, schön und geordnet sei. Die andere Welt indessen begann schon mitten in unserem eigenen Hause und war völlig anders, roch anders, sprach anders, versprach und forderte anderes. In dieser zweiten Welt gab es Dienstmägde und Handwerksburschen, Geistergeschichten und Skandalgerüchte, es gab da eine bunte Flut von ungeheuren, lockenden, furchtbaren, rätselhaften Dingen, Sachen wie Schlachthaus und Gefängnis, Betrunkene und keifende Weiber, gebärende Kühe, gestürzte Pferde, Erzählungen von Einbrüchen, Totschlägen, Selbstmorden. (*Demian*, S. 237)

Der Individuationsweg des jungen Emil Sinclair vollzieht sich durch eine Reihe von mythologisch und traumhaft geprägten Erfahrungen, vor allem jedoch durch die Führung seines älteren Freundes Demian, der als eine Art Seelenführer oder psychischer Wegweiser fungiert. Der erste Schritt zur Selbsterkenntnis besteht für Sinclair darin, die „Schattenseiten“ seiner bislang als sicher und behütet empfundenen Welt wahrzunehmen. In der Folge wird er mit unkonventionellen Deutungen biblischer Inhalte konfrontiert, die seine bisherigen Glaubensvorstellungen erschüttern. Demian bietet ihm eine alternative Interpretation der biblischen Erzählung von Kain und Abel: Kain erscheint nicht als schuldhafter Brudermörder, sondern als Sinnbild einer herrschaftlichen, selbstbestimmten Moral (im Sinne Nietzsches als Vertreter der *Herrenmoral*) während Abel für die *Sklavenmoral* steht. Kain wird als jener dargestellt, der sich durch Eigenwillen und Stärke von der Masse abhebt, weshalb er von den anderen Menschen gefürchtet und als unheimlich empfunden wird. Das

„Zeichen“, das Gott ihm nach dem Brudermord auf die Stirn setzte, wird von Demian nicht als Schandmal, sondern als Auszeichnung gedeutet: als Symbol einer geheimnisvollen Überlegenheit. Dieses Kainszeichen tragen laut Demian nur die „Erwachten“: jene, die sich auf den Weg der Individuation begeben haben.

Im weiteren Verlauf der Erzählung begegnet Sinclair der Figur des Organisten Pistorius, mit dem er intensive Gespräche über Religion, Spiritualität und das Wesen Gottes führt. Pistorius führt ihn in die Vorstellung der Gottheit Abraxas ein. Diese gilt als Symbol für die absolute Einheit von Gegensätzen, das Licht und Dunkel, Gut und Böse in sich vereint. Abraxas verkörpert somit eine archetypische Vorstellung von Ganzheit, die jenseits dualistischer Wertordnungen liegt und Sinclairs spirituelle Entwicklung maßgeblich prägt. In den Worten Pistorius' heißt es:

Lieber Sinclair, unser Gott heißt Abraxas, und er ist Gott und ist Satan, er hat die lichte und die dunkle Welt in sich. Abraxas hat gegen keinen Ihrer Gedanken, gegen keinen Ihrer Träume etwas einzuwenden. (*Demian*, S. 320)

Die Wirkung von Jungs Theorie des kollektiven Unbewussten lässt sich insbesondere in Passagen nachvollziehen, in denen das Ich nicht mehr als abgegrenzte Einzelinstanz, sondern als Teil einer übergreifenden symbolischen Ordnung verstanden wird:

Wir ziehen die Grenzen unserer Persönlichkeit immer viel zu eng! Wir rechnen zu unserer Person immer bloß das, was wir als individuell unterschieden, als abweichend erkennen. Wir bestehen aber aus dem ganzen Bestand der Welt,

jeder von uns, und ebenso wie unser Körper die Stammtafeln der Entwicklung bis zum Fisch und noch viel weiter zurück in sich trägt, so haben wir in der Seele alles, was je in Menschenseelen gelebt hat. Alle Götter und Teufel, die je gewesen sind, sei es bei Griechen und Chinesen oder bei Zulukaffern, alle sind mit in uns, sind da, als Möglichkeiten, als Wünsche, als Auswege. Wenn die Menschheit ausstürbe bis auf ein einziges halbwegs begabtes Kind, das keinerlei Unterricht genossen hat, so würde dieses Kind den ganzen Gang der Dinge wiederfinden, es würde Götter, Dämonen, Paradiese, Gebote und Verbote, Alte und Neue Testamente, alles würde es wieder produzieren können. (*Demian*, S. 317)

Auch im Drama *Ősvigasztalás* [*Urtrost*] von Áron Tamási (1897–1966) rückt die polare Struktur der Welt als Raum existenzieller Erfahrung und symbolischer Imagination in den Mittelpunkt. Zugleich bildet die Auseinandersetzung mit dem Problem der Religiosität einen zentralen thematischen Schwerpunkt des Werks.

Die epischen Werke des siebenbürgisch-ungarischen Schriftstellers Áron Tamási, zeigen bereits in seinen frühen Schaffensjahren eine auffällige Hinwendung zum Volkstümlichen und zur Lebenswelt des einfachen Volkes. Diese Tendenz verbindet sich mit einer archaisch-mythischen Weltsicht und einer tief verwurzelten, symbolisch aufgeladenen Religiosität. Sein erster Erzählband *Lélekindulás* [*Seelenaufbruch*]⁵⁰ umfasst mehrere Novellen, die deutlich von Szekler Volksballaden und Volksliedern inspiriert sind. Die Themen dieser epischen Kurztexte entspringen

⁵⁰ Tamási, Áron: *Lélekindulás* [Seelenaufbruch]. Kolozsvár 1925.

überwiegend dem Alltagsleben der Szekler Bevölkerung, einer Welt, in der christliche Religiosität, spiritualistische Auffassungen und heidnisch-mystische Vorstellungen eng miteinander verwoben sind und das Denken und Handeln der Protagonisten prägen. Diese Erfahrungswelt wird in einer expressiv-symbolischen Bildhaftigkeit dargestellt, die stark auf archaische und mythische Elemente zurückgreift. Charakteristisch für die Sprache ist dabei ein dichter Stil voller Regionalismen, Archaismen und ungewohnter, oft metaphorisch überhöhter Ausdrucksformen, durch die die archaisch-mystische Atmosphäre der Texte eindrucksvoll zur Geltung kommt.

Als zentrale Inspirationsquelle von Áron Tamásis dramatischem Werk *Urtröst* dient die archaische Spiritualität sowie die tief im kollektiven Gedächtnis der Szekler verwurzelte, überlieferte Geschichte dieses Volkes. Zwar verortet der Autor die Handlung explizit „im späten 19. Jahrhundert im Szeklerland⁵¹“ und lässt sie sogar „bis ins zwanzigste Jahrhundert“⁵² hineinreichen, doch steht im Mittelpunkt des Dramas nicht lediglich ein konkreter historischer Ablauf mit klar umrissenen Figuren, Zeitangaben und Schauplätzen. Vielmehr eröffnet das Stück eine atmosphärisch

⁵¹ Das Szeklerland (ungarisch: Székelyföld, rumänisch: Ținutul Secuiesc) ist eine historische und kulturelle Region im Osten Siebenbürgens (Rumänien), die traditionell von der ungarischsprachigen Bevölkerungsgruppe der Szekler (ung.: székely, rum.: secu) bewohnt wird.

⁵² Im einleitenden Abschnitt des Dramas werden Ort und Zeit wie folgt angegeben: „Történik a Székelyföldön a XIX. században. Sőt bé is vezeti ide a XX. századot“. [„Es geschieht im Szeklerland im 19. Jahrhundert. Ja, es führt sogar ins 20. Jahrhundert hinein“. Übersetzung der Verfasserin].

dichte Erfahrungswelt, die in eine mythisch erinnerte Vergangenheit zurückreicht: eine Welt, deren spirituelle und kulturelle Dimensionen in der modernen, rationalisierten Gesellschaft weitgehend verdrängt oder vergessen wurden. In *Urtröst* wird also weniger eine realistische Handlung entfaltet, sondern vielmehr ein symbolisch konstruierter Raum, der kollektive Erinnerung und die spirituelle Suche thematisiert.

Im Drama lassen sich zahlreiche Elemente identifizieren, die im Licht von Carl Gustav Jungs Theorie des kollektiven Unbewussten sowie seiner Archetypenlehre gedeutet werden können. Die zentrale dramatische Konstellation entspringt dem ungewöhnlichen letzten Willen des sterbenden Ambrus Csorja: Sein jüngerer Bruder Ádám soll seinen Leichnam auf einer Berggipfelung am offenen Feuer verbrennen und damit ein archaisches Opfer für den „Urgott“ vollbringen. Ádám erfüllt diesen Wunsch: Er verbrennt den Leichnam, sammelt die Asche in einem Topf und mischt sie mit seinem eigenen Blut, das er sich durch einen Schnitt am Unterarm entnimmt. Mit diesem Blutopfer will er nicht nur dem verstorbenen Bruder die letzte Ehre erweisen, sondern zugleich den „Urgott“ ehren. Die Handlung entfaltet eine symbolische Dimension, die archetypische Züge trägt und die Figur des Opfernden evoziert – ein archetypisches Motiv, das nach Jung tief im kollektiven Unbewussten verankert ist und in zahlreichen Kulturen als Ausdruck der spirituellen Transformation erscheint.

Als die Tat ans Licht kommt, wird Ádám des Brudermords angeklagt. Zwar belegen Zeugenaussagen seine Unschuld, doch wird er dennoch wegen „Verstoßes gegen gesetzliche Vorschriften

und Formgebote“ zu zehn Monaten Haft verurteilt. Mithilfe des Gendarmen Bence Gálfi gelingt ihm die Flucht. Die Beziehung schlägt jedoch in Rivalität um, als beiden bewusst wird, dass sie dieselbe Frau, Jula Kispál, lieben. In einem tragischen Höhepunkt erschießt Gálfi (der sich selbst als „Seelensbruder“ des Protagonisten betrachtet) schließlich Ádám: ein Motiv, das stark an die biblische Erzählung von Kain und Abel erinnert.

Dieses Motiv wird hier – ähnlich wie in Hesses *Demian* – nicht im konventionell-christlichen Sinne moralisch gewertet, sondern als Ausdruck tiefer liegender, archetypischer Konfliktlinien inszeniert: Brudermord, Blutopfer, Opferung und Schuld erscheinen nicht nur als individuelle Taten, sondern als Ausdruck kollektiver seelischer Muster, die über den Einzelnen hinausweisen. Die Handlung entfaltet sich somit in einem mythologisch-symbolischen Raum, in dem die Kräfte des kollektiven Unbewussten wirksam werden.

Auch dem Kainszeichen – wenngleich es im Drama nicht explizit benannt wird – kommt in *Urtröst* eine bedeutende symbolische Funktion zu, ähnlich wie im Roman von Hermann Hesse. Ádám und Ambrus Csorja tragen dieses Zeichen (vergleichbar mit *Demian*, dessen Mutter und Sinclair), da sie als Außenseiter gelten, die abseits der zivilisierten Gesellschaft und des sich beschleunigenden Tempos der „neuen“ Welt auf dem Berg nach eigenen, uralten Gesetzen leben. Diese basieren auf traditionellen Werten und einer tief verwurzelten Ehrung der „alten Götter“ wie Feuer, Wasser, Mond, Sonne und Erde, während sie gleichzeitig stillschweigend die Regeln der katholischen Kirche akzeptieren.

Ein erster gemeinsamer Ansatzpunkt der Werke *Demian* und *Urtrrost* liegt in ihrer Offenheit gegenüber der (Re)Interpretation mythologischer Motive. Im Roman von Hermann Hesse orientiert sich insbesondere der zweite Teil stark an mythologischen Motiven, wobei die Handlung durch das Auftreten von Träumen und zahlreichen Symbolen geprägt ist. Eine besonders eindrucksvolle und konkrete Manifestation des Mythischen findet sich in der Figur des Abraxas. Diese Gottheit wird im Werk sowohl als höchste Verkörperung eines Urwesens als auch als mythologisches Symbol behandelt, das widersprüchliche Kräfte in sich vereint: das Göttliche und das Teuflische, das Gute und das Böse, Stärke und Weichheit. Abraxas steht somit als Symbol für die ultimative Einheit und Ganzheit. Indem Emil Sinclair das Wesen und die Botschaft dieser Gottheit erkennt, begreift er, dass er das dualistische Denken in Polaritäten hinter sich lassen und zu einer umfassenderen Einheit des Selbst gelangen muss.

Ádám Csorja verehrt ebenfalls eine Gottheit, die der Figur des Abraxas vergleichbar ist, auch wenn sie im Drama keinen expliziten Namen trägt. Dieser Urgott ist Schöpfer und Zerstörer zugleich, Urmutter und Urvater, Feuer und Erde, Licht und Dunkelheit; er repräsentiert Ursprung und Grund aller Dinge und fungiert als archetypisches Symbol der Einheit. So beschreibt ihn auch der Schriftführer im Gerichtssaal in seinen Ausführungen über Ádám: „er hält einen anderen Gott als wir“.⁵³

⁵³ „külön Istent tartott“. [Übersetzung der Verfasserin].

Was bei Hesse durch Pistorius im Zusammenhang mit der Gottheit Abraxas geäußert wird („Wenn wir einen Menschen hassen, so hassen wir in seinem Bild etwas, was in uns selber sitzt“ – *Demian*, S. 322), findet eine direkte Entsprechung in den Worten Ádám Csorjas im Drama von Tamási:

Ich empfinde den Menschen als meinen Bruder, und wenn dieser mich verurteilt, so verurteilt er sich selbst. Wenn der Gerichtshof und alle Menschen dieser neuen Welt an den Gott glauben, der die Welt erschaffen hat, dessen Zeichen die heilige Sonne und dessen Seele das Feuer ist, der uns im Duft der Blume tröstet und im Sturm seine Wut zeigt, wenn die Stadt an diesen Gott glaubt, dann ist dieser auch mein Urgott, der uns als Brüder erschaffen hat. Wenn dies der Christus ist, über den die Heilige Schrift spricht, und ihn den einen Sohn des wahren Gottes nennt, dann kenne und segne ich ihn. [...] Weil ich selber der Sohn der alten Großen bin; derjenige, der sich absichtlich aus dieser verdorbenen neuen Welt herausgerissen hat.⁵⁴

Heidnische Symbolik sowie archaisch-mythische Traditionen und Rituale, die bei den Szeklern bis ins 20. Jahrhundert hinein tief verwurzelt waren, verschmelzen in *Urtrost* mit den nach

⁵⁴ „Én testvéremnek érzem az embert, s ha ez az ember elítél engem, Enmagát ítéli el. Ha a bíróság s ennek az új világnak minden népe azt az Istent hiszi, aki alkotta a világot, akinek jele az áldott nap s lelke a tűz, aki vigasztal a virág illatában s haragszik a viharban, ha ezt az Istent hiszi a város, akkor ez az én Ősistenem, aki testvérekül teremtet minket. Ha ez az a Krisztus, kiről szól az Írás, s nevezi őt az igaz Isten Egy-fiának, akkor üsmerem s áldom Őt. [...] mert én a régi nagyok férffia vagyok, aki szántszándékkal szakadtam ki ebből a megromlott új világból.” [Übersetzung der Verfasserin].

christlicher Glaubenslehre vollzogenen kirchlichen Riten. Diese Verbindung von altem und neuem Glauben, bzw. das gleichzeitige Nebeneinander von Mystik der heidnischen Urkräfte und des christlichen Glaubensbekenntnisses erzeugt eine Spannung, die letztendlich in einer Katastrophe entlädt: dem gewaltsamen Tod des Protagonisten.

Analog dazu mündet auch im Roman *Demian* von Hermann Hesse die aus dem Konflikt zwischen der bürgerlichen Welt und der Suche nach individueller, spiritueller Erfüllung resultierende Spannung in einer Katastrophe: Der zerstörerische Krieg bricht aus, der den physischen Tod Demians zur Folge hat. Sein Ideal jedoch findet Einzug in Sinclairs Selbst und bewirkt dort eine tiefgreifende Transformation des Protagonisten.

Das Erkennen der Einheit der Gegensätze sowie die Identifikation und Integration des Schattens im Sinne von Jung ermöglichen den Protagonisten beider Werke, ihre eigene Identität zu finden. Bereits zu Beginn der Handlung von *Demian* ist die Präsenz des Mythischen und Mysteriösen im Individuationsprozess spürbar. Ein ähnliches Phänomen zeigt sich bei Tamási: Schon in den ersten Zeilen des Dramas treten kollektive, geschichtsmythologische Symbole auf, die direkt auf Carl Gustav Jungs Archetypenlehre verweisen und eine Atmosphäre des Mythischen, Uralten und Ewig-Dauernden schaffen.

Die Figuren im Roman von Hermann Hesse sind weniger individuelle Charaktere als vielmehr Archetypen, die bestimmte Konzepte verkörpern. Demian und Pistorius sind als Archetypen des Seelenführers zu verstehen: Während Demian als Retter

auftritt und Emil aus seiner Unwissenheit befreit, setzt Pistorius die innere Arbeit als Freund fort, bis der Retter zurückkehrt. Der Schatten im Sinne Jungs manifestiert sich in der Gestalt von Kromer, der für Emil die dunkle, verborgene Welt repräsentiert. Nach Jung ist die Integration des Schattens ein Prozess, bei dem verborgene Anteile des Selbst ins Bewusstsein geholt werden. Der Begriff „Schatten“ steht dabei für die unterdrückten oder verleugneten Aspekte des Selbst und dient als Metapher für das Unbewusste. Franz Kromer symbolisiert im Roman die dunkle Seite der jugendlichen Seele und fungiert als Personifikation des Bösen.

Die beiden Frauenfiguren im Roman, Frau Eva und Beatrice, repräsentieren die Anima, den Archetyp der unbewussten weiblichen Seite im Mann. Wie Jung hervorhebt, entfaltet die Anima „von sich aus günstige und ungünstige, helle und dunkle, gute und böse Wirkungen“.⁵⁵ Diese gegengeschlechtliche Manifestation im Unbewussten des Mannes zeigt nach Jung „tief eingeprägte Wirkfaktoren der Seele“⁵⁶, die ihren Ursprung im kollektiven Unbewussten haben. Die Anima stellt Projektionen weiblicher Eigenschaften dar, die vom Mann als Teil seines Selbst akzeptiert werden können, gegen die jedoch häufig starke innere Widerstände bestehen.

Die junge Beatrice fungiert als Seelenführerin, ähnlich der gleichnamigen Gestalt in Dante Alighieris *Divina Commedia*, und

⁵⁵ Jung, Carl Gustav: Aion – Beiträge zur Symbolik des Selbst. [= Gesammelte Werke, Bd. 9/2]. Ostfildern: Patmos Verlag 2001, S. 423.

⁵⁶ Vgl. Jacobi, Jolande: Der Weg zur Individuation. Olten, Freiburg i. Br.: Walter, 1971, S. 58.

motiviert Emil, sich erneut der hellen Welt zuzuwenden. Frau Eva, die Mutter Demians, repräsentiert eine andere Ausprägung der Anima, und zugleich eine bemerkenswerte Synthese von Gegensätzen: Sie ist nicht nur Mutter, sondern auch Dämon, zugleich Schicksalsgestalt und Geliebte. Damit verkörpert sie den Archetyp der ewigen Frau, die in sich die Rollen der Gebälerin, Todbringenden, Geliebten, Tochter und Schwester vereint. Diese Vielschichtigkeit zeigt sich auch in einem halluzinatorischen Bild, das Sinclair erlebt:

In den Wolken war eine große Stadt zu sehen, aus der strömten Millionen von Menschen hervor, die verbreiteten sich in Schwärmen über weite Landschaften. Mitten unter sie trat eine mächtige Göttergestalt, funkelnde Sterne im Haar, groß wie ein Gebirge, mit den Zügen der Frau Eva. In sie hinein verschwanden die Züge der Menschen, wie in eine riesige Höhle, und waren weg. Die Göttin kauerte sich am Boden nieder, hell schimmerte das Mal auf ihrer Stirn. Ein Traum schien Gewalt über sie 363 zu haben, sie schloß die Augen, und ihr großes Antlitz verzog sich in Weh. Plötzlich schrie sie hell auf, und aus ihrer Stirn sprangen Sterne, viele tausend leuchtende Sterne, die schwangen sich in herrlichen Bogen und Halbkreisen über den schwarzen Himmel. (*Demian*, S. 363f.)

Zugleich mächtig und verletzlich, gebend und fordernd, Schicksalsgestalt und Quelle eines mystischen Geheimnisses – so spiegelt sie in ihrer Gestalt das komplexe Wesen der Anima wider. Das Kainszeichen auf ihrer Stirn verweist auf ihre besondere Stellung. Ebenso wie ihr Sohn weist sie androgyne Züge auf und

erscheint als weder jung noch alt, weder eindeutig gut noch böse. Sie trägt alle Eigenschaften Demians in sich, jedoch in gesteigerter Intensität, und symbolisiert genau das Ziel, dem Sinclair auf seiner Suche nach Identität entgegenstrebt. Häufig wirkt sie mehr wie ein Teil von Sinclairs Unterbewusstsein denn als eine real existierende Person.

Alle diese Archetypen, besonders Schatten und Anima, übernehmen eine spezifische Funktion in der psychologischen Entwicklung des jungen Emil Sinclair, seine eigene Identität sucht. Diese archetypischen Konzepte sind jedoch ebenso im Drama von Tamási erkennbar, wo sie ähnliche dynamische Rollen einnehmen. Der Schatten manifestiert sich hier in der Figur des Schriftführers, der den Bruder des Verstorbenen mit böartigem Argwohn betrachtet und dessen Handlungen durchgehend als Gesetzesverstöße, als Verstöße gegen die christliche Religion sowie als Verrat am eigenen Bruder deutet. Er verkörpert somit die dunkle, verurteilende Seite, die Konflikte schürt.

Auch der Archetyp der Anima nimmt im Drama *Urtröst* eine wichtige Rolle ein. So verkörpert die Frauenfigur Julia Kispál, die Adoptivtochter von Csorjas Freund und als Weise dargestellt, eine ambivalente Gestalt: Sie ist weder eindeutig Kind noch Frau, weder ausschließlich gut noch böse und zugleich Opfer wie Täterin, Lebensspenderin und Todbringende. Ádám träumt von ihr und sieht in ihr Trost und Hoffnung für die Zukunft. So wird sie bezeichnet als „du Trost, du Hoffnung, du warmes Goldhaus“.⁵⁷

⁵⁷ „te vigasztalás, te remény, te meleg aranyház“. [Übersetzung der Verfasserin].

Gleichzeitig ist sie Objekt der Zuneigung von Bence Gálfi, dem Gendarmen, der sie in seinen Träumen verfolgt. Wie in *Demian* bleibt auch hier die Anima unerreichbar: Frau Eva, Beatrice und Julia erscheinen jeweils als Traum, Hoffnung und Sehnsucht. In einem emotionalen Moment drückt Csorja seine innere Zerrissenheit und Sehnsucht aus: „Julia, Julia, liebe Kindfrau, warte, ich gehe, jetzt gehe ich zu dir, und ich werde mich nicht verstecken, bis ich mich durch dich neu erschaffe.“⁵⁸ – bricht es aus Csorja heraus, als er sich eingesteht, dass er alles, was er liebt, hinter sich lassen und flüchten muss.

Ádám sieht in Julia die Hoffnung und das Versprechen eines neuen Lebens, das ihn und seinen Stamm in die Zukunft retten kann. Julia steht dabei zwischen zwei Welten: Einerseits strebt sie danach, sich in die geschlossene Dorfgemeinschaft zu integrieren und sich gemäß den sittlichen, frommen Lehren des Christentums zu verhalten. Andererseits fühlt sie sich auch zur Wildheit der archaischen Welt und zum starken Mann hingezogen, der über sich selbst sagt: „Ich bin der ewige Funke, der aus der Macht von Attila geblieben ist.“⁵⁹ Julia ist schließlich auch diejenige, für die Csorja sterben wird: Aus Eifersucht erschießt Bence Gálfi ihn. Am Ende des Dramas ruft Julia, als sie den ermordeten Ádám Csorja findet, verzweifelt: „Gott, Gott, wahrer Gott!“ Ihr Pflegevater

⁵⁸ „Julia, Julia, drága gyermek-asszony, várj, megyek, most hozzád megyek, s el nem bujdosom, míg általad újra nem teremtem magamot“. [Übersetzung der Verfasserin].

⁵⁹ „én vagyok az Attila hatalmából megmaradt örök szikra“. [Übersetzung der Verfasserin].

antwortet darauf resigniert: „Unser Urblut ist vertrocknet... Unser armes, schönes Leben halten wir nur noch mühsam aus.“⁶⁰ Im Anschluss umarmen sie sich erschüttert und beginnen, zunächst langsam, dann zunehmend wild zu tanzen. Dieser Tanz ruft die alten Schamanentänze heidnischer Kultpraktiken wach und symbolisiert eine Umarmung von Liebe und Tod: ein uraltes Ringen um das Gleichgewicht der Welt. Er ist der Versuch, nach dem Verlust und der Transformation tradierten Lebens einen neuen Ordnungssinn zu schaffen. Dabei gilt es, die alte Moral mit dem unaufhaltsamen Wandel zu versöhnen.

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen den Figuren der beiden Werke ist die Verkörperung des „Urwissens“ in einer zentralen Gestalt. Bei Hesse übernimmt diese Rolle Demian, bei Tamási Ambrus, die beide eine Art uraltes Wissen repräsentieren. Über Ambrus heißt es: „Urwissen saß in seinem Gesicht“⁶¹, und über Demian erfahren wir: „Denn ich sah in seinem Blick wieder diese seltsame, tierhafte Zeitlosigkeit, dies unausdenkliche Alter“ (S. 282) und:

Ich sehe ihn zur Schule gehen, allein oder zwischen andern von den größeren Schülern, und ich sehe ihn fremdartig, einsam und still, wie gestirnhalt zwischen ihnen wandeln, von einer eigenen Luft umgeben, unter eigenen Gesetzen lebend [...]. Ich sah Demians Gesicht und ich sah nicht nur, daß er kein Knabengesicht hatte, sondern das eines Mannes,

⁶⁰ „Ősvérünk kiszárad... Árva-szép életünket már csak elig bírjuk“. [Übersetzung der Verfasserin].

⁶¹ „Ősértellem az arcán“ [Übersetzung der Verfasserin].

ich sah noch mehr, ich glaubte zu sehen, oder zu spüren, daß es auch nicht das Gesicht eines Mannes sei, sondern noch etwas anderes. Es war, als sei auch etwas von einem Frauengesicht darin, und namentlich schien dies Gesicht mir, für einen Augenblick, nicht männlich oder kindlich, nicht alt oder jung, sondern irgendwie tausendjährig, irgendwie zeitlos, von anderen Zeitläuften gestempelt, als wir sie leben. (*Demian*, S. 272)

Weitere Motive, die einen klaren Bezug zu den Theorien von C. G. Jung und Sigmund Freud aufweisen, sind die Träume, denen in beiden analysierten Werken eine zentrale Funktion zukommt. Diese Traumbilder werden als prophetische Visionen verstanden, die tiefere Einblicke in den individuellen Entwicklungsprozess ermöglichen. So symbolisiert Emils Traum vom Sperber seine bevorstehende Transformation: „Der Vogel kämpft sich aus dem Ei. Das Ei ist die Welt. Wer geboren werden will, muss eine Welt zerstören.“ (*Demian*, S. 305) Der Vogel, der sich aus dem Ei kämpft, fungiert als Symbol für Emil und seinen Individuationsprozess. Analog zum Vogel muss Emil die schützende Hülle durchbrechen, um zu neuem Selbstbewusstsein und individueller Reife gelangen zu können. Ebenso träumt Bence Gálfi von einer Fee in rotem Gewand mit Haaren aus schwarzer Seide, die sich als die zugleich liebe- und todbringende Julia offenbart. In diesem Traum verschmelzen ebenfalls die Gegensätze von Zerstörung und Neugeburt, von Leben und Tod. Er symbolisiert sowohl die Sehnsucht nach Julas Liebe als auch die dunkle Vorahnung des bevorstehenden Mordes an Ádám.

Ein zusätzlicher gemeinsamer Bezugspunkt der beiden Werke ist ihre historische Einbettung und die damit verbundene Weltveränderung. Bei Hesse markiert der Ausbruch des Krieges einen Wendepunkt, der tiefgreifende gesellschaftliche und individuelle Umbrüche einleitet. Bei Tamási hingegen symbolisiert die Jahrhundertwende diesen bedeutenden Einschnitt. Das Drama endet am ersten Tag des 20. Jahrhunderts und steht, ähnlich wie bei Hesse, für Neubeginn und Hoffnung. Dieser Morgen wird als Aufruf und Ermutigung an die Szekler verstanden, das Ringen um Identität und Fortbestehen fortzusetzen und den Glauben an bessere Zeiten aufrechtzuerhalten.

Das dramatische Werk von Tamási lässt sich als verstörende, zeitlose Ballade über die fundamentalen Fragen der menschlichen Existenz lesen. Der volkstümliche Balladenton ist dabei eng mit heidnisch-christlicher Mythologie verwoben: *Urtröst* bewahrt Erinnerungen und Stimmungen aus einer Epoche, in der die Grenzen zwischen heidnischen und christlichen Ritualen noch fließend waren. Durch die Verbindung des antiken Dramenaufbaus mit Elementen des mittelalterlichen Mysterienspiels sowie der Vermischung des bäuerlichen Volkstheaters mit avantgardistischen Theaterinnovationen gelingt Tamási mit diesem Stück ein literarischer Neuanfang in der ungarischen Literatur – auch wenn seine Rezeption lange auf sich warten ließ: 1924 verfasst, erschien es erst 1973.

Von besonderer Bedeutung ist die genaue Betrachtung des Titels von Tamásis Drama. Das Präfix „ur-“, welches häufig in expressionistischen Werken verwendet wird, trägt kontextabhängig

eine Vielzahl von Bedeutungen: Es verweist zum einen auf einen ursprünglichen Ausgangszustand, den Ursprung oder auf etwas, das lange zurückliegt (etwa „Urmensch“). Darüber hinaus impliziert es Authentizität und Unverfälschtheit bzw. Unverbrauchtsein des im Wortstamm Bezeichneten (beispielsweise „Urkraft“). Zudem kann „ur-“ auch auf eine vorgelagerte oder nachfolgende Generation Bezug nehmen, wie in Begriffen wie „Urgroßvater“ oder „Urenkel“. Diese Mehrdeutigkeit des Präfixes erweitert die interpretatorische Tiefe des Titels und lädt zur Reflexion über Zeitlichkeit, Herkunft und Essenz des Dargestellten ein.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass es den Autoren beider untersuchter Werke durch die Verwendung von Motiven, die sich an C. G. Jungs Archetypenlehre sowie das Konzept des kollektiven Unbewussten anlehnen, gelingt, grundlegende Fragen der menschlichen Existenz eindrucksvoll und vielschichtig darzustellen. Diese sind tief im kollektiven Gedächtnis verankert und von Urkräften geprägt. Somit bereichern die Werke die tiefenpsychologisch fundierte literarische Tradition um zwei herausragende Beiträge, die sowohl inhaltlich als auch formal neue Impulse setzen.

Hermann Hesses Polaritätskonzept und dessen Auswirkungen auf die ungarische Literatur der Moderne am Beispiel von Antal Szerb

Untersucht man den Roman *Utas és holdvilág* [*Reise im Mondlicht*]⁶² des ungarischen Schriftstellers Antal Szerb (1901–1945), findet man zahlreiche Parallelen zu Hesses Roman *Demian*, die darauf hindeuten können, dass Szerb das Werk von Hesse nicht nur kannte, sondern sich auch intensiv damit auseinandersetzte. Die beiden genannten Romane werden im Folgenden vergleichend im Hinblick auf das Prinzip der Polarität untersucht, wie es sich in der Figurenkonzeption, der Milieugestaltung sowie auf der Handlungsebene manifestiert.

Hermann Hesses Konzept der Polarität ist einerseits eng mit seinem Interesse an östlicher Philosophie (insbesondere dem Daoismus und der indischen Mystik) verknüpft. Andererseits ist der bedeutende Einfluss C. G. Jungs hervorzuheben, in dessen Gesamtwerk das Prinzip der Polarität als grundlegende Denk- und Wahrnehmungsform eine zentrale Rolle einnimmt. In diesem Zusammenhang tritt die Vorstellung in den Vordergrund, dass das Leben beständig im Spannungsfeld antagonistischer Pole verläuft und sich aus gegensätzlichen Elementen zusammensetzt, die in eine symbiotische Balance gebracht werden müssen. C. G. Jung betont dazu, dass die menschliche Natur

⁶² Szerb, Antal: *Utas és holdvilág*. Budapest: Révai 1937. Die deutsche Übersetzung stammt von Christina Viragh. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2003.

„nicht nur ganz aus Licht besteht, sondern auch aus reichlich viel Schatten“⁶³ und dass Gut und Böse in einer unauflösbaren wechselseitigen Abhängigkeit miteinander verbunden sind. Diese Polaritäten manifestieren sich in unterschiedlichen Formen: etwa im Spannungsverhältnis von Licht und Dunkelheit, Geist und Materie, Individualität und Kollektivität. Hesse greift diesen zentralen Gedanken C. G. Jungs auf und veranschaulicht ihn anhand zahlreicher literarischer Beispiele, etwa in den Romanen *Demian*, *Narziss und Goldmund* oder *Siddhartha*. In diesen Werken wird deutlich, dass die menschliche Seele erst dann zur Ruhe gelangt, wenn sie die Widersprüche anerkennt und die gegensätzlichen Persönlichkeitsanteile in sich integriert bzw. vereint. Dieser Prozess der Integration ermöglicht eine vertiefte Selbsterkenntnis und führt zu einem Zustand psychischer Ausgeglichenheit, wie ihn Jung im Konzept der Individuation beschreibt.

Ergänzend zum Konzept der Polarität ist für die vorliegende Analyse C. G. Jungs Archetypenlehre von zentraler Bedeutung. In der vorhergehenden vergleichenden Untersuchung von Hesses *Demian* und Tamási Árons *Urtrost* wurde diese theoretische Grundlage bereits angewendet; dabei standen zentrale Archetypen wie die Persona (die soziale Maske des Ichs), der Schatten (verdrängte, häufig negativ bewertete Persönlichkeitsanteile, die jedoch auch als äußere „dunkle Mächte“ verstanden werden können) sowie

⁶³ Jung, Carl Gustav: Schatten und Persönlichkeit. Weisheiten und Einsichten. Ausgewählt von Franz Alt. Edition C. G. Jung. Ostfildern: Patmos Verlag 2025, S. 23. Online-Version: <https://shop.verlagsgruppe-patmos.de/media/pdf/978-3-8436-1585-3.pdf>.

Anima und Animus (die gegengeschlechtlichen Prinzipien im Unbewussten) im Fokus. Die vorliegende vergleichende Analyse von Hesses *Demian* und Antal Szerbs *Reise im Mondlicht* erweitert diesen archetypischen Deutungsrahmen nun um das Motiv der Mana-Persönlichkeit. Jung interpretiert diese als eine überhöhte, spirituell aufgeladene Ich-Instanz, die einen Ausdruck transzendenter (Selbst-)Idealisierung darstellt. Das heißt, es handelt sich um eine Projektion unbewusster Ideale und der Sehnsucht nach Ganzheit oder Göttlichkeit auf das eigene Ich. Eine Mana-Persönlichkeit entsteht oft, wenn sich das Ego mit Inhalten des kollektiven Unbewussten – wie archetypischen Bildern von Macht, Weisheit oder Spiritualität – identifiziert.

Es ist wichtig zu beachten, dass Archetypen als angeborene Urbilder oder symbolische Strukturen sich kultur- und epochenübergreifend in Mythen, Träumen und literarischen Texten manifestieren. In beiden hier untersuchten Romanen erhalten diese archetypischen Strukturen durch die detaillierte Ausgestaltung zentraler Figuren eine konkrete literarische Form, deren Analyse im Folgenden vorgenommen wird.

Beginnen wir unsere Analyse mit dem Titelhelden des deutschen Romans, Max Demian. Betrachtet man seine Figur im Lichte von C. G. Jungs Theorie, so lässt er sich als eine Ausprägung der sogenannten Mana-Persönlichkeit verstehen – eines archetypischen Symbols, das tief in der menschlichen Psyche verankert ist. Jung beschreibt die Mana-Persönlichkeit als eine überhöhte, mit außergewöhnlicher spiritueller oder charismatischer Kraft aufgeladene Gestalt, die sich in Form von

Helden, Häuptlingen, Magiern, Heiligen oder anderen Autoritätsfiguren manifestiert. Max Demian verkörpert in der Erzählung zentrale Eigenschaften, die in diesem Sinne als manaähnlich gedeutet werden können: Zunächst ist auf das Charisma, die intellektuelle Überlegenheit und die spirituelle Tiefe der Figur Max Demian hinzuweisen. Er erscheint als charismatischer, unkonventioneller Charakter mit ausgeprägter geistiger und spiritueller Präsenz, der über eine außergewöhnliche innere Einsicht verfügt. Seine Persönlichkeit übt eine starke Faszination auf den Ich-Erzähler Emil Sinclair aus, der sich Demians Denkweise und Weltanschauung zunehmend öffnet. Bereits ihre erste Begegnung im Religionsunterricht, gefolgt von einem Gespräch über die biblische Erzählung von Kain und Abel, markiert eine Wende im inneren Erleben Sinclairs: Demian bietet eine provokante Neuinterpretation der Geschichte an, in der Kain nicht als verfluchter Brudermörder, sondern als Auserwählter erscheint. Das Mal auf seiner Stirn ist, so Demian, kein Zeichen des Makels, sondern ein Symbol der Stärke, des freien Willens und des Genies. Max Demian fungiert somit als Wegbereiter für Sinclairs spirituelle Entwicklung, indem er ihn dazu anregt, über traditionelle moralische und religiöse Kategorien hinauszudenken und eine tiefere, innere Realität zu erkennen. In diesem Prozess wird Sinclair zunehmend bewusst, dass auch er das Kainszeichen in sich trägt: als Ausdruck seines Andersseins, seines inneren Potenzials und seiner Berufung zur geistigen Autonomie.

Ein weiteres zentrales Merkmal Max Demians ist seine Rolle als Befreier von gesellschaftlichen Konventionen: Er ermutigt

Sinclair, sich von den einschränkenden Normen und Erwartungen der Gesellschaft zu lösen und einen individuellen Lebensweg zu beschreiten. Dieses Motiv entspricht dem Konzept der Mana-Persönlichkeit in der Jung'schen Psychologie, die befähigt, das Ego aus seinen begrenzenden Strukturen herauszufordern und verborgene, unbewusste Anteile zu integrieren. Max Demian fungiert somit symbolisch als Verkörperung von Sinclairs innerer Welt und psychischer Entwicklung und begleitet ihn auf einer Reise zu tieferer Selbsterkenntnis und spiritueller Erweiterung.

Die Figur Max Demian verkörpert eine Symbiose von Gegensätzen und Polaritäten, wie bereits in der vorangegangenen Studie dargelegt wurde.⁶⁴ Die Jung'schen Seelenteile Anima und Animus treten in Max Demian als Einheit auf. Seine Figur vereint gegensätzliche Aspekte wie Jung sie beschreibt: jung und alt, gut und böse bzw. gefährlich, Todesnähe und Lebensbejahung sowie Heiler und Zerstörer. Diese Polaritäten kennzeichnen Demian und lassen ihn – wie bereits erwähnt – als manaähnliche Persönlichkeit erscheinen. Zudem ist hervorzuheben, dass in der

⁶⁴ Vgl. das Zitat: „Ich sehe ihn zur Schule gehen, allein oder zwischen andern von den größeren Schülern, und ich sehe ihn fremdartig, einsam und still, wie gestirnhalt zwischen ihnen wandeln, von einer eigenen Luft umgeben, unter eigenen Gesetzen lebend [...]. Ich sah Demians Gesicht und ich sah nicht nur, daß er kein Knabengesicht hatte, sondern das eines Mannes, ich sah noch mehr, ich glaubte zu sehen, oder zu spüren, daß es auch nicht das Gesicht eines Mannes sei, sondern noch etwas anderes. Es war, als sei auch etwas von einem Frauengesicht darin, und namentlich schien dies Gesicht mir, für einen Augenblick, nicht männlich oder kindlich, nicht alt oder jung, sondern irgendwie tausendjährig, irgendwie zeitlos, von anderen Zeitläuften gestempelt, als wir sie leben.“ (Demian, S. 272)

Jung'schen Psychologie die Mana-Persönlichkeit eng mit der Integration unbewusster Inhalte verbunden ist. Max Demian symbolisiert somit gewissermaßen die innere Welt und die psychische Entwicklung Emil Sinclairs. Er begleitet ihn auf einer Reise der Selbsterkenntnis und spirituellen Erweiterung. Den Status Demians als Mana-Persönlichkeit unterstreicht seine transformative Wirkung auf Sinclair sowie seine Fähigkeit, diesem eine tiefere spirituelle Dimension seines Lebens zu eröffnen. Im Roman finden sich zudem mysteriöse und übernatürliche Elemente, die mit Max Demian assoziiert werden und seine Aura von Überlegenheit sowie ungewöhnlicher Weisheit verstärken.

In Antal Szerbs *Reise im Mondlicht* erinnert sich der Protagonist Mihály an seine Kindheit, in der er von einer größeren, nahezu übernatürlichen Kraft beeinflusst wurde – einer Mana-Persönlichkeit im Jung'schen Sinne, verkörpert durch die symbiotische Einheit des Geschwisterpaares Éva und Tamás Ulpus. Während in *Demian* alle Gegensätze in der Figur Max Demian als vielschichtiger, ambivalenter Charakter vereint sind, der Emil Sinclair auf seiner Suche nach Identität und Spiritualität führt, treten im Roman von Antal Szerb zwei Figuren auf, die als eine symbiotische Einheit zu Mihálys frühen Seelenführern werden.

In Hesses Werk ist Demian derjenige, der Sinclair aus selbstzerstörerischem Selbstzweifel und der bedrückenden Welt des tyrannischen Knaben Kromer befreit. In Szerbs Roman hingegen befreit Tamás Mihály auf einem Spaziergang aus dessen halluzinatorischem „Wirbel“ und führt ihn in die Welt von ihm und

Éva ein, in der Mihály neue spirituelle, geistige, sexuelle und existenzielle Erfahrungen macht.

In der Welt von Demian und dessen Mutter, Frau Eva, gibt es keine Tabus. Das sogenannte Kainszeichen verbindet alle, die in ihrem Haus nach einer tieferen, über das banale Alltägliche hinausgehenden Erfahrung suchen. Frau Eva verkörpert für Sinclair das Idealbild einer großen Mutterfigur, die zugleich Mutter, Geliebte und Dämon ist – eine Verkörperung von Eva, Lilith und der heiligen Gottesmutter.

Ähnlich gestaltet sich die Figur der Éva in *Reise im Mondlicht*: Sie ist zugleich Schwester und Geliebte, Vertraute und geheimnisvolle *femme fatale*, deren Spiel mit Tod und Leben untrennbar verbunden ist. Die Geschwister Tamás und Éva sind unzertrennlich, und ihre Lebensweise lehrt Mihály, dass wahre Identität und das wahre Selbst jenseits traditioneller Geschlechterrollen existieren können. Ihre Distanzierung von der Realität und der Gesellschaft sowie ihre Entscheidung, im Ulpius-Haus in einer Art Traumwelt zu leben, spiegeln ihre Ablehnung von Konformität und gesellschaftlichem Druck wider. Dies manifestiert zugleich eine kritische Haltung gegenüber den oberflächlichen Wertvorstellungen und Prioritäten der damaligen Gesellschaft.

Die Tatsache, dass die Ulpius-Geschwister sich gegenseitig ergänzen und gemeinsam ein einheitliches Wesen bilden, unterstreicht also die Idee von Dualität und Balance. Im Unterschied zu Max Demian, der eine physische und spirituelle Androgynität verkörpert, repräsentieren Éva und Tamás eine andere Form der Dualität: Éva wird häufig als die lebendigere und impulsivere

Figur dargestellt, während Tamás eher zurückhaltend und intellektuell geprägt ist. Ähnlich wie Max Demian für Sinclair übernehmen Éva und Tamás Ulpius in *Reise im Mondlicht* die Rolle von Seelenführern für Mihály. Péter Esterházy charakterisiert diese Figuren in seinem Nachwort zur deutschen Ausgabe treffend als „Kinder der Nacht“, dabei auf Jean Cocteau rekurrierend.⁶⁵ Die beiden ermutigen Mihály, sich von seinem konventionellen Leben zu lösen und eine innere Reise anzutreten, um seine wahre Identität sowie seine spirituellen Bedürfnisse zu entdecken.

Die Dualität manifestiert sich dabei jedoch nicht nur in der Charakterzeichnung. Bereits zu Beginn von Hesses Roman wird die kindliche Welt Sinclairs als von zwei gegensätzlichen Sphären geprägt dargestellt. Innerhalb des Elternhauses sind bei Sinclair sowohl helle als auch dunkle Welten, ebenso wie gegensätzliche Kräfte von Gut und Böse, erfahrbar. Seine innere Zerrissenheit resultiert daraus, dass er zwar in der „hellen“ Welt des Elternhauses aufwächst, jedoch von der „dunklen“ Welt angezogen wird, die ihn fasziniert und zugleich bedroht. Aus diesem Spannungsfeld heraus erfindet Sinclair die Lügengeschichte vom Apfelstehlen, um größeren Jungen wie Kromer zu imponieren. Diese Lüge führt ihn in einen Strudel aus weiterer Täuschung, Erpressbarkeit, Angst und Verzweiflung, in die gefürchtete „Sünde“, aus der ihn letztlich Max Demian befreit.

⁶⁵ Esterházy, Péter: Und solange man lebt... Ein Nachwort. In: Szerb Antal: *Reise im Mondlicht*. Aus dem Ungarischen von Christina Viragh. 2. Aufl. München: dtv 2007, S. 257–259, hier S. 258.

Im Gegensatz dazu ist die „helle“ konventionelle Welt bei Mihály durch seine Ehe mit Erzsi repräsentiert, mit der er sich auf Hochzeitsreise befindet. Doch die scheinbare Idylle wird durch sein zielloses Umherirren in den engen Gassen Venedigs und das Wiedersehen mit Szepetneki János, einem Schulfreund aus Jugendzeiten, abrupt unterbrochen.

Mihály vertieft sich zunehmend in die unverarbeiteten Gedanken- und Gefühlswelten seiner Jugend und versucht, Erzsi Einblicke in seine Vergangenheit sowie in die Freundschaft mit den Ulpius-Geschwistern zu gewähren – doch er scheitert daran. Schließlich verlässt er Erzsi und begibt sich auf eine ganz andere Reise, eine Reise in seine eigene Seelentiefe. Bereits zu Beginn des Romans heißt es: „Es begann in Venedig, mit den Gäßchen.“ (*Reise im Mondlicht*, S. 7) Schon in den ersten Tagen ihrer Hochzeitsreise verspürt Mihály einen unerklärlichen Drang, sich alleine in die dunklen, engen Gassen Venedigs zu begeben, fernab von der behüteten, hellen Welt der Ehe und gesellschaftlicher Konventionen. Dieses ziellose Umherirren in den kleinen Gassen ruft erste Erinnerungen an seine Jugendzeit und an die Freundschaft mit Tamás und Éva hervor, was einen katalytischen Effekt auf ihn ausübt. Dies zeigt sich früh in seiner bewussten oder unbewussten Entscheidung, den Zug zu verpassen, in dem sich Erzsi befindet, um sich ganz seinen Gedanken, Erinnerungen und quälenden Fragen zu stellen.

An dieser Stelle sei nochmals an das Konzept der Persona nach C. G. Jung verwiesen: Die Persona bezeichnet einen grundlegenden Aspekt des individuellen Selbst, der es dem Menschen

ermöglicht, sich in sozialen Situationen angemessen und akzeptabel zu verhalten und sich in Gruppen sowie Gesellschaften zu integrieren, indem sie das individuelle Verhalten an die Erwartungen und Normen der Umgebung anpasst. Sie fungiert als eine Art soziale Maske, die häufig mit dem Selbstbild der Person übereinstimmt. Wie jedoch sowohl in Hesses *Demian* als auch in Szerbs *Reise im Mondlicht* deutlich wird, kann sich die Persona im Laufe der Zeit verselbstständigen und zur Entfremdung vom wahren Selbst führen. Da sie primär auf die Erfüllung äußerer Erwartungen ausgerichtet ist, besteht die Gefahr, dass sie das authentische Selbst überlagert oder verzerrt repräsentiert. Diese Diskrepanz zwischen innerer Identität und äußerer Rolle kann zu psychischen Spannungen und inneren Konflikten führen, insbesondere dann, wenn keine bewusste Auseinandersetzung mit den zugrunde liegenden archetypischen Strukturen erfolgt.

Als Gegenstück zur Persona bildet der Schatten einen der zentralen Archetypen und repräsentiert die verborgenen, unbewussten Aspekte der Persönlichkeit. Er steht für unsere andere Seite, „unseren dunklen Bruder“, der zwar unsichtbar, jedoch untrennbar mit uns und unserer Ganzheit verbunden ist.⁶⁶ Dieser Schatten kann sich in Träumen oder durch Projektionen auf andere Menschen manifestieren.

Die bewusste Integration des Schattens ist ein wesentlicher Schritt auf dem Weg zur Selbstentfaltung, mit dem Ziel, tiefere

⁶⁶ Vgl. Jacobi, Jolande: Die Psychologie von C. G. Jung. Eine Einführung in das Gesamtwerk, mit einem Geleitwort von C. G. Jung. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1984, S. 187.

Selbsterkenntnis zu erlangen und einen Zustand innerer Ganzheit und Vollständigkeit zu erreichen. Zentral in Jungs Konzept der Schattenarbeit ist dabei der Heilungsprozess, der durch bewusstes Erleben und Anerkennen der Schattenseite gefördert wird.⁶⁷ Beide Protagonisten unserer Untersuchung, Sinclair und Mihály, sehen sich mit ihrem inneren Schatten konfrontiert; sie müssen diesen einerseits bewusst wahrnehmen und andererseits integrieren, um ihr wahres Selbst zu finden.

Der Schatten kann sich jedoch nicht nur in innerer, psychischer Form manifestieren, sondern auch als äußere, konkrete Figur in Erscheinung treten, etwa in Gestalt eines Menschen aus der Gegenwart oder Vergangenheit. In beiden untersuchten Romanen finden sich solche Schattenfiguren, die die Protagonisten mit ihrer dunklen Macht bedrohen und zu zerstören versuchen: Im Roman *Demian* übernimmt Franz Kromer diese Funktion. Er repräsentiert die destruktiven und finsternen Aspekte der Welt und übt durch Erpressung und Manipulation erheblichen Druck auf Emil Sinclair aus, indem er ihn auf einen gefährlichen Pfad von Verbrechen und moralischem Verfall führt. Gleichzeitig zwingt die Beziehung zu Kromer den Protagonisten, sich mit seinen inneren Konflikten und dunklen Neigungen auseinanderzusetzen. Kromer kann insofern als äußere Verkörperung von Emils Schatten im Jung'schen Sinne verstanden werden, da er jenen unbewussten, verdrängten Persönlichkeitsanteilen Gestalt verleiht und Emil dazu zwingt, sich mit ihnen auseinanderzusetzen. Durch diese

⁶⁷ Stangl, W.: *Schatten*. *Online Lexikon für Psychologie & Pädagogik*. Online-Version: <https://lexikon.stangl.eu/16779/schatten>.

Konfrontation und parallel dazu durch die Freundschaft zu Demian wird ein Prozess der Selbsterkenntnis angestoßen, in dem Emil beginnt, die verborgenen Dimensionen seiner Persönlichkeit zu erkennen und schrittweise zu integrieren.

Szepetneki János übernimmt in *Reise im Mondlicht* eine ähnliche Rolle wie Franz Kromer in *Demian*. Auch er tritt im Leben von Mihály in einem Moment innerer Desorientierung auf und konfrontiert diesen mit verdrängten Schuldgefühlen aus der Vergangenheit. In einem angespannten Gespräch gesteht Szepetneki überraschend, tatsächlich jene goldene Uhr gestohlen zu haben, deren Diebstahl Mihály einst ihm zur Last gelegt hatte; eine Beschuldigung, an der schließlich ihre Freundschaft zerbrach. Die Szene zwingt Mihály zur Auseinandersetzung mit einem lange unterdrückten Teil seiner Biografie – vergleichbar mit der Funktion Kromers als Spiegelfigur und Auslöser für Sinclairs Konfrontation mit seiner eigenen Schattenseite.

Szepetneki wirft Mihály vor, sich von seiner eigenen Vergangenheit entfremdet zu haben. Nach dem Bruch mit seinem früheren Freundeskreis hat Mihály nie wieder den Versuch unternommen, Kontakt zu den prägenden Personen seiner Jugend aufzunehmen, insbesondere nicht zu Éva, mit der ihn einst eine existenzielle und zugleich tief spirituelle Verbindung verband. Auf Mihály's Frage, warum Szepetneki ihn in einer früheren Begegnung in London ignoriert und ihm nicht die Hand gegeben habe, antwortet dieser direkt:

„Du weißt schon, warum. Wenn du es nicht wüsstest, wärst du jetzt nicht so wütend. Aber du weißt, dass ich recht hatte.“

„Drück dich verständlich aus.“

„Du verstehst es genauso, einen nicht zu verstehen, wie du es verstanden hast, die nicht zu finden, die verschwunden sind und die du nicht einmal gesucht hast. Deshalb hatte ich eine Stinkwut auf dich.“ (*Reise im Mondlicht*, S. 16)

Mihály zeigt sich von Szepetnekis schonungslosen und zugleich sehr treffenden Anklagen tief betroffen. Er ist gezwungen, sich mit Aspekten auseinanderzusetzen, die er selbst vor sich verbarg: einerseits die selbstschützende emotionale Distanz und andererseits, und das ist entscheidender, seine moralische Verantwortungslosigkeit, Selbsttäuschung und ein kontinuierliches Leben in der Lüge.

Darüber hinaus verweist Szepetneki darauf, dass ihr gemeinsamer Freund Ervin, der ebenfalls zum früheren Freundeskreis gehörte, mittlerweile als Geistlicher in einem italienischen Kloster lebt – ein weiteres Indiz für die radikale Lebenswende und Zersplitterung der einst engen Gemeinschaft. Die Spannung zwischen Vergangenheit und Gegenwart kulminiert in Szepetnekis offener Ablehnung gegenüber Mihállys Ehefrau Erzsi, die er in ihrer Gegenwart grob kritisiert: „Deine Frau ist eine höchst unsympathische Person.“ (*Reise im Mondlicht*, S. 17) Diese Bemerkung bringt ein tiefes, bislang unausgesprochenes Bewusstsein in Mihály ans Licht: die Ahnung, dass seine Ehe mit Erzsi von Beginn an zum Scheitern verurteilt ist. Was ihm früher nur diffus erschien, wird nun deutlich: Erzsi nimmt in seinem Leben vor allem die Rolle einer gesellschaftlich akzeptierten Ehefrau ein, die den äußeren Konventionen entspricht, ohne jedoch seine

tiefen emotionalen oder spirituellen Bedürfnisse zu befriedigen. Auch Erzsi scheint sich dieser Rollenzuschreibung bewusst zu sein. Beide realisieren, dass ihre Verbindung somit weniger auf emotionaler Zuneigung als auf Mihálys Streben nach sozialer Anerkennung und Inklusion basiert.

Die Begegnung mit Szepetneki hat auf Mihály eine tiefgreifende Wirkung. Sie ruft verdrängte Erinnerungen an Tamás und Éva mit unerwarteter Intensität wach und konfrontiert ihn mit jenen Aspekten seiner Vergangenheit, denen er bislang ausgewichen ist. In diesem inneren Erschütterungsprozess entsteht gleichzeitig das Bedürfnis, Erzsi – und damit sein gegenwärtiges Leben – mit seiner Vergangenheit in Verbindung zu setzen. Er möchte seiner Frau von seiner Jugend erzählen, insbesondere über die vielschichtige Freundschaft mit Tamás und Éva, die in seinem Leben nicht nur emotional prägend, sondern auch existenziell bedeutsam war.

Mihály versucht, gegenüber Erzsi nichts zu verbergen. Doch sein Versuch, sie in die komplexe emotionale Dynamik dieses früheren „Bündnisses“ einzuweihen, scheitert. Mihály erkennt zunehmend, dass Erzsi nicht in der Lage ist, die Tiefe und die komplexe Struktur dieser Beziehung (sowohl in ihrer freundschaftlichen als auch in ihrer Liebesdimension) nachzuvollziehen. Ihre Reaktion bleibt rational und distanziert, unfähig, den psychischen Raum zu betreten, in dem für Mihály zentrale Erfahrungen verankert sind. Ihr Urteil über Évas Verhalten fällt entsprechend aus: „Moral insanity“.

Infolgedessen steigt Mihály nicht in den Zug, in dem sich Erzsi befindet, sondern bleibt zurück – um sich seiner eigentlichen Aufgabe zu widmen: der Aufarbeitung seiner Vergangenheit.

Szepetnekis Funktion als Schattenfigur im Sinne der Archetypenlehre zeigt sich auch darin, dass er später versucht, Erzsi mit luxuriösen Versprechungen und verführerischen Taktiken zu manipulieren und für sich zu gewinnen. In der Folge gerät Erzsi in eine unethische und destruktive Beziehung, die ihr moralisches Gleichgewicht zunehmend destabilisiert.

In beiden Romanen fungieren die Schattenfiguren als zentrale Katalysatoren für die innere Entwicklung der Protagonisten. Sie zwingen diese zur Auseinandersetzung mit verdrängten Ängsten und Persönlichkeitsanteilen und initiieren so einen Prozess der Reifung, der nur durch die bewusste Integration des „Schattens“ zu einem ganzheitlicheren Selbst führen kann. In Analogie zu Emil Sinclairs Begegnung mit Kromer, kann auch Mihálys Interaktion mit Szepetneki als symbolische Projektionsfläche für die Auseinandersetzung mit seinen eigenen inneren Konflikten und Schattenanteilen interpretiert werden. Die Beziehung zwischen den beiden entfaltet sich dabei als dynamische Konstellation, in der Szepetneki nicht nur als äußere Figur, sondern als Spiegel unbewusster oder verdrängter Persönlichkeitsaspekte fungiert.

Eine weitere wichtige Parallele zwischen den beiden Romanen zeigt sich in den sogenannten sekundären Mentorenfiguren. Neben Max Demian und den Ulpius-Geschwistern, die als zentrale Seelenführer der Protagonisten fungieren, gibt es

weitere Charaktere, die im Bereich Spiritualität und Religiosität als Wegweiser auftreten. Im Roman *Reise im Mondlicht* ist dies Rudi Waldheim, ein ehemaliger Studienfreund von Mihály, der inzwischen als europaweit bekannter Religionshistoriker tätig ist. Im Roman *Demian* begegnet dem Leser der Theologiestudent Pistorius. Beide vermitteln tiefgehende philosophische und spirituelle Einsichten, die die Entwicklung der Protagonisten entscheidend fördern: Sie eröffnen neue Perspektiven auf Religion, Philosophie und die menschliche Natur und ermutigen die Hauptfiguren, über konventionelle religiöse und moralische Vorstellungen hinauszudenken.

In Hermann Hesses *Demian* fungiert die Figur Pistorius' als ein literarisches Sprachrohr für die zentralen Konzepte C. G. Jungs, auch wenn dessen Name im Roman nicht explizit genannt wird. Pistorius' Interesse an Mythologie, insbesondere an der ambivalenten Gottheit Abraxas sowie an alten mystischen und religiösen Schriften, verweist auf ein archetypisches Weltverständnis, das eng mit Jungs Lehre vom kollektiven Unbewussten verbunden ist. Zugleich betont Pistorius die essenzielle Bedeutung der bewussten Auseinandersetzung mit dem Unbewussten für die Individuation, die nach Jung zur Entfaltung eines ganzheitlichen Selbst führt. In einem Gespräch macht Pistorius deutlich:

Es ist ein großer Unterschied, ob Sie bloß die Welt in sich tragen, oder ob Sie das auch wissen! Ein Wahnsinniger kann Gedanken hervorbringen, die an Plato erinnern, und ein kleiner frommer Schulknabe in einem Herrnhuter Institut

denkt tiefe mythologische Zusammenhänge schöpferisch nach, die bei den Gnostikern oder bei Zoroaster vorkommen. Aber er weiß nichts davon! Er ist ein Baum oder Stein, bestenfalls ein Tier, solange er es nicht weiß. Dann aber, wenn der erste Funke dieser Erkenntnis dämmert, dann wird er Mensch. Sie werden doch wohl nicht alle die Zweibeiner, die da auf der Straße laufen, für Menschen halten, bloß weil sie aufrecht gehen und ihre Jungen neun Monate tragen? Sie sehen doch, wie viele von ihnen Fische oder Schafe, Würmer oder Egel sind, wie viele Ameisen, wie viele Bienen! Nun, in jedem von ihnen sind die Möglichkeiten zum Menschen da, aber erst, indem er sie ahnt, indem er sie teilweise sogar bewußt machen lernt, gehören diese Möglichkeiten ihm. (*Demian*, S. 317f.)

Ähnlich dazu beschäftigt sich der „weltberühmte ungarische Altphilologe und Religionshistoriker“ Rudi Waldheim im Roman *Reise im Mondlicht* intensiv mit dem Konzept des Todes in alten Kulturen und reflektiert dabei verschiedene religiöse Vorstellungen. Er ermutigt Mihály, für unterschiedliche Glaubensrichtungen offener zu sein. Besonders hebt er die Verbindung zwischen erotischer Liebe und Tod hervor – eine Verbindung, die Mihály in seiner Jugend durch das Spiel mit Éva und Tamás unmittelbar und auf subtile Weise erfahren hat: Die Ulpius-Geschwister verbrachten ihre Zeit mit Rollenspielen, in denen sie Tragödien nachstellten, die stets mit dem Tod von Tamás endeten. Mihály schloss sich ihnen an und genoss es, „durch die Hand“ von Éva zu sterben – ein Erlebnis, das er zunächst unbewusst wahrnahm und erst im Erwachsenenalter als erotischen

Akt verstand. Doch als Tamás Selbstmord beging (wie später offenbart wird, durch das Gift, das Éva ihm gereicht hatte), löste sich der Kreis auf, und Éva verschwand.

Waldheim überrascht den erwachsenen Mihály mit dem Konzept, dass Tod und Erotik eng miteinander verbunden sind und dass diese Verbindung in vielen alten Kulturen als symbolische Vereinigung von Leben und Sterben verstanden wird:

Das ist der Tod; oder eher: das Sterben. Denn das ist nicht dasselbe. Diese Frauen, die die Männer entführen, diese Satyren, die die Frauen rauben, sind Todesdämonen. Aber merkst du's? Die Frauen werden von männlichen Dämonen, die Männer von weiblichen Dämonen entführt. Diese Etrusker haben sehr wohl gewusst, dass Sterben ein erotischer Akt ist. (*Reise im Mondlicht*, S. 168)

In beiden Romanen begeben sich die Protagonisten auf eine Suche nach spiritueller Erfüllung sowie einem tieferen Verständnis von Leben und Existenz. Dabei übernehmen die Figuren Waldheim und Pistorius die Funktion spiritueller Wegweiser, die den Hauptcharakteren ermöglichen, individuelle Antworten auf grundlegende Lebensfragen zu entwickeln. Beide Mentoren betonen die Freiheit des Geistes und regen dazu an, die Dualität von Gut und Böse, die Natur der Religion sowie die Bedeutung von Selbstentdeckung und Selbstverwirklichung kritisch zu reflektieren. Zugleich ermutigen sie die Protagonisten, sich nicht von gesellschaftlichen Normen und Konventionen einschränken zu lassen, sondern ihren eigenen Weg der Selbstfindung zu verfolgen.

Das Ende beider Romane bleibt bewusst offen und verweist auf den fortlaufenden Prozess der Individuation. Beide Protagonisten haben durch die Unterstützung ihrer Mentoren und Seelenführer sowie durch ihre eigene innere Arbeit – wenn auch unter Verlusten – einen individuellen Weg eingeschlagen. Sinclair erkennt dabei, dass er nicht nur die Lehren Demians verinnerlicht hat, sondern auch Demian selbst als Teil seines Wesens in sich trägt:

Das Verbinden tat weh. Alles, was seither mit mir geschah, tat weh. Aber wenn ich manchmal den Schlüssel finde und ganz in mich selbst hinuntersteige, da wo im dunkeln Spiegel die Schicksalsbilder schlummern, dann brauche ich mich nur über den schwarzen Spiegel zu neigen und sehe mein eigenes Bild, das nun ganz Ihm gleicht, Ihm, meinem Freund und Führer. (*Demian*, S. 365)

Die Schlusszene im Roman von Szerb zeigt Mihály gemeinsam mit seinem Vater auf der Zugfahrt nach Hause. Dabei wird deutlich, dass er seinen früheren Wunsch, durch Évas Hand zu sterben, endgültig aufgegeben hat: „Man musste am Leben bleiben. Auch er würde leben, wie die Ratten in den Ruinen. Aber immerhin leben. Und solange man lebt, weiß man nicht, was noch geschehen kann.“ (*Reise im Mondlicht*, S. 256) Diese Aussage ist keine naive Lebensbejahung oder ein Happy End am Ende einer Selbstsuche, sondern reflektiert vielmehr die fortwährende Dynamik des Lebens. Die Protagonisten haben keine abschließenden Antworten oder Lösungen gefunden, doch sie haben etwas vielleicht noch Bedeutenderes erreicht: Sie haben gelernt,

sich selbst zu erkennen, ihre Schattenseiten zu akzeptieren und im fortwährenden Kreislauf des Lebens ihre eigene, authentische Existenz zu gestalten.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in beiden Romanen – Hermann Hesses *Demian* und Antal Szerbs *Reise im Mondlicht* – zentrale Konzepte wie das Polaritätsprinzip, die Archetypenlehre Carl Gustav Jungs, das Mana-Persönlichkeitsmodell sowie eine originelle, spirituelle Religionsauffassung maßgeblich die Charakterentwicklung und Handlungsstruktur prägen. Diese theoretischen Grundlagen ermöglichen es den Protagonisten, sich mit ihren inneren Konflikten auseinanderzusetzen, nach Selbstverwirklichung zu streben und eine tiefere spirituelle Erkenntnis zu erlangen. Damit verdeutlichen beide Werke den nachhaltigen Einfluss von Jungs Ideen auf die Literatur des 20. Jahrhunderts.

Ob Antal Szerb sich beim Verfassen seines Romans bewusst an Hesses 19 Jahre zuvor erschienenem Werk orientierte oder ob die Atmosphäre der Hesse'schen Erzählwelt ihn inspirierte, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, da hierzu keine Belege vorliegen. In seinem Werk *A világirodalom története* [Geschichte der Weltliteratur]⁶⁸ (1941) finden sich jedoch folgende prägnante Zeilen über Hermann Hesse, die darauf hindeuten, dass Szerb den deutschen Schriftsteller nicht nur kannte, sondern auch intensiv und tiefgründig gelesen hatte:

⁶⁸ Szerb Antal: *A világirodalom története*. [Geschichte der Weltliteratur]. Budapest: Révai 1941. Online-Version: https://mek.oszk.hu/14800/14872/pdf/14872_2.pdf

Hermann Hesse (geb. 1877) begann ebenfalls als Anhänger Gottfried Kellers, bis er sich mit vierzig Jahren aus der abgeschlossenen idyllischen Stimmung in ungewisse geistige Welten begab: vom eigenen Schicksal in den Strudel einer fragwürdig gewordenen Kultur hineingezogen, sucht er diese Kultur durch eine rücksichtslos scharfe Selbstbeobachtung zu gestalten; ein rastloser, glühender Geist, immer auf der Suche nach neuen Anfängen.⁶⁹

Abschließend lässt sich festhalten, dass Hermann Hesses Werk in der ungarischen Moderne weniger durch direkte Zitate oder offensichtliche Anspielungen, sondern vielmehr als ein kultureller Resonanzraum entfaltet wird, in dem tiefere gemeinsame Muster (wie etwa archetypische Figurenkonstellationen oder das Spannungsprinzip polarer Gegensätze) aufgegriffen, kreativ transformiert und in einen neuen ästhetischen Zusammenhang gestellt werden.

Die vergleichende Lektüre von *Demian* und Tamásis Drama *Ősvigasztalás* [Urtröst] zeigt, dass beide Texte trotz ihrer unterschiedlichen kulturellen Herkunft auf ähnlichen tiefenpsychologischen Strukturen beruhen, in denen sich mythische Motive und Reifungsprozesse gemäß dem Jung'schen Modell der Individuation miteinander verbinden und einander ergänzen.

⁶⁹ „Hermann Hesse (szül. 1877) szintén mint Gottfried Keller követője kezdte, mígnem negyvenéves korában a körülzárt idilli hangulatból bizonytalan szellemi világok felé indult el; saját sorsa által belésodorva a kérdésessé vált kultúra örvényébe, e kultúrát saját énjének kíméletlenül éles megfigyelésével igyekszik formálni; nyugtalan, izzó, mindegyre új kezdeteket kereső szellem.“ In: Szerb Antal: A világirodalom története [Geschichte der Weltliteratur]. Budapest: Révai 1941, S. 841f. [Übersetzung der Verfasserin].

Gerade das Motiv der inneren Reifung verweist auf eine tiefere, kollektive Ebene des Unbewussten, die über nationale Grenzen hinausreicht. In diesem geistigen Raum verhandelt das Individuum seine Identität im Spannungsfeld zwischen überlieferter Tradition und dem Streben nach individueller Selbstfindung.

Noch deutlicher tritt die kreative Auseinandersetzung mit Hesses tiefenpsychologischen Motiven, insbesondere mit dem Spannungsfeld polarer Gegensätze, in Antal Szerbs *Utas és holdvilág* [*Reise im Mondlicht*] hervor. Szerb übernimmt die von Hesse thematisierte Spannung zwischen Rationalität und Emotion, zwischen Licht und Dunkel, und überführt sie in eine erzählerische Bewegung, die seinem Roman sowohl psychologische Tiefe als auch universelle Gültigkeit verleiht. Die Idee der Polarität fungiert dabei als grundlegendes Strukturprinzip: Sie bestimmt die Dynamik der Figuren, prägt symbolische Räume und verleiht der existenziellen Suche des Protagonisten eine innere Ordnung. Hesses Denkmodell erscheint hier nicht als bloßer Einfluss, sondern als schöpferischer Impuls, der in der ungarischen Literatur zu einer eigenständigen ästhetischen Lösung weiterentwickelt wird.

Diese beiden Fallstudien verdeutlichen, dass Hesses Einfluss dort besonders wirksam ist, wo er nicht in der Oberfläche des Textes zutage tritt, sondern sich als gestaltende Kraft in der Tiefe literarischer Strukturen manifestiert. Seine poetische Auseinandersetzung mit archetypischen Mustern und dialektischen Spannungsverhältnissen regte ungarische Autoren der Zwischenkriegszeit dazu an, ähnliche Übergänge zwischen Mythos und

Moderne, zwischen Bewusstem und Unbewusstem zu gestalten. So entsteht ein transkultureller Dialograum, in dem nationale Literaturen einander nicht angleichen, sondern sich gegenseitig durch ihre Differenz bereichern. Hesses Werk fungiert dabei als vermittelnde Brücke, als Ausdruck einer modernen Literatur, die sich immer auch als interkultureller Dialog zwischen Tradition, Individualität und kollektiven Symbolsystemen versteht.

SIEBENBÜRGISCH-DEUTSCHE UND -UNGARISCHE LITERATUR ALS DISKURSRaum FÜR MYTHOS UND GESCHICHTE

Die siebenbürgische Literatur (sei es in deutscher, rumänischer oder ungarischer Sprache) steht im Schnittpunkt von Kulturen, Sprachen und historischen Umbrüchen. In ihr überlagern sich kollektive Erinnerungen, Mythen und ideologische Projektionen immer wieder neu. Dieses Kapitel beleuchtet, wie sich in den literarischen Texten dieser Region sowohl poetische Imaginationen als auch gesellschaftliche Selbstbilder und Deutungsmuster manifestieren.

Die erste Studie widmet sich der poetischen Imagination der Karpaten als magisch und metaphysisch aufgeladenem Raum. Ausgehend von ungarischen Texten und unter Einbeziehung deutschsprachiger Einflüsse des 18. und 19. Jahrhunderts wird gezeigt, wie sich in der Darstellung der Gebirgslandschaft eine symbolische Tiefenschicht entfaltet, die zwischen Naturmystik, Volksglauben und ästhetischer Moderne oszilliert. Die Karpaten werden also nicht bloß als geografische Kulisse, sondern als Schwellenraum des Übergangs, des Unheimlichen und des Mystischen inszeniert. Dabei stehen märchenhafte und volkstümliche Motive sowie archaische und gespenstische Elemente im Mittelpunkt.

Demgegenüber richtet die zweite Studie den Blick auf eine historische Figur und ihre literarische Transformation: Otto Fritz Jickelis Drama *Sachs von Harteneck* steht exemplarisch für eine Form der Geschichtsinszenierung, in der historische Wirklichkeit, politischer Mythos und dramaturgische Konstruktion eng miteinander verflochten sind. Das Stück greift ein Justizdrama des 18. Jahrhunderts auf, formt jedoch die Gestalt Hartenecks zur Märtyrerfigur, deren Bedeutung die historischen Quellen weit überschreitet. In der literarischen Rezeption – sowohl in deutschen als auch in ungarischen Texten – treten dabei unterschiedliche erinnerungskulturelle Narrative hervor: Mal wird Harteneck als aufklärerisches Ideal, mal als dämonischer Intrigant interpretiert.

Beide Studien verdeutlichen in jeweils eigener Weise, wie eng in der siebenbürgischen Literatur mythische Bildwelten und historische Deutungsmuster verwoben sind und wie sie gemeinsam jenen einzigartigen Resonanzraum hervorbringen, der diese Literatur prägt.

Die Karpaten als mythischer Schauplatz: Magie, Märchen und Metaphysik in der Literaturtradition Siebenbürgens

Die literarische Imagination der Karpaten ist stark von transkulturellen Einflüssen geprägt. Neben der regionalen Volkspoesie hat insbesondere die deutschsprachige Romantik deutliche Spuren in der siebenbürgisch-ungarischen und rumänischen Literatur hinterlassen, wenn es um die Inszenierung der Karpaten als mythisch aufgeladener und metaphysisch durchwirkter Raum geht. In den literarischen Texten ungarischer Autoren wie László Tompa, Áron Tamási und Ferenc Sánta sowie rumänischer Dichter wie Mihai Eminescu, Octavian Goga und George Coșbuc lassen sich Motive und narrative Strukturen identifizieren, die an Werke der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts erinnern – insbesondere an die Naturlyrik und mystischen Balladen von Johann Wolfgang von Goethe, Gottfried August Bürger oder Novalis. Der Einfluss dieser literarischen Traditionen manifestiert sich einerseits in der Übernahme spezifischer Topoi – etwa des Totentanzes, der geisterhaften Erscheinung oder der dämonisierten weiblichen Figur – und andererseits in einer ästhetischen Grundhaltung, die das Unheimliche, Übersinnliche und Märchenhafte als konstitutive Elemente literarischer Weltdeutung versteht. Besonders prägnant treten diese intertextuellen Verbindungen in der Verarbeitung von Motiven aus Werken wie Bürgers *Lenore* sowie Goethes *Erkönig* und *Die Braut von Korinth* hervor, die in der siebenbürgischen Literatur vielfach adaptiert,

transformiert und in lokale mythologische Kontexte eingebettet werden.

Ziel dieses Kapitels ist es, die literarische Gestaltung der Karpaten als Schauplatz symbolischer Bedeutungen zu untersuchen. In den ausgewählten Texten entfaltet die Gebirgslandschaft eine besondere poetische Dynamik: Wälder, Berge und Nebel erscheinen als Orte, an denen sich Grenzerfahrungen zwischen Leben und Tod, Natur und Übernatur, Realität und Imagination verdichten. Im Mittelpunkt der Analyse stehen dabei volkstümliche, märchenhafte und gespenstische Motive, die häufig mit lokalen mythischen Gestalten wie den Wilen – oder *lidérc* (ungarisch), *Iele* (rumänisch) – verknüpft sind. Diese Verbindung führt zu einer Transformation der ursprünglich deutschen Motive in einen spezifisch siebenbürgischen Kontext, der durch kulturelle Hybridität und poetische Eigenständigkeit gekennzeichnet ist. Die Karpaten werden so zu einem literarischen Resonanzraum, in dem sich deutschsprachige romantische Traditionen, ungarisch-rumänische Volksmythologien und lokale Erzählstrukturen wechselseitig durchdringen und eine eigenständige Ästhetik des Mythischen und Metaphysischen hervorbringen.

Seit jeher gelten Berge in der kulturellen Vorstellung als privilegierte Orte des Transzendenten: als Schauplätze mystischer Erscheinungen, metaphysischer Kräfte und unerklärlicher Erfahrungen. Sie sind Orte, an denen Rituale vollzogen werden und Erzählungen entstehen, die das Verhältnis von Mensch und Natur sowie von Diesseits und Jenseits thematisieren. In vielen

Kulturen gelten Berge als Ausdruck geheimnisvoller Naturkräfte, die sich an diesen Orten in gesteigerter Form offenbaren und wirksam werden: Heilige Berge wie der griechische Olymp, der tibetische Kailash, der kaukasische Elbrus oder der japanische Fuji gelten als Schwellenorte, an denen Himmel und Erde aufeinandertreffen und der Kontakt mit Göttern, Dämonen oder übernatürlichen Wesen möglich wird. Häufig werden sie als *axis mundi*, als kosmisches Zentrum oder „Nabel der Welt“ verstanden, von dem die Ordnung des Universums ausgeht. Diese Berge sind nicht nur Orte der Offenbarung und spirituellen Erfahrung, sondern auch symbolischer Gerichtsbarkeit: Göttliche Mächte, Naturkräfte oder metaphysische Wesen vollziehen hier eine Form transzendenter Gerechtigkeit, die weltliche Autoritäten übersteigt. Der Berg selbst fungiert als topographischer Rahmen, der das Irdische mit dem Überirdischen verbindet und das Geschehen in eine höhere, sakrale Dimension überführt. In diesem Sinne erscheinen Berge als natürliche Kathedralen, deren erhabene Präsenz das Übernatürliche nicht nur symbolisiert, sondern auch sinnlich erfahrbar macht. Sie verbinden physische Landschaft mit metaphysischer Vorstellung und nehmen dadurch eine zentrale Rolle im kulturellen und religiösen Bewusstsein vieler Völker ein.

Im (sowohl realen als auch imaginären) Raum des Berges erhält das Leben eine ganz neue, oft idealisierte Perspektive: Es erscheint einfacher, reiner und unverdorbener. Die Gegensätze (zwischen Gut und Böse, Richtig und Falsch) sind schärfer ausgeprägt und klarer voneinander getrennt. Der Berg schafft somit einen geklärten, überschaubaren Rahmen für das menschliche

Dasein und wirkt auch als Ort intensiver emotionaler Zuspitzung, an dem sich in regionalen Erzählungen, Legenden und Märchen das Prinzip polarer Gegensätze manifestiert – etwa in der Darstellung der Liebe, die entweder zur Erfüllung führt oder tragisch im Tod endet.

Auf dem Berg gelten eigenwillige, oftmals strenge Gesetze, denen sich der Mensch unterwerfen muss. Dabei haben die Naturgesetze Vorrang; sie sind mächtiger und ursprünglicher als die von Menschen geschaffenen Regeln, wie sie im Flachland für das Zusammenleben gelten. Erst nachdem die Naturgesetze respektiert und befolgt sind, finden die gesellschaftlichen Normen und moralischen Grundsätze Anwendung. Diese besondere Ordnung macht den Berg zu einem Raum, in dem das Verhältnis zwischen Mensch, Natur und übernatürlichen Kräften auf intensive Weise erfahrbar wird und das menschliche Leben eine andere Qualität annimmt: eine, die durch ihre Klarheit und Strenge zugleich fordert und befreit.

Die Karpaten bilden auch in dieser Hinsicht keine Ausnahme: Mit ihrer reichen Märchen- und Sagenwelt sowie der vielfältigen literarischen Aufarbeitung dieser Traditionen eröffnen sie eine multiple metaphysische Deutungsebene. Der Berg kann demnach vielschichtig interpretiert werden, und zwar als:

1. Lebensraum,
2. Zuflucht für Ausgestoßene jeglicher Art (sei es für sozial an den Rand Gedrängte oder für vor der Justiz flüchtende Geächtete),
3. Grenze und Schutzwall,

4. Tor zwischen den Welten,
5. und schließlich als Mittel der Strafe; denn von den Bergen gehen auch große Elementargefahren und Naturkatastrophen aus, wie Lawinen, Murgänge und Felsstürze. Diese vielfältigen Bedeutungsdimensionen lassen die Karpaten zu einem komplexen Symbolraum werden, in dem sich reale und imaginäre Elemente auf besondere Weise miteinander verflechten.

Der Berg fungiert darüber hinaus als Metapher für einen unparteiischen Vollstrecker von Urteilen: Er unterscheidet nicht zwischen Gut und Böse, gewährt sowohl den Guten als auch den Bösen Zuflucht und besitzt zugleich die Macht, beide zu vernichten.

In der traditionellen und völkischen Welt- und Raumauffassung kontrolliert der Mensch lediglich einen begrenzten Bereich um sich herum, die sogenannte „geschlossene Mitte“. Die Räume jenseits dieses kultivierten und geordneten Bereichs gelten als chaotisch, gefährlich und werden mit Furcht betrachtet. Entsprechend der konkreten und symbolischen Denkweise traditioneller Weltbilder sind alle Lebewesen, einschließlich Geisterwesen und Gottheiten, mit einem der drei großen Räume verbunden: der Unterwelt, der Mitte und der Oberwelt. Die Oberwelt wird von den Göttern bewohnt, während in der Unterwelt Teufelswesen und Dämonen herrschen. Die sogenannte Mitte (als Durchgangszone zwischen diesen beiden Polen), das *Dazwischen* wird von pseudomystischen Gestalten bevölkert, zu denen unter anderem Hexen, Garabonzianer, Baba Yagas, und Werwölfe zählen. Diese

Wesen leben innerhalb der menschlichen Gesellschaft, verfügen jedoch über übernatürliche, oft dämonische Eigenschaften und werden für eine Vielzahl von unerklärlichen Übeln und Katastrophen verantwortlich gemacht, wie wirtschaftliche Schäden, Flüche oder Krankheiten. Besonders hervorzuheben sind in den Legenden und Sagen der Karpaten die verführerischen und gefährlichen weiblichen Geistergestalten, etwa die Eiskönigin, die Wilen sowie Wasser-, Berg- und Waldfeen, die dort eine zentrale Rolle einnehmen.

Von den drei Gruppen der auf den hierarchisch angeordneten Weltebenen existierenden Gestalten hat insbesondere die sog. „Mitte“, also die Welt des Dazwischen die Volksfantasie und künstlerische Produktion am stärksten inspiriert. Dies spiegelt sich in der großen Zahl überlieferter und literarisch gestalteter Legenden, Sagen, Märchen, Balladen und anderer Textformen der Karpatenregion wider. In zahlreichen ätiologischen Sagen und Ursprungslegenden des Karpatenbeckens nehmen diese Gestalten eine zentrale Bedeutung ein. Eine der bekanntesten Überlieferungen ist die Entstehungslegende des Sankt Anna Sees, der heute den Boden eines der beiden vulkanischen Zwillingskrater des Csomád-Gebirges (rumänisch: Masivul Ciomatu) ausfüllt. Der Erzählung zufolge errichteten zwei verfeindete Brüder je eine Burg auf den einander gegenüberliegenden Gipfeln: der ältere dort, wo sich heute der See befindet, der jüngere auf dem Búdös-Berg (rumänisch: Muntele Puturosu). Im Wettstreit darum, wer das prächtigere Gespann vorweisen könne, spannten sie zunächst kostbare Rosse an ihre Wagen. Schließlich jedoch ließ einer der

Brüder die zwölf schönsten Jungfrauen der Gegend vorspannen, allen voran Anna, „die Schönste der Schönen“. Als die jungen Frauen die schwere Last nicht mehr ziehen konnten und Anna mit gepeitscht wurde, verfluchte sie den grausamen Herren. Daraufhin brach ein gewaltiger Sturm mit Blitz und Donner los, gefolgt von einem Erdbeben; die Burg des älteren Bruders versank in Flammen. An ihrer Stelle entstand ein stiller, tiefblauer See. Auf seiner Oberfläche erschienen zwölf Schwäne, die ans Ufer glitten, sich schüttelten und wieder in die Mädchen zurückverwandelten. Alle eilten zu ihren Familien zurück, bis auf Anna. Sie errichtete an der Uferstelle eine kleine Kapelle und verbrachte ihr weiteres Leben in stiller Andacht. Nach ihrem Tod erhielt der See zu ihrem Gedenken den Namen Sankt Anna (rumänisch: Lacul Sfânta Ana, ungarisch: Szent Anna-tó).⁷⁰

In der volks- und völkerkundlichen Literatur findet sich häufig der Hinweis, dass Menschen bei der Besiedlung peripherer, bislang unerschlossener Naturräume (wie etwa in Gebirgen, Schluchten oder an abgelegenen Seeufern) zunächst symbolische Handlungen vollziehen, um diese als sicheren Raum zu markieren. Dies geschieht durch eine rituelle „Entdämonisierung“ der Landschaft, indem sie etwa ein Holzkreuz aufstellen oder eine Kapelle bzw. Kirche errichten. Auf diese Weise wird der Ort dem unheimlichen, chaotischen Bereich entzogen und in die Ordnung der menschlichen und göttlichen Welt integriert; dies

⁷⁰ Vgl. Orbán, Balázs: A Székelyföld leírása. [Die Beschreibung des Szeklerlandes]. Bd. III. Pest: Ráth Mór, 1868–1873, S. 74.

ist ein Muster, das sich auch in der oben genannten Legende um den Sankt-Anna-See erkennen lässt.

Eine weitere Legende, *Die Burg von Rabsonné* [*Rabsonné vára*], verbindet die Karpaten mit dem Übernatürlichen in der Gestalt einer weiblichen, dämonisch aufgeladenen Figur. Im Zentrum der Erzählung steht eine schöne junge Frau, die sowohl hexenhafte als auch feenhafte Züge trägt. Mithilfe eines Zauberhahns und einer Zauberkatze errichtet sie ihre Burg auf einem unzugänglichen Felsen im Hochgebirge. Auch ihre beiden Schwestern, die Feen Firtos und Tartod, bauen ihre Felsenburgen auf den gleichnamigen Gipfeln, die das szeklerische Dorf Korund (ungarisch: Korond) umgeben. Diese markanten Erhebungen liegen südlich des Gurghiu-Gebirges (ungarisch: Görgényi-havasok), einem Teilmassiv der Ostkarpaten.⁷¹

Eine zweite, ebenfalls mit der Felsenburg von Rabsonné (auch: Rapsóné) verbundene Legende verknüpft heidnische Motive mit christlichen Elementen. Sie berichtet von einer reichen, tief religiösen Witwe, die jeden Sonntag aus ihrem Heimatdorf Illyésmező (rumänisch: Ilieși), am Fuße des Gurghiu-Gebirges gelegen, zur Messe nach Thorenburg (rumänisch: Turda, ungarisch: Torda) reiste. Aufgrund der beschwerlichen und kaum passierbaren Wegverhältnisse schloss sie einen Pakt mit dem Teufel, in der Legende unter dem Namen Duromó bekannt: Dieser sollte ihr als Gegenleistung für einen Berg voll Gold und ein Tal voll Silber

⁷¹ Ebd., Bd. I., S. 136–138.

eine Zauberstraße bauen, über die sie binnen weniger Augenblicke von ihrer Felsenburg nach Thorenburg gelangen könne. Doch als sie den versprochenen Preis zahlen sollte, weigerte sich die Frau, ihr Versprechen einzulösen. Aus Zorn zerstörte der Teufel sowohl die Straße als auch die Burg, und Rabsonné versank mitsamt ihrer Festung in den Tiefen der Erde. Doch der Legende nach zeigt sich ihre geisterhafte Gestalt einmal im Jahr zu Pfingsten: Dann erscheint sie in den Ruinen ihrer Burg, wo sie gemeinsam mit ihren Feen-Gefährtinnen bis in die Morgenstunden feiert und zecht. Diese sagenumwobene Figur inspirierte auch den ungarischen Dichter Lajos Áprily, der ihr in zwei seiner Gedichte ein poetisches Denkmal setzte, und zwar in *Álom a vár alatt* [*Traum unter der Burg*] und *Rabsonné erdejében* [*In Rabsonnés Wald*].

Weibliche Geistergestalten wie Feen, Hexen oder Wilen nehmen in den meisten Texten der in den Karpaten verorteten Volksdichtung eine zentrale Rolle ein. Vor allem die Romantik greift diese Figuren intensiv auf und bereichert die überlieferten Motive der karpatischen Sagenwelt um fantastische Elemente. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts entstehen in diesem Zusammenhang zahlreiche Balladen und Geistergeschichten, die die geheimnisvolle, mythisch aufgeladene Atmosphäre der Region eindrucksvoll heraufbeschwören.

Ein kurzer Exkurs ist an dieser Stelle angebracht: Die Diskussion um das Volk und die Volkspoesie, die ab Mitte des 18. Jahrhunderts die deutsche Literaturszene maßgeblich prägte und später zu einem zentralen Element der romantischen Ästhetik wurde, fand erst verspätet, nämlich erst Mitte des 19. Jahrhunderts,

Eingang in die ungarische und rumänische Literatur. In dieser Phase entstanden volksliedhafte, romantische Balladen, in denen erstmals das Unbewusste und die tiefen Gefühlswelten der Seele literarisch zum Ausdruck gebracht wurden. Die Protagonisten dieser Balladen sind häufig Feen, Wiedergänger, Elfen oder andere Naturgeister, während die Szenerie überwiegend in den Gipfeln oder Wäldern der Karpaten verortet ist.

Beim Lesen der Ballade *Die Wila der Karpaten* [*A Kárpátok villije*]⁷² von Mihály Tompa wird deutlich, dass der Dichter neben der Folklore, den Volksmythen und dem Aberglauben des Karpatenbeckens (sowohl ungarischer als auch rumänischer Herkunft) auch auf die naturmystischen Balladen der deutschen Literatur zurückgriff. Insbesondere ließen sich Einflüsse von Gottfried August Bürgers *Lenore* sowie Johann Wolfgang von Goethes *Erkönig* und *Die Braut von Korinth* erkennen.

Die Wila der Karpaten

In blassem Mondschein, leisem Raunen,
das durch die Karpaten zieht und klingt,
schlummerst du in Sommernächten sacht,
wird leicht und rein dein Traum bedacht.

⁷² Tompa Mihály: *A Kárpátok villije* [Die Wila der Karpaten]. In: Tompa Mihály összes versei. Dalok-ódák, balladák, beszélyek, regék, népregék, virágregék. [Sämtliche Gedichte. Lieder – Oden, Balladen, Erzählungen, Sagen, Volkssagen, Blumensagen]. Budapest: Aczél testvérek 1942. Online-Version: <https://www.arcanum.com/de/online-kiadvanyok/Verstar-verstar-otven-kolto-osszes-verse-2/tompa-mihaly-9406/elbeszelo-koltemenyek-A00C/1851-A757/a-karpatok-villije-A899/> [Übersetzung der Verfasserin].

Und manchmal scheint's, als streife
ein sanfter Wind über dein Antlitz, deine Locken;
als ob eines Nachtfalters zarte Flügel
an deine Lippen rührten.

Nein, es sind nicht Wind und Falter,
die zart in deinen Locken wühlen
und dein Gesicht berühren.
Es ist die flatternde Wila der Karpaten.

Sie ist es, die zu deinem Lager kommt –
sie beugt sich über dich... und küsst dich;
um aus deinem Traum zu raten,
ob du ihr lang erwarteter Bräutigam bist?

–

In der wilden Tatra,
wo die Luft süß und leicht,
wo Geist und Herz in Reinheit sich verbinden,
wohnten zwei liebende Seelen.
Wie der Fichtenwald, grün im Winter, im Sommer,
welkte ihre Treue nie;
wie eine warme Quelle, die kein Frost berührt,
erkaltete ihre Liebe nie.

Der Frühling ist kurz für den Falter,
so war auch das Jahr für sie.
Ob am Himmel Unheil oder Regenbogen,
ob die Erde fruchtbar oder trocken:
Ihre Augen, ihre Seelen
sahen, fühlten nur einander.

Ein finstrer Ruf, vom Schicksal selbst geschickt,
wies dem jungen Mann den neuen Weg.

Die Herzen, die sich nie getrennt,
vom Trennungsschmerz noch unentdeckt.
Und ihre Seelen bebten und tobten,
wie ein See vor einem Sturm, der naht.

„Mein Lieb“, sprach da der junge Mann,
„lass nicht die Trauer deine Seele trüben!
Gedenke jener Alpenrose, die am Morgen blüht:
Noch eh die Blüte welkt, so sei gewiss,
umschlingt dich mein Arm, mein ganzes Herz aufs Neu'.

Sei von nun an meine Braut...
Ich verlobe mich mit dir –
Der Augenblick meiner Ankunft verbindet uns dann
mit einem heiligen, unauflöslichen Schwur.
Möge dein Herz keine Trauer plagen,
liebe mich... sei ruhig, mein Lieb!“

Er legte ihr den Ring an den Finger,
gab ihr einen Brautkuss auf die Lippen;
in Lust und Qual hauchten sie:
Gott sei mit dir! Gott sei mit dir!

Der Jüngling ging. Es war ein heller Morgen,
nur ihre Seele verdunkelte sich;
sie dachte an die Rose – und den Abschied –
erwartete ihren Liebsten tränenvoll.

Sie wartete, wartete... und glich einer Blume,
der nur ein winziger Tautropfen
Leben in der Sommerhitze schenkt.
Die Hoffnung war der Tau, der ihr Blumenleben nährte...
Auf der verheißenen Rose lag ein Duft.

Dann kam Nachricht von ihrem Liebsten:
Neun Tage! Und dann zu Hause... bei dir...!
Wie ein Blitz durchfuhr
die frohe Botschaft ihre Seele.

Nach sieben Tagen kam die Botschaft:
„Erwarte mich!“
Und ihr Herz drohte fast zu zerreißen:
„In drei Tagen, mein Lieb!“

Am genannten Tag erwartete sie den Verlobten
auf dem Gipfel eines nahen Berges:
In der Ahnung des ersehnten Glücks,
erhob sich das zitternde Mädchen.

Ihr Herz spannte sich wie eine Saite...
Ob es reißt oder klingen wird;
Der Brautkranz leuchtete weiß im Haar,
über ihre Glieder floss schneeweißes Gewand.

Doch der Bräutigam kam nicht... die Verlobte
hielt noch die Hoffnung am Leben:
Dass der Sonnenuntergang ihren Liebsten bringe...
– Blass wurde das Rosenblatt.
Nun schwebten die glänzenden Wolken
am westlichen Himmel,
„Ach... dieser rote Strahl, der Abschiedsstrahl!
Die Sonne sinkt... sie sinkt...“

.....
Leise weht der Abendwind,
die Bergrose verschwunden...
Ach!... ob die gespannte Saite klingt oder reißt:
Das Herz der Braut zerbricht...!

—

Was wird aus dem Duft der verwelkten Blume?
Verfliegt er... vergeht er...?
Was wird aus Liebe und Treue,
wenn das Herz zerbricht und erkaltet...?
Unerfüllte Hoffnung, ewige Sehnsucht,
verwirrte Gefühle des Herzens!
Mit neuer Gestalt, neuem Wirken,
erscheint ihr nie mehr wieder...!?

Das Mädchen verschied, von ihrer Leidenschaft
erschlagen...
Doch Sehnsucht, Treue und Liebe,
verwehten nicht wie Blütenduft,
sie blieben warm in ihrem Herzen.
Und mit dem Geist des Vergehens,
rangen sie um neue Gestalt.

Sie rangen... kämpften... bis sie gewannen.
Sie wurde leicht und rein wie Luft
und durchsichtig wie Glas.
Um Mitternacht mit Engelslächeln,
im flimmernden Mondlicht,
schwebte das treue Bild der schönen Braut
lautlos in der Luft.
Sie stieg empor... wurde Wila!
Die Wila der Karpaten;
Schwebend über dem geliebten Land,
wo sie glücklich war, wo sie liebte,
wo sie noch warme Sehnsucht fesselte.

Zur Wila ward die tote Braut;
und schwebend in der Luft:
Kamen zu ihr verwandte Geister,

jung und weiß wie sie...
Denn zur Wila wird die verstorbene Braut,
wenn sie zu Lebzeiten sich rein und treu bewahrte.
Eine sanfte geisterhafte Erscheinung;
nicht sterblich, nicht unsterblich,
die in Sehnsucht und Liebe
an ihren irdischen Bräutigam denkt.
Und erscheint in stillen Nächten
auf die Hochzeitsfeier wartend.

—

Die Wilen stiegen hoch empor,
sanken auf den Mondstrahlen herab.
Dann hingen sie an glatten Felsen,
wie Engelköpfe am Altar.
Sie umringten den Bergsee,
fingen den Nachtalb im Flug
und badeten im Staub des Wasserfalls,
erhoben sich wie weißer Taubenschwarm
und begannen zu tanzen, und sangen:

Sende Tau, oh Himmel!
Streue ihn auf den Weg meines ersehnten Bräutigams!
Oh zieh hierher die zauberhafte Kraft des Mondes,
seinen Schein!
Mein Kranz wird niemals welken:
Ach... zur Hochzeitsfeier kommt mein Bräutigam!
Komm, komm, starker Jüngling!
Die Zeit vergeht, warum zögerst du?
Die Braut aus der Luft
erwartet dich mit reinem, weißem Herzen!
Auf Erden ist die Liebe bleich und kalt,
eile zu schöneren Hochzeitsfreuden, mein Bräutigam!

Wenn ein junger Mann naht, die Wilen fassen ihn
geschwind...

Hah! Dort... dort... tragen sie ihn empor...

Armer Sterblicher! Er schwankt, er fällt,
der Lufttanz beginnt erneut,
und von den Lippen der Wilen erklingt das Lied:

Komm zum Tanz, du gehörst mir!

Komm, komm, mein Bräutigam!

Umarme mich, umarme mich

bei deiner Hochzeitsfeier!

Es ist keine irdische Wonne, die
deine treue Luftbraut dir schenkt:

Wonne, die in der Glut ihres Kusses
auf deine Seele niederfließt!

Seine Lippen sind bleich...

Ach, öffne deine erschöpften Augen...

Auf der Brust deiner Braut

bist du hier in einer reinen Welt!

Umarme mich, umarme mich,

komm, tanz mit mir!

In der Nacht deiner Hochzeitsfeier
erwartet dich die Liebe!

Der Tanz wiegt fort, die Wilen singen leise.

Doch im irdischen Herzen kann himmlische Lust
nicht wohnen:

Es zerbricht darunter wie ein schwerer Ast,
auf die kalten Lippen fällt der Wilakuss
und das bleiche Mondlicht.

So ergeht es dem Bräutigam,
der nachts in den Bann der Wilen gerät.

Jede hält ihn für ihren Mann,
und er wird im Tanz umarmt,
bis die Lust sein Herz erschlägt.
Und bald verschwindet all dies Bangen:
Die heiße Sehnsucht wächst von neuem...

Im Rufgesang erwarten sie die Stunde,
wenn der Bräutigam sich nähert.

—

In blassem Mondschein, leisem Raunen,
scheint es dir manchmal im Traum,
als ob Nachtfalter oder warmer Wind
sanft über dein Gesicht und deine Locken weht.

Doch nein, 's ist weder Lüftchen noch Falter...
Es ist sie, die zärtlich deine Locken berührt
und dein Gesicht mit ihrem Finger streift:
die flatternde Wila der Karpaten.

Zur Zeit der Entstehung von Tompa's Ballade im Jahr 1851 orientierten sich ungarische Literaten bevorzugt an zwei Hauptquellen: einerseits an der Volkspoesie, insbesondere an Volksglauben, Volkssagen und Volksliedern, in denen Empfindung und Fantasie besonders ausgeprägt zum Ausdruck kamen, andererseits an deutschen und französischen literarischen Vorbildern. Von der großen Popularität der Ballade *Erkönyg* im ungarischen Sprachraum⁷³ zeugen die zahlreichen Übersetzungen, bzw. Vertonungen: In der Ausgabe der Zeitung *Fővárosi Lapok* vom 22.

⁷³ Pap Endre (1781), Thaly Kálmán (1860), Szász Béla (1872), Szász Károly (1875), und im 20. Jahrhundert folgen dann weitere Übertragungen von Dóczy Lajos

April 1887 wird berichtet, dass 25 Komponisten ihre musikalischen Bearbeitungen der Ballade von Goethe im Druck veröffentlicht hatten.⁷⁴ Die erste ungarische Übersetzung stammt bereits aus dem Jahr 1781 (von Endre Pap). 1825 erschien in der Zeitschrift *Hasznos Mulatságok* [*Erbauliche Unterhaltungen*] eine umfangreiche Untersuchung zur Ballade, in der Goethes *Erkönig* als ein „unübertrefflicher Höhepunkt“ dieser Gattung gewürdigt wurde.⁷⁵ Auch Bürgers *Lenore* war zu jener Zeit sehr populär.⁷⁶

In Mihály Tompas Ballade werden Motive aus Goethes *Erkönig* – insbesondere die verführerischen „Töchter des Erkö-nigs“, die den Sterbenden mit Lockungen in ihr Reich ziehen (vgl. „Meine Töchter sollen dich warten schön“ bzw. „und wiegen und singen und tanzen dich ein“) – mit dem aus Gottfried August Bürgers *Lenore* entlehnten Motiv der wiederkehrenden Geistgestalt des verstorbenen Geliebten kombiniert. Durch die Verbindung dieser beiden literarischen Vorbilder entsteht in Tompas Ballade eine vielschichtige Figur, in der romantische Liebe, Verlust und übernatürlicher Schrecken miteinander verwoben sind: Das hier dargestellte Mädchen lebt zunächst glücklich mit ihrem Geliebten in den Karpaten, doch nach der Trennung und

(1907), Szigethy Lajos (1927), Vas István, Závodszy Zoltán, Képes Géza, Farkas Nóra.

⁷⁴ Fővárosi Lapok, 1887. April 22 (24. Jg. / Nr. 110), S. 807.

⁷⁵ Tarnói, László: Ludwig Uhland in Ungarn. In: ders. (Hg.): Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800-1850. 1. Teil. Deutsche und ungarische Dichter. [= Budapest Beiträge zur Germanistik 17]. S. 209–226, hier S. 216.

⁷⁶ Vgl. Magyar Lexikon 5. Az egyetemes ismeretek encyklopaediája [Ungarisches Lexikon 5. Enzyklopädie des Allgemeinwissens] /Bunsen-Danhauser. Budapest: Wilckens és Waidl Kiadóhivatala – Pallas Részvénytársaság 1880, S. 44.

dem vergeblichen Warten auf den untreuen Jüngling zerbricht sie innerlich, bis sie schließlich vor Kummer stirbt. Nach ihrem Tod verwandelt sie sich in eine *Wila* – eine geisterhafte Erscheinung, die in den Bergen auf Männer lauert.

Die sogenannten *Wilen* im siebenbürgisch-ungarischen Volksglauben gelten als verführerische weibliche Geister, die sterbliche Männer auf betörende und beglückende Weise in einen ekstatischen Liebestanz hineinziehen, dem diese letztlich nicht entkommen und an dem sie zugrunde gehen. Das Mädchen in Tompas Ballade verkörpert somit eine zwischen Leben und Tod schwebende Figur, die zugleich Sehnsucht, Treue und unheilvolle Verlockung symbolisiert.

Nach dem Volksglauben lebt die *Wila* in Wolken, dichten Wäldern, Bergen, Flüssen oder Seen. Das Wort „*vila*“ ist urslawischen Ursprungs und in diversen Varianten in allen slawischen Sprachen belegt. Seine früheste schriftliche Erwähnung findet sich im 11. Jahrhundert in altrussischen Quellen, während es in südslawischen Texten rund zwei Jahrhunderte später dokumentiert ist. Die ungarische Form „*Vili*“ wurde durch eine deutsche Übertragung aus der Pluralform „*vily*“ des slawischen „*vila*“ übernommen. Die genaue etymologische Herkunft des Begriffs ist nicht vollständig geklärt, jedoch wird angenommen, dass er auf die Wurzel des altslawischen Wortes für „Beschäftigung“ zurückgeht.⁷⁷

⁷⁷ Vgl. Magyar etimológiai szótár [Ungarisches etymologisches Wörterbuch]. Online-Version: <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok->

In den slawischen Volkserzählungen werden Wilen als schöne Mädchen mit durchscheinendem Körper dargestellt, vergleichbar mit einer Art *femme fantôme*. Sie sind wiedergängerische Bräute, die vor ihrer Hochzeit gestorben sind, ihre Grabstätte verlassen und junge Männer zu sich locken, um Rache für erlittenen Liebesverrat zu üben.

Die Gestalt der Wila ist sowohl in der ungarischen als auch in der rumänischen Literatur der Karpatenregion präsent. In der rumänischen Volksmythologie werden diese geisterhaften Frauentypen als *iele* bezeichnet. Aufgrund der vielfältigen und oft widersprüchlichen Überlieferungen ist es schwierig, ein einheitliches Profil der *iele* zu erstellen. Am gebräuchlichsten ist jedoch die Darstellung als verführerische Feenmädchen mit magischen Kräften, die Eigenschaften von Nymphen, Oreaden, Najaden, Dryaden und teilweise auch von Sirenen in sich vereinen. Auch in den ungarischen Volksüberlieferungen des Karpatenbeckens nehmen diese übernatürlichen weiblichen Wesen von betörender Schönheit, die häufig als Wald-, Berg- oder Seefeen charakterisiert werden, eine bedeutende Rolle ein, wie bereits erwähnt und anhand der hier zitierten Ballade von Tompa exemplarisch gezeigt wurde. Dabei verbindet sich der ursprünglich abergläubische und heidnische Charakter dieser Figuren mit christlicher Symbolik: Häufig tritt das Bild des Kreuzes entweder als Lichtstrahl am Himmel oder als Vogelspur am Boden in Erscheinung,

magyar-etimologiai-szotar-F14D3/v-F4386/villi-F4490/?list=eyJmaWx0ZXJzljogeyJNVSI6IFsiTkZPX0xFWF9MZHp29ub2tfrjE0RDMiXX0sICJxdWVyeSI6ICJ2aWxsaSJ9

in die sich die zauberhaften Frauen verwandeln. Weitere Himmelselemente wie Wind, Vögel und Wolken gehören ebenfalls zum symbolischen Repertoire der Wila. In Goethes *Erlkönig* wird die gespenstische Gestalt, die das Kind als Erlkönig wahrnimmt, vom Vater hingegen als „Nebelstreif“ gedeutet und mit dem Wind verwechselt, wie in der Zeile „in dürrn Blättern säuselt der Wind“ deutlich wird. Auch in der Ballade von Mihály Tompa wird die Wila mit dem Wind in Verbindung gebracht, wodurch sich ein gemeinsames Motiv zeigt, das die unsichtbare, oft täuschende Präsenz dieser Wesen symbolisiert:

Nein, es sind nicht der Wind und der Nachtfalter,
die zart in deinen Locken wühlen
und dein Gesicht berühren.
Es ist die flatternde Wila der Karpaten.

In dem Gedicht *Paysages Intimes* des Dichters Mihály Babits wird diese geheimnisvolle und gespenstische Gestalt ebenfalls mit dem Wind assoziiert: „Aber jetzt hört der Wind auf. / Aber jetzt spricht die Stille. / Aber jetzt kommen die Wilen“.⁷⁸ In einem weiteren Gedicht desselben Dichters mit dem Titel *Fern, auf den Gipfeln der Karpaten* [*Távol Kárpátok ormán*]⁷⁹ wird die Wila als

⁷⁸ „De most eláll a szél. / De most a csönd beszél. / De most jönnek a villik“. In: Babits Mihály összes versei. 1902–1937. [Gesammelte Gedichte von Mihály Babits]. Budapest: Athenaeum 1937, S. 82. [Übersetzung der Verfasserin].

⁷⁹ „Távol Kárpátok ormán /– Igy szól egy szép rege – / Rejtélyes tündértó áll, / Tengerszem a neve. // Tengernek azért híják, / Mert tengermélybe vész, / Szemnek, mert mint leányszem, / Veszedelmes bájjal néz [...] Éjszaka lett, lefeküdtem, / Lidércnyomás ült fölöttem – / Ördögadta boszorkája: / Mért

ambivalente Doppelgestalt dargestellt, nämlich sowohl als Hexe mit Feengesicht als auch als Fee mit dem Herzen einer Hexe:

Fern, auf den Gipfeln der Karpaten
– So berichtet die schöne Sage –
steht ein geheimnisvoller See
Meerauge sein Name.

Meer genannt,
da er tief versunken
Augen genannt, da er dich wie Mädchenaugen
Mit gefährlichem Reiz verzaubert.
[...]
Es wurde Nacht, ich ging schlafen,
Über mir saß die Wila
Hexe des Teufels,
Wieso ihr Gesicht feenhaft?

Es wurde Nacht, ich ging schlafen,
Eine Fee besuchte mich,
Schöne Fee meiner Seele,
Wieso ihr Herz hexenhaft?

In der unheimlichen, sozial oft unerschlossenen Umgebung der Karpaten wird das Mysterium des Todes eng mit dem Geheimnis der Liebe verknüpft. Tod, Traum bzw. Schlaf und Liebe erscheinen als untrennbare Phänomene. Häufig versinken die Liebenden

tündéri szép orcája? // Éjszaka lett, lefeküdtem, / Tündér jelent meg előttem
–/ Lelkemadta szép tündére: / Mért boszorka szíve mélye?“ In: Babits Mihály:
Angyalos könyv [Engelsbuch], Heft 1, 1900. júl–dec. OSzK Fond III/2356.
[Übersetzung der Verfasserin].

in einen tiefen Schlaf, dem bald darauf der Tod folgt – sei es eines der Partner oder gar beider. Alle drei dieser existenziellen Zustände werden dem Reich des „Unten“ zugeordnet, was sich auch sprachlich klar manifestiert. So finden sich in der Alltagssprache Ausdrücke wie „in tiefen Schlaf sinken“, „in den Traum versenken“, „in Schlaf fallen“ oder „einschlafen“ als Beschreibungen für den Übergang in diesen Bereich, während Wendungen wie „aufwachen“ oder „aus dem Schlaf hochfahren“ den gegenteiligen Prozess markieren. Ebenso weisen sprachliche Formulierungen im Zusammenhang mit der Liebe, etwa „in Liebe versinken“, darauf hin, dass Liebe als Seelenzustand ebenfalls der Sphäre des Unbewussten, also dem „Unten“, zugeordnet wird.

Die uralte, mystisch-pantheistische Atmosphäre der Ballade sowie die wandelbare, zugleich Liebesglück wie auch Todesgefahr bringende dämonische Frauengestalt spiegeln sich auch in den auf Volkserzählungen basierenden Prosa- und dramatischen Werken der Karpatenregion wider. Besonders hervorzuheben ist ein dramatisches Werk der siebenbürgisch-ungarischen Literatur, in dem die Themen Liebe, Tod und die Macht des Übernatürlichen untrennbar miteinander verwoben sind: *Advent a Hargitán* [*Advent auf der Harghita*]⁸⁰ von András Sütő. Der Schauplatz dieses lyrisch-balladesken Dramas ist ein kleines Bauernhaus am Fuß der Harghita-Berge, eingebettet in eine Zeit ewigen

⁸⁰ Sütő, András: *Advent a Hargitán*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó 1987. Das Drama erschien erstmals 1985 in der Zeitschrift *Tiszatáj*. Die Uraufführung erfolgte am 2. Januar 1986 im Nationaltheater Budapest [Nemzeti Színház] unter der Regie von Ferenc Sik.

Frostes, der scheinbar ewig anhält. Es ist eine Welt voller Mystik und Folklore, geprägt von Menschen, die fest an den göttlichen Willen glauben, zugleich aber beständig mit Gott und dem Schicksal ringen. In dieser märchenhaften Landschaft, flankiert von den symbolisch benannten Bergklüften „Großes Unheil“ und „Kleines Unheil“⁸¹, lebt der früh verwitwete Vencel Bódi. Er wartet seit 26 Jahren vergeblich auf die Rückkehr seiner Tochter, die aus dieser Welt entflohen. Sie verschwand im „Großen Unheil“; hierbei wird die Bedeutung des Berges als mythische Grenze besonders betont: Wer sich aufmacht, diese Berglandschaft zu verlassen, begegnet entweder seinem Tod im „Großen Unheil“ oder kehrt, falls er die Grenzen überschreitet, niemals zurück.

Auch am Fuße des metaphorisch aufgeladenen „Großen Unheils“, der zugleich als Ausdruck einer seelischen Abgrunderfahrung verstanden werden kann und durch seine „Lawinnennatur“ Bedrohung symbolisiert, entfaltet sich im zweiten Handlungsstrang die tragische Liebesgeschichte zweier junger Menschen. Gábor und Réka sind bereit, den Tod zu wählen, um sich in der Ewigkeit zu vereinen. Ihre Liebe erscheint märchenhaft rein, fast überirdisch, doch sind sie dazu verdammt, sich stets nur vorübergehend zu begegnen.

Réka wird die Geliebte eines anderen Mannes, was Gábor in den Abgrund stürzen lässt. Die Lawine des „Großen Unheils“, ausgelöst durch den verzweiferten Schrei Rékas, begräbt ihn unter

⁸¹ „Nagy Romlás“ bzw. „Kis Romlás“ [Übersetzung der Verfasserin].

sich. Die unglückliche Frau, die in der Zwischenzeit eine Tochter zur Welt bringt (und die nach ihr selbst in der Diminutivform als *Kisréka*, also *Kleinréka* benannt wird) sucht zwanzig Jahre lang im Reich des Eises nach Gábor – und nach Buße. Als sie ihn schließlich findet, erwacht er wieder als Jüngling zum Leben. Da sie selbst jedoch gealtert ist, tauscht Réka sich mit ihrer eigenen Tochter aus, um Gábor die Illusion zu geben, sie sei ebenfalls wieder jung geworden. *Kisréka* gesteht schließlich Gábor, dass sie tatsächlich die Tochter seiner ehemaligen Geliebten ist. Daraufhin verflucht Réka sowohl sich selbst als auch ihren Liebhaber und flieht in das „Große Unheil“, in den Tod. Gábor folgt ihr und beide werden in der Schlucht begraben, was den tragischen Zyklus von Liebe, Tod und Erlösung in dieser mythischen Erzählung besiegelt.

Die Verwandlung der weiblichen Hauptfigur in ein mythisches Wesen ist auch in diesem Drama zentraler Bestandteil der Erzählung. Nachdem Réka ihren Geliebten mit einem anderen Mann betrügt, vollzieht sich ihre Metamorphose in einen Eisvogel. Die Eigenschaften des Eisvogels werden somit symbolisch auf Réka übertragen: Beide zeichnen sich durch Einzigartigkeit und Schönheit aus, beide bauen kein Nest, und ihnen ist eine ausgeprägte Beharrlichkeit im Warten sowie eine unermüdliche Ausdauer im Suchen gemeinsam.

Besondere Aufmerksamkeit wird auf den Fußabdruck des Eisvogels im Schnee gelenkt, der als „winzige weiße Kreuze“ beschrieben wird. Dieses Motiv verstärkt die zuvor erwähnte Verbindung zwischen heidnisch-mystischen und christlichen

Symboliken. Nach Gábors Erwachen aus dem Todesschlaf begegnet ihm Réka erneut, und er erkennt die gleichen „Kreuze“ – allerdings nicht als Spuren im Schnee, sondern als Krähenfüße unter den Augen der Frau. Diese sprachliche Bildlichkeit symbolisiert das Herabsinken von einer sakralen in eine profane, irdische Existenz.

Das Drama *Advent auf der Harghita* lässt sich als eine Collage verstehen, die liturgische Adventszeit mit volksmärchenhaften Handlungselementen, balladesker Fatalität, magischen Verwandlungen, Volksliedern, volkstümlichen Bräuchen und Ritualen, einschließlich Weihnachtsspielen verbindet.⁸² Dies geschieht in einer archaischen bis halbarchaischen Sprache, in der historische und politische Elemente einfließen, die sich in der persönlichen Geschichte und Tragödie jeder Figur widerspiegeln und eng mit den verschiedenen Erscheinungsformen der siebenbürgisch-ungarischen Identität verknüpft sind. Die dargestellte Welt ist eine mystisch fremde, jedoch aus alten Märchen vertraute, zugleich faszinierende und bedrohliche Sphäre, durchdrungen von Geheimnissen.

Der Berg fungiert neben den handelnden Figuren als zentraler Akteur: Er ist zugleich Schutzwall und Heimat, aber auch zerstörerische Macht (verkörpert im „Großen Unheil“). Er markiert die Grenzlinie zwischen Flach- und Hochland, dient als

⁸² Vgl. Bertha, Csilla – Morse, Donald E.: *Silenced voices. Hungarian plays from Transylvania*. Dublin: Carysfort Press 2008, S. 5. / Cristian, Réka: *Lamp of Memory – On András Sütő's Advent in the Harghita Mountain*. In: *Hungarian Review* Vol. V, 3 (2014), S. 78.

Mittel der Strafe in Form einer Lawine und bildet gleichzeitig ein Tor zwischen dem Irdischen und dem Sakralen. Die geheimnisvollen Bergklüfte mit den sprechenden Namen „Großes Unheil“ und „Kleines Unheil“ sind, ebenso wie weitere benannte Orte im Stück, sogenannte „transparente Metaphern“ für die kommunistische Tyrannei, unter der das Drama entstand.⁸³ Sie verweisen subtil auf die „staatlich geförderten Bemühungen um Ethnozid“, die sich als durchgehendes Thema im Werk manifestieren.⁸⁴

Der Berg als Tor zwischen den Welten spielt auch in der balladesken Novelle *Sokan voltunk* [Wir waren viele]⁸⁵ von Ferenc Sánta eine zentrale Rolle. Darin wird ein uralter Brauch beschrieben, der einst in den Dörfern am Fuße des Berges Búdös (rumänisch: Muntele Puturosu) praktiziert wurde: Alte Menschen (ebenso wie Todkranke oder Lebensmüde) vollzogen dabei einen rituellen Suizid: Nach einem festlichen Abschiedsmahl im Kreise der Familie kleideten sie sich in saubere Gewänder, verabschiedeten sich von ihren Angehörigen und begaben sich anschließend auf den Berg, in die dort gelegene Schwefelhöhle (Búdös-barlang, rumänisch: Peștera Puturosu), wo sie mit einem letzten tiefen Atemzug freiwillig in den Tod traten. Der Berg, insbesondere die Höhle, galt in der lokalen Vorstellung als „Brücke“ oder „Tor“ zur Hölle.

⁸³ Das Drama entstand fünf Jahre vor der rumänischen Revolution von 1989.

⁸⁴ Ebd., S. 6.

⁸⁵ Sánta, Ferenc: *Sokan voltunk* [Wir waren viele]. In: ders.: *Isten a szekéren* [Gott auf dem Wagen]. Budapest: Szépirodalmi 1970.

Die Praxis, dass Alte sich zum Sterben auf einen Berg begeben, ist jedoch nicht auf die Karpatenregion beschränkt. So war es beispielsweise bei den nordamerikanischen Hopi, Cree und Absarokee (Crow)-Indianern üblich, dass sie sich zum Sterben auf einen heiligen Berg zurückzogen, um Manitú, der göttlichen Kraft, näher zu sein.⁸⁶ Auch in Japan existiert eine ähnliche Tradition: Dort begeben sich ältere Menschen mit etwa siebzig Jahren auf eine Reise zum Berg Narayama, von der sie nicht mehr zurückkehren. Diese Praxis wurde unter anderem in Shichirō Fukazawas Buch *Die Narayama-Lieder*⁸⁷ literarisch dargestellt.

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, dass der Berg in den literarischen Darstellungen als Sinnbild des Ewigen und Unverrückbaren erscheint, während die menschliche Existenz durch Vergänglichkeit und zyklische Wiederkehr geprägt ist. In der Wiederholung individueller Schicksale spiegelt sich eine Form von Kontinuität, die der scheinbaren Permanenz des Gebirges entspricht. Auf diese Weise entsteht eine metaphorische Parallelisierung von Mensch und Berg: Die Beständigkeit der Natur und die wiederkehrenden Muster menschlicher Erfahrung verschmelzen zu einem überzeitlichen Deutungsraum, in dem Leben und Landschaft symbolisch miteinander verwoben sind.

⁸⁶ Beauvoir, Simone de: *La vieillesse* [Das Alter]. Paris: Gallimard 1970. Zitiert aus der ungarischen Ausgabe: *Az öregség*. Budapest: Európai Kiadó 1972, S. 77–79.

⁸⁷ Fukazawa, Shichirō: *Die Narayama-Lieder*. Aus dem Japanischen und mit einem Nachwort zur Übersetzung von Thomas Eggenberg. Zürich: Unionsverlag 2021.

Über die hier analysierten Werke hinaus gibt es zahlreiche weitere literarische Texte, in denen die Karpaten als mythologisch und imaginativ aufgeladener Raum erscheinen. Eine weiterführende Auseinandersetzung sei beispielsweise mit Bram Stokers *Dracula*⁸⁸ (1897) angeraten, in dem das Karpatengebirge als Schauplatz des vampirischen Schlosses fungiert; ein Ort, der weniger geographischer oder historischer Realität als vielmehr literarischer Konstruktion entstammt, da Stoker die Region nie selbst bereiste. Auch Jules Verne greift in seinem Roman *Le Château des Carpathes* [*Das Karpatenschloss*]⁸⁹ (1892) die geheimnisvolle Aura des Gebirges auf und nutzt sie, um die Spannung und den mystischen Charakter seines Erzählkosmos wirkungsvoll zu verstärken.

Wie die hier untersuchten Beispiele verdeutlichen, fungieren die Karpaten in der Literatur als Schnittstelle zwischen Natur und Mythos, Diesseits und Jenseits. In ihrer symbolischen Aufladung verkörpern sie Grenzen wie Übergänge – zwischen Leben und Tod, Rationalität und Magie, Menschlichem und Übernatürlichem. Die Bergwelt wird dabei nicht nur als Kulisse, sondern als aktiv bedeutungsgenerierender Raum verstanden, in dem kulturelle Erinnerungen, Legenden und kollektive Ängste verankert sind. So erscheinen die Karpaten weniger als bloßer geographischer Raum, sondern als poetischer Speicher kultureller

⁸⁸ Stoker, Bram: *Dracula*. Westminster: Archibald Constable and Company 1897.

⁸⁹ Verne, Jules: *Le Château des Carpathes*. Paris: Pierre-Jules Hetzel 1892.

Imagination: ein Ort, an dem Erzähltraditionen in verschiedensten Sprachen – ob Rumänisch, Ungarisch oder Deutsch – miteinander in Dialog treten. Die literarische Konstruktion der Karpaten als magischer Raum eröffnet damit nicht nur eine spezifische Form der Landschaftspoetik, sondern verweist exemplarisch auf die komplexen kulturellen Verflechtungen Mitteleuropas, wie sie sich insbesondere im siebenbürgischen Kulturraum verdichten.

Otto Fritz Jickelis Drama *Sachs von Harteneck* im Spannungsfeld zwischen Geschichte, Mythos, Ideologie und Dramaturgie

Die literarische Verarbeitung historischer Ereignisse geht stets über die bloße Rekonstruktion vergangener Geschehnisse hinaus; sie ist Interpretation, Deutung und politische Stellungnahme. Otto Fritz Jickelis Drama *Sachs von Harteneck*⁹⁰ (1956) illustriert dies exemplarisch: Es handelt sich nicht nur um die Dramatisierung eines tragischen Justizskandals des 18. Jahrhunderts, sondern zugleich um eine gezielte Mythisierung und politische Instrumentalisierung historischer Figuren. Die Titelfigur, Johann Zabanius Sachs von Harteneck, wird dabei als idealisierter Märtyrer inszeniert, der zwischen den Fronten ständischer Interessen, politischer Intrigen und privater Abgründe zerrieben wird.

Im Mittelpunkt dieser Untersuchung steht Jickelis Drama im Kontext der siebenbürgisch-deutschen und ungarischen Literaturtraditionen. Ziel ist es, die mythischen und ideologischen Strukturen offenzulegen sowie die dramaturgischen und psychologischen Mittel zu analysieren, durch die eine politische Figur zur literarischen Ikone stilisiert wird.

Johann Zabanius Sachs von Harteneck (1664–1703), gebürtig aus Eperjes (dt. Preschau, heute Prešov, Slowakei), zählt zu den prägnantesten wie auch tragischsten politischen Akteuren der

⁹⁰ Jickeli, Otto Fritz: *Sachs von Harteneck*. Historisches Drama in fünf Aufzügen. Bukarest 1956.

siebenbürgisch-sächsischen Geschichte. Nach seinem Studium in Tübingen begann er seine politische Karriere als Provinzialnotar der sächsischen Nation in Hermannstadt. Er setzte sich energisch für die Rechte der sächsischen Bevölkerung und protestantische Interessen ein, stieg rasch auf und wurde 1697 zum Grafen der Sächsischen Nation und Königsrichter von Hermannstadt gewählt. Somit übernahm er eine zentrale Schaltstelle im politischen Machtgefüge Siebenbürgens zur Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert. Seine ambitionierte Steuerreformpolitik, die konsequente Loyalität gegenüber dem habsburgischen Kaiserhaus sowie seine reformorientierte Haltung brachten ihn in scharfen Gegensatz zu konservativen Kräften innerhalb der sächsischen Nationsuniversität und der ungarischen Stände. Die Eskalation dieser politischen Spannungen mündete in der Erhebung des Vorwurfs des Hochverrats. Nach einem umstrittenen Verfahren wurde Harteneck in Hermannstadt am 5. Dezember 1703 hingerichtet.⁹¹ Dieser Vorgang wurde in der zeitgenössischen wie nachwirkenden Wahrnehmung sowohl als politische Machtdemonstration als auch als symbolischer Akt gedeutet. Seine Figur ist exemplarisch für die politischen und konfessionellen Konflikte im damaligen Siebenbürgen.

Der Historiker Ferdinand Zieglauer von Blumenthal unterstreicht in seiner Biografie die historische Bedeutung von Johann

⁹¹ Vgl. Zieglauer von Blumenthal, Ferdinand: Sachs von Harteneck, Johann. In: Allgemeine Deutsche Biographie 30 (1890), S. 134–142. Online-Version: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd102545456.html#adbcontent>

Sachs von Harteneck, indem er dessen Verlust als einschneidendes Moment im politischen Gefüge Siebenbürgens bewertet:

In den furchtbaren Wirren, die bald nach seinem Tode über das Land hereinbrachen, ist der Verlust dieses Mannes – auch von seinen Gegnern – oft schmerzlich empfunden worden. Als die Wogen eines furchtbaren Bürgerkrieges über dem Lande zusammenschlugen, als Noth und Verwirrung sich steigerten, da hat der commandirende General von Siebenbürgen, Graf Rabutin, als er rathlos und verlassen dastand, einstens in seiner Hilflosigkeit den Rathsmitgliedern des Guberniums gegenüber ausgerufen: „Wo ist Sachs! Wo ist Sachs! er würde mir bald rathen. Wenn ich ein Wort redete, sagte er zehn, wenn ich aber jetzt zehn rede, antwortet Ihr kein einziges.“⁹²

Die Figur Johann Sachs von Harteneck wurde bereits vor Otto Fritz Jickeli mehrfach literarisch aufgegriffen, unter anderem von Daniel Roth⁹³, Joseph Marlin⁹⁴, Traugott Teutsch⁹⁵ und Michael Albert.⁹⁶ Diese deutschsprachigen Bearbeitungen akzentuieren jeweils unterschiedliche politische, ethische und identitätsstiftende

⁹² Ebd.

⁹³ Roth, Daniel: Johann Zabanius, Sachs von Harteneck. Politischer Roman. Hermannstadt 1847. Online-Version: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10117401?page=4,5>

⁹⁴ Marlin, Joseph: Sachs von Harteneck, der Königsrichter von Hermannstadt. Bukarest: Staatsverlag für Kunst und Literatur 1958. Das zwischen 1844 und 1846 entstandene Drama blieb zu Lebzeiten des Autors ungedruckt und erschien erst posthum.

⁹⁵ Teutsch, Traugott: Sachs von Harteneck. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Kronstadt 1874.

⁹⁶ Albert, Michael: Harteneck. Trauerspiel in fünf Akten. Hermannstadt 1886.

Dimensionen des historischen Stoffs und spiegeln damit zeitgenössische Deutungsbedürfnisse wider.

Parallel dazu existieren ungarischsprachige Interpretationen, beispielsweise von Miklós Jósika⁹⁷ und Viktor Vajda.⁹⁸ Deren Darstellungen nehmen mitunter eine diametral entgegengesetzte Perspektive ein: In diesen Versionen erscheint Harteneck nicht als Opfer politischer Intrigen, sondern als deren Urheber – oft als ambivalente, teils dämonisierte Gestalt. Die gegensätzlichen Narrative verweisen somit auf divergente ethnisch-kulturelle Erinnerungshorizonte, die Hartenecks Figur je nach nationalem Kontext unterschiedlich codieren.

In Jickelis Drama überlagert sich die politische Konfliktsituation mit einer individualpsychologischen Komponente: Der ideologische Gegensatz zu den Vertretern der verschiedenen ständischen Gruppen wird durch die persönliche Schuld und Schwäche des Protagonisten zusätzlich zugespitzt. Auf diese Weise entsteht eine komplexe Figur, deren Scheitern sowohl systemisch bedingt als auch individuell verschuldet ist: Jickeli inszeniert Harteneck als Opfer sowohl der politischen Konjunkturen seiner Zeit als auch intrafamiliärer Spannungen, insbesondere der destruktiven Triebe seiner Ehefrau. Der Protagonist erscheint als entschlossener, charakterstarker Politiker, dessen oberstes Prinzip die Treue zum habsburgischen Kaiserhaus darstellt. Darüber hinaus wird er als aufmerksamer Zuhörer der

⁹⁷ Jósika Miklós: *A nagyszebeni királybíró*. [Der Königsrichter aus Hermannstadt]. Budapest 1853.

⁹⁸ Vajda Viktor: *Elveszett boldogság*. [Verlorenes Glück]. Budapest 1906.

sozialen und wirtschaftlichen Belange des Volkes präsentiert. Seine Bemühung um eine gerechtere Steuerverteilung (insbesondere die Einführung der Steuergleichheit für alle sozialen Stände) macht ihn jedoch für den sächsischen wie ungarischen Adel zu einer unangenehmen und gefährlichen Figur.

Harteneck wird in Jickelis Darstellung als aufgeklärter Staatsmann präsentiert, der seiner Zeit voraus ist, zugleich aber an den Widerständen eines konservativen und ständisch fixierten Systems scheitert. Weder bei den Siebenbürger Sachsen noch beim ungarischen Adel findet er breite Unterstützung. So charakterisiert Bánffy ihn als „gefährlicheren Rebell als Rákóczy“, da er die bestehende Ständeordnung unterminiere und gegeneinander ausspiele (S. 48). Auch Apor wirft ihm vor, die „brüderliche Freiheit der Nationen“ zu stören (ebd.) und spricht sich damit deutlich für seine Ausschaltung aus. Der sächsische Adel wiederum sieht in Harteneck einen autoritären Einzelherrscher, der sich über traditionelle Strukturen hinwegsetzt. Der Senator Scharffenbach bezeichnet ihn gar als „wütenden Tyrann, der keinem etwas Gutes gegönnt hat“ (S. 119).

Zusätzlich zur politischen Ablehnung erfährt Harteneck auch soziale Ausgrenzung: Als aus der slowakischen Stadt Preschau/Eperjes stammender Zuwanderer wird er nicht als Teil der sächsischen Elite wahrgenommen. Seine Herkunft – sein Vater musste infolge der habsburgischen Gegenreformation fliehen – wird ihm als „fremdes Blut“ und Zeichen mangelnder Zugehörigkeit angelastet (S. 32). Trotz dieser Distanzierungen gibt es im Drama auch Verteidiger Hartenecks: So beschreibt der

Hermannstädter Senator Vest, der ebenfalls später Opfer der Intrige wird, ihn als „guten Deutschen“, „wenn er auch nicht hier geboren ist“ (S. 32).

Harteneck versteht sich selbst als eine Art prophetischer Führer der sächsischen Nation, ausgestattet mit unerschütterlichem Gerechtigkeitsinn und entschlossener Handlungskraft. Sein erklärtes Lebensziel besteht darin, mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln und ohne Kompromisse für eine gerechte Ordnung zu kämpfen: „Ich werde auch dem Kaiser zeigen, was Gerechtigkeit ist“ (S. 15), erklärt er ungeduldig, und betont: „Ich habe keine Zeit!“ (S. 25). Dabei strebt er nicht nach revolutionärem Umbruch, sondern nach einer neuen politischen Ordnung, die auf der Bewahrung traditioneller Werte fußt und zugleich dem Fortschritt verpflichtet ist.

Jickeli zeichnet Harteneck als einen von Idealen getragenen Charakter, der sich als Werkzeug einer höheren Bestimmung begreift: „Der Herr hat mich zu seinem Werkzeug ausersehen, um dieses Land einer besseren Ordnung zuzuführen. Das kann nur ich allein“ (S. 26). Dabei bekennt sich der Protagonist zu drei fundamentalen Prinzipien: seinem evangelischen Glauben, seiner sächsischen Nation und seiner Treue zum Kaiserhaus. „Für diese drei Dinge will ich leben und sterben“ (S. 22), lautet sein feierliches Credo. Gerade diese drei zentralen Loyalitäten werden Harteneck jedoch im weiteren Verlauf des Dramas zum Verhängnis – eine tragische Ironie, auf die Jickeli bewusst hinweist. Die von Harteneck befohlene Exekution des Schäßburger Bürgermeisters wird ihm als Missachtung eines kaiserlichen

Gnadenakts ausgelegt und als Hochverrat gewertet. Seine geplante Steuerreform, die auf eine Gleichbehandlung aller Stände abzielt, ruft sowohl bei den siebenbürgischen Sachsen als auch beim ungarischen Adel heftige Ablehnung hervor. Man beschuldigt ihn, Zwietracht unter den Ständen zu säen und die politische Ordnung zu gefährden.

Selbst im Gefängnis bleibt Harteneck seinen politischen und moralischen Überzeugungen treu. Der katholische Propst bietet ihm an, durch Konversion zum katholischen Glauben sowie durch ein Gnadengesuch an den Kaiser seiner Hinrichtung zu entgehen.

Herr Kommandierende wird Euch eine Frist geben, um die wahre Lehre Christi in Euch aufzunehmen. In dieser Zeit könnt Ihr ein Gnadengesuch Seiner Majestät untertänigst zu Füßen legen. Dieses Gnadengesuch wird seine Exzellenz befürworten. Wenn seine Majestät Euren bußfertigen Sinn erkennt, wird sie in ihrer oft bewiesenen Milde Euch alle Eure Verbrechen verzeihen, Euch das Leben schenken und Euch vielleicht auch in Eure Ämter wieder einsetzen. (S. 141)

Doch Harteneck lehnt jede Form von Opportunismus entschieden ab. Er hält unbeirrt an seinen Prinzipien fest und entscheidet sich bewusst für den Tod, anstatt seine Überzeugungen zu verraten. Mit dieser konsequenten Haltung stilisiert Jickeli die Figur Hartenecks zur moralisch überhöhten Märtyrer- und Mythenfigur. Sie verkörpert einen Idealtypus politischen Handelns, der durch seine Integrität in einer korrupten und von Machtinteressen geleiteten Welt untergeht. Die Darstellung Hartenecks erfolgt

damit nicht im Sinne historischer Realistik, sondern als bewusste literarische Überhöhung einer politischen Leitfigur.

Harteneck vertritt ein autoritäres Staats- und Menschenbild, das sich in einer dezidierten Führungsauffassung widerspiegelt. In seiner Sichtweise bedarf das Volk einer strengen Lenkung: „Ein jämmerlich Geschlecht! Ihr Wegweiser ist die Furcht. Nur mit der Peitsche kann man sie in der rechten Bahn halten“ (S. 14), erklärt er mit resignativer Schärfe. Sein erklärtes Ziel ist jedoch nicht die Unterdrückung, sondern die pädagogische Disziplinierung des Volkes: Er wolle es „wieder aufrichten und zum Kampfe für das Recht erziehen“ (ebd.).

Seine eigene Rolle begreift Harteneck dabei als historisch überhöht und symbolisch aufgeladen. Dies wird in einem Gespräch mit der Gattin des Generals Rabutin deutlich, in dem er ein bewusstes Spiel mit seiner Identität offenbart: „Sagt mir einfach 'Sachs'. Das ist der höchste, von mir selbst gewährte Ehrentitel, den man mir geben kann. Oder noch besser – nennt mich Freund“ (S. 34). In dieser Selbstbezeichnung als „Sachs“ verdichtet sich nicht nur die Identifikation mit dem sächsischen Volk, sondern auch seine Bereitschaft, sich als dessen Personifikation zu verstehen. Es handelt sich um eine Form von Selbststilisierung, die das Pathos des Charakters signifikant unterstreicht.

Trotz dieser heroischen Selbsterhöhung bleibt Harteneck nicht frei von persönlichen Schwächen, insbesondere gegenüber weiblicher Verführung. Er erkennt selbstkritisch: „Adams Geschlecht trägt den Hang zur Sünde in seinem Blute. Es ist dem Menschen nicht gegeben, das Böse zu lassen. Drum soll er so viel

Gutes tun, als er vermag, damit seine guten Taten seine Sünden überschatten“ (S. 15). Seine Neigung zu sinnlichem Genuss, seine Unfähigkeit, den Reizen des Augenblicks zu widerstehen, beschreibt er mit den Worten: „Ich kann es mir nicht verwehren, nach den Früchten leichter Lebenslust zu greifen, die sich meinem Auge bieten. Die Dämonen in meiner Brust reißen mich nur zu oft zu unüberlegter Tat“ (S. 66). Diese charakterliche Schwäche wird schließlich zum Ausgangspunkt seiner persönlichen Tragödie: Eine von seiner Ehefrau Elisabeth tolerierte Affäre mit einer Magd sowie seine gleichgültige Haltung gegenüber der Beziehung seiner Frau zu seinem politischen Gegenspieler Acton schaffen den Boden für eine verhängnisvolle Intrige. Acton initiiert die Verschwörung, Elisabeth instrumentalisiert sie; das Zusammenspiel privater Rachsucht und politischer Intrige führt somit zur vollständigen Zerstörung der Hauptfigur. In der Anklage gegen ihn kulminieren politische wie moralische Vorwürfe: „Vor dem Magistrat hat man ihn angeklagt, dass er ein Hurer, ein Giftmörder, ein Totschläger und ein Räuber wäre. Vor dem Landtag richten sie ihn als Hochverräter gegen den Kaiser“ (S. 107). Durch diese Entwicklung betont das Drama die Verwundbarkeit des idealisierten Helden durch seine menschlichen Schwächen, was die Fallhöhe verstärkt und den Mythos des Märtyrers komplexer, aber auch tragischer macht.

Ein Gegenspieler des Protagonisten Harteneck im Drama ist der bereits erwähnte Karl Acton, der Adjutant des kommandierenden Generals Rabutin. Er ist derjenige, der gemeinsam mit dem ungarischen Adel die Verschwörung gegen Harteneck

anstiftet. Seine Rache trifft den Königsrichter Harteneck auf zwei Ebenen: Einerseits sieht er in Harteneck den gefährlichsten politischen Gegner. Andererseits ist Harteneck der Ehemann der Frau, die einst Actons Geliebte war und deren Eifersucht nun Actons Ehe mit Charlotte, einer gutsituierten Dame aus Wien, zu gefährden droht. Acton ist es, der nach einem Gespräch mit den sächsischen Senatoren und ungarischen Adligen überzeugt ist, dass „das Haupt des Harteneck einen Schierlingsbecher wert“ wäre (S. 48). Er gibt dem Diener Adam den Auftrag, Harteneck zu vergiften. Als jedoch der Diener – im Auftrag von Hartenecks eifersüchtiger Ehefrau – den Giftrank nicht dem Königsrichter, sondern dessen Adjutanten reicht, schreibt Acton die Verschwörung dem Königsrichter zu und fordert dessen Verhaftung. Obwohl er seiner ehemaligen Geliebten Schutz verspricht, rächt er sich an deren Mann, an Harteneck.

Aus den historischen Quellen geht nicht eindeutig hervor, ob Harteneck tatsächlich den Mord an dem Diener geplant oder begangen hat. So lässt Jickeli die Möglichkeit offen, den Stoff so zu gestalten, dass die Unschuld und Märtyrerschaft des Königsrichters im Vordergrund stehen.

Der kommandierende General in Siebenbürgen, Rabutin, Vertreter des Kaisers, wird im Drama als willenslose Marionette dargestellt. Obwohl er Harteneck gegenüber Sympathie und Bewunderung empfindet und weiß, dass er sich voll und ganz auf ihn verlassen kann („Ich komme ohne ihn nicht aus“ – S. 47), und obwohl er seiner Frau (die Harteneck als „wahren Freund“ in „der Öde dieses Bärenlandes“ sieht) verspricht, den Königsrichter

zu schützen, beugt er sich letztlich dem Druck der Intriganten und lässt Harteneck hinrichten.

Rabutin scheut Verantwortung: Im Fall des Schäßburger Bürgermeisters überlässt er Harteneck die Entscheidung („Wendet euch an Harteneck“ – S. 37), und als dieser sich vor dem Landtag verteidigen muss, zieht Rabutin seine vorherigen Aussagen zurück. Seine Haltung bringt er am deutlichsten mit der Bemerkung zum Ausdruck: „Ich will mich [...] nicht einmengen“ (S. 37). Sein Leitsatz, den er mehrfach betont – „Ein Reich, ein Recht, ein Glaube und ein Kaiser“ (S. 45) – verdeutlicht seine bedingungslose Loyalität zum Kaiserhaus und seinen Wunsch nach klaren Anweisungen. Auch gegenüber seiner eigenen Frau zeigt er sich schwach und entscheidungsscheu.

Im Drama begegnen wir zwei deutlich voneinander abgrenzbaren Frauentypen: Auf der einen Seite verkörpern Elisabeth, die Ehefrau Hartenecks, und Charlotte, die Gattin Actons, den Typus der leidenschaftlich geprägten Frauen, die in ihrem Handeln wesentlich von Liebe, Emotion und Triebhaftigkeit bestimmt sind. Trotz dieser Gemeinsamkeit bestehen zwischen beiden Figuren erhebliche Unterschiede: Die kindliche Naivität und emotionale Unreife Charlottes sind Elisabeth fremd. Letztere erscheint als eine Frau von extremer Leidenschaft und Entschlossenheit – fähig zu jeder Handlung, sogar zum Mord, wenn sie sich in ihrer Liebe verletzt und in ihrer Ehre gekränkt sieht. Sie kann den Verlust nicht akzeptieren und ist in ihrer Demütigung zur Blutrache bereit. Ihre Intrige führt schließlich zum Tod ihres Ehemannes.

Einen völlig konträren Frauentyp stellt die Gattin Rabutins dar. Mit Geduld, Nüchternheit und einer Haltung pietätvoller Fürsorge nimmt sie bewusst die Rolle eines moralischen Schutzengels ein und widmet ihr Leben den Leidenden und Entrechteten. In einem Gespräch zwischen der Gräfin und Elisabeth gesteht Letztere ihre alleinige Schuld an den tragischen Ereignissen ein. Die Gräfin bietet ihr daraufhin Versöhnung und seelischen Beistand an: „Lassen Sie mich Ihnen in Ihrem Leide Schwester sein“ (S. 110). Diese plötzliche Umkehrung von Hass und Verachtung in Mitgefühl und Solidarität bleibt jedoch im Drama psychologisch unzureichend motiviert. Der Wandel wirkt dramaturgisch konstruiert und entbehrt einer glaubwürdigen inneren Entwicklung der Figuren.

Während die private Sphäre somit von abrupten emotionalen Umschwüngen geprägt ist, entfaltet sich parallel auf der politischen Bühne ein komplexes Machtgefüge, in dessen Zentrum Harteneck steht. Bereits im ersten Aufzug muss Harteneck eine Reihe weitreichender Entscheidungen treffen. Innerhalb kürzester Zeit treten Vertreter sämtlicher gesellschaftlicher Stände auf und fordern seinen Rat – ein dramaturgisches Mittel, mit dem Jickeli die politische Bedeutung und die zentrale Stellung Hartenecks im Machtgefüge betonen will. So bietet ihm der ungarische Adlige Szentpáli ein Bündnis mit Rákóczi an. Die Senatoren der Stadt Schäßburg beklagen sich über den früheren Bürgermeister, der trotz veruntreuter Gelder vom Kaiser „pardoniert“ wurde. Die sächsischen Ratsherren sowie Abgeordnete des siebenbürgischen Landtags protestieren gegen Hartenecks

geplante Steuerreform. Sie empören sich darüber, dass er mit seinem Reformprojekt „die Menschen gleichmachen“ wolle, und beschuldigen ihn des Hochverrats. Der Vertreter des ungarischen Adels, Graf Bethlen, warnt Harteneck vor der „katholischen Gefahr“, die vom Kaiserhaus ausgehe. Er fordert Neutralität für Siebenbürgen und verfolgt gemeinsam mit dem Sachsengrafen die Vision, eine Art „Helvetia des Ostens“ zu schaffen.

Auf sämtliche Anfragen und Forderungen reagiert Harteneck mit einer klaren und konsequenten Haltung: Seine unbedingte Treue zum Kaiser steht über allem. Das von Szentpáli vorgeschlagene Bündnis mit Rákóczy deutet er als Hochverrat. Den Schäßburger Senatoren befiehlt er, den korrupten Bürgermeister zu hängen, und erklärt sich bereit, die volle Verantwortung für dieses Urteil zu übernehmen: „Vor dem Gesetz sind wir alle gleich! [...] Einmal muss ein Exempel statuiert werden, damit das Volk sieht, dass Gerechtigkeit herrscht, und der Diebstahl der Beamten zur Gänze ausgerottet wird.“ (S. 13)

Auch gegenüber den sächsischen Ratsherren vertritt er entschlossen seine Position: „Von nun an soll nicht mehr der Stand, sondern der Besitz besteuert werden. [...] Das Wohl des Vaterlandes und das Glück seiner kaiserlichen Majestät fordern die Reformen!“ (S. 16). Bethlens Vision einer „Helvetia des Ostens“ wertet Harteneck als einen „schönen Traum“, und verweist auf das Leopoldinische Diplom, das die bestehende Landesverfassung sowie die Vorrechte der drei ständischen Nationen und die Religionsfreiheit bestätigt. Doch in Bethlens Plänen erkennt er einen direkten Angriff auf die Legitimität der kaiserlichen

Ordnung und bezeichnet auch dieses politische Projekt als Hochverrat – verbunden mit einer erneuten Bekräftigung seiner Loyalität gegenüber dem Kaiser. Mit dieser kompromisslosen Haltung zieht Harteneck den Zorn sämtlicher Stände auf sich. Bethlen droht offen: „Wer sich mir in den Weg stellt, den muss ich vernichten“, während die sächsischen Deputierten ihn beschuldigen: „Ihr betreibt Rebellion! [...] Ihr wollt das Alte, Bewährte stürzen.“ Die Ironie des dramatischen Verlaufs zeigt sich darin, dass ausgerechnet Bethlen, der sich als einer der lautesten Ankläger Hartenecks hervortut, am Ende des Stücks selbst verhaftet und des Hochverrats bezichtigt wird. Seine letzten Worte – „Sachs, hätte ich doch auf dich gehört!“ (S. 153) – verweisen auf eine späte Einsicht und unterstreichen zugleich die Tragik seiner Figur. Auch Rabutin, der unfähig war, Hartenecks Leben zu retten, bricht zusammen und ruft pathetisch: „Sachs! Wo ist Sachs?“ (S. 155)

Wie der erste Teil des Dramas von einer Dichte politischer Konflikte geprägt ist, so ist auch der Schluss von starker emotionaler und pathetischer Aufladung gekennzeichnet. Kaum ist von der Enthauptung Hartenecks die Rede, wird bereits von der Wahl Rákóczys zum Fürsten berichtet – sowie von aufkeimendem Unmut in den sächsischen Städten: „Es gärt in den sächsischen Städten“ (S. 154). Mit Harteneck stirbt der einzige Mann, der die eskalierende Lage möglicherweise hätte stabilisieren können. Sein Tod wird – wie bereits erwähnt – zur mythischen Überhöhung der Figur stilisiert und fungiert zugleich als Sinnbild für den drohenden Untergang der sächsischen Nation.

Das Drama orientiert sich in seiner Struktur an der klassischen Form des aristotelischen Theaters. In fünf Aufzügen bemüht sich Jickeli um die Einhaltung der Einheiten von Ort, Zeit und Handlung. Die Exposition nimmt jedoch einen ungewöhnlich breiten Raum ein, wodurch sich die dramatische Spannung erst verzögert aufbaut und das erhoffte Gefühl der Katharsis spürbar abgeschwächt wird. Die formale Anlage des Stücks verortet es klar innerhalb der Tradition des klassischen bürgerlichen Trauerspiels. Die Figur Hartenecks wird als aufklärerisches Ideal gezeichnet, dessen moralische Integrität, vernunftgeleitete Handlungsweise und innere Standhaftigkeit deutliche Parallelen zu den Heldenfiguren Lessings aufweisen. Gleichwohl ist die dramaturgische Gestaltung des Geschehens nicht durchgängig stringent. Insbesondere in inhaltlich stark aufgeladenen Szenen, etwa wenn Bethlen die historische Situation Siebenbürgens reflektiert und die Vision einer neuen „Helvetia“ entwirft, geraten die Dialoge ins Pathetische und verlieren an dialogischer Dynamik. Der appellative Monolog überwiegt dabei deutlich gegenüber dem dramatischen Austausch. Solche Passagen erscheinen stilistisch überhöht und dramaturgisch unausgewogen, was zur Uneinheitlichkeit des Dramas beiträgt.

Mit einem Schlusschor greift Jickeli schließlich ein zentrales Element des antiken Dramas auf. Analog zum klassischen Vorbild erfüllt der Chor eine kommentierende und moralisierende Funktion: Er reflektiert das zuvor Gezeigte, wertet es auf implizite Weise und lenkt den Blick des Publikums auf dessen

ethisch-politische Dimension. So lässt Jickeli das Volk an jenem Ort singen, an dem Harteneck hingerichtet wurde:

Nehmen sie uns den Leib,
Gut, Ehr', Kind und Weib.
Lass fahren dahin, sie haben kein' Gewinn.
Das Reich muss uns doch bleiben!

Der inhaltliche Schwerpunkt des Dramas liegt eindeutig im ersten Teil: Ausführlich werden politische und gesellschaftliche Konflikte dargestellt: die strukturellen Probleme Siebenbürgens, die Verschwörung des Adels gegen Harteneck, sowie die verschiedenen Intrigen, die zu seinem Sturz führen. Was nach dem Mord geschieht, wird hingegen nur summarisch berichtet. Die dramatischen Ereignisse folgen nun rasch aufeinander, ohne dass ihnen dramaturgisch angemessener Raum gegeben wird. Es fehlt ein Gleichgewicht zwischen Exposition, Peripetie und Auflösung: Die Einleitung ist übermäßig ausgedehnt, verschiedene Problemfelder werden auf mehreren Ebenen entfaltet, doch die Konfliktlösung bleibt dabei weitgehend ausgespart. So erfährt das Publikum vom Todesurteil lediglich durch indirekte Berichte. Der erste Teil des Prozesses wird nur angedeutet. Als Harteneck schließlich vor seinen Anklägern steht, ist dem Zuschauer schnell klar, dass es sich um ein manipuliertes Verfahren handelt: ein bereits im Vorfeld festgelegtes Urteil. Dem Hermannstädter Bürgermeister Weber, der die Verhandlung führt, wird von Acton als Belohnung für seine Mitwirkung der Posten des hingerichteten Harteneck in Aussicht gestellt.

Harteneck durchschaut das Geschehen sofort; er bezeichnet den Prozess als „eine lächerliche Komödie“ (S. 124), bleibt jedoch ruhig und gefasst. In nüchterner Klarheit verteidigt er sich unter Berufung auf juristische Argumente und mit bewusster Verwendung der lateinischen Amts- und Rechtssprache. Doch gegen die Übermacht korrupter Senatoren und gekaufter Zeugen hat seine rationale Verteidigung keine Wirkung. Die Farce wird besonders deutlich, als einer der Senatoren dem Vorsitzenden Weber rät: „Stellt pro forma noch einige Fragen.“ (S. 127)

Bezeichnend ist im Drama die Veränderung der Anredeformen, mit denen Harteneck im Verlauf des Geschehens bezeichnet wird. Zu Beginn wird er durchgehend mit dem Nachnamen „Harteneck“ benannt – eine distanzierte und formelle Bezeichnung, die seine Autorität und seine Rolle als Amts- und Machttträger unterstreicht. Im Verlauf des Gerichtsverfahrens tritt eine Änderung ein: Er wird nun mit seinem vollständigen Namen „Johann Zabanius“ angesprochen: eine Bezeichnung, die auf seine individuelle, natürliche Person verweist, losgelöst von seiner Amtswürde. Schließlich wird er, vor seiner Hinrichtung, nur noch „Hans Sachs“ genannt – eine volkstümliche Kurzform, die ihn gleichsam auf die Ebene des einfachen Mannes herabstuft. Diese Wandlung in der Namensverwendung markiert zugleich die Transformation seiner gesellschaftlichen Stellung: Der einst gefürchtete Machthaber wird zum ohnmächtigen, leidenden Menschen reduziert. Die progressive „Entnennung“ verweist somit symbolisch auf den Verlust von Status, Macht und letztlich Identität.

Ein weiteres zentrales Stilmittel des Dramas ist die durchgängige Verwendung biblischer Anspielungen und Zitate. Bereits in der frühen Phase des Stücks bezieht sich Harteneck auf die Zehn Gebote und moralische Prinzipien, wenn er Ehebruch und Sünde thematisiert. Besonders deutlich tritt das biblische Motiv in seiner Aussage gegenüber seinem Sekretär Kinder zu tage, in der eine direkte Parallele zur Passion Christi anklingt: „Heute rufen die Sachsen: Hosianna. Morgen schon werden sie vielleicht `Kreuziget ihn` schreien.“ (S. 25) Im weiteren Verlauf wiederholt sich diese Anspielung, als Harteneck während des Prozesses selbst feststellt: „Heute ruft Ihr im Chor: Kreuzigt ihn!“ (S. 132) Im Gefängnis schließlich betet er mit den Worten: „Herr, vergib ihnen. Sie wissen nicht, was sie tun.“ (S. 137) Damit vollzieht sich eine bewusste Inszenierung der Figur Hartenecks als christusähnlicher Leidensgestalt: eine Unschuld, die verfolgt, verraten und am Ende geopfert wird. Trotz der Ungerechtigkeit des Urteils bewahrt Harteneck bis zum Schluss Würde, Selbstbeherrschung und Treue zu seinen Idealen. In seinem letzten Wunsch heißt es: „Schick mir das schwarze Staatsgewand und des Kaisers goldene Gnadenkette. Mein Blut soll sich der ersten Gabe seiner Huld vermählen.“ (S. 145)

Jickeli entwirft damit eine idealisierte, beinahe mythische Märtyrerfigur. Die historische Figur Harteneck, über deren tatsächliche Schuld oder Unschuld die Quellen widersprüchliche oder nur spärliche Angaben machen (es ist von Verrat, einem Dienermord, aber auch von Intrige und Falschanklage die Rede), wird im Drama zu einer Symbolfigur erhoben. Wie andere

Persönlichkeiten der siebenbürgisch-sächsischen Geschichte, die in politischen Umbruchszeiten tragische Tode erlitten und posthum zur Identifikations- oder Projektionsfigur stilisiert wurden (etwa Michael Weiß oder Stefan Ludwig Roth) wird auch Harteneck zum Mythos einer untergehenden Ordnung. In dieser ideologischen Überhöhung spiegelt sich nicht nur die Verehrung der Figur, sondern auch eine narrative Strategie der kollektiven Selbstvergewisserung und Vergangenheitsdeutung.

Neben den bereits erwähnten deutschsprachigen Werken, die sich mit dem Harteneck-Stoff befassen, findet sich auch in der ungarischen Literatur eine Auseinandersetzung mit diesem Thema – jedoch aus einer gänzlich anderen Perspektive. In dem Roman von Miklós Jósika *A nagyszebeni királybíró* [*Der Königsrichter aus Hermannstadt*]⁹⁹ erscheint die Figur Hartenecks nicht als Opfer eines Justizirrtums oder politischer Intrige, sondern vielmehr als Urheber des Unheils, als Intrigant und Zerstörer, der durch seine Handlungen sowohl sich selbst als auch sein Umfeld ins Verderben stürzt. Jósika stilisiert Harteneck zu einer romantischen Teufelsfigur, die durch moralische Entgleisung und Machtgier zur tragischen Schlüsselfigur eines politischen und ethischen Verfalls wird.

Demgegenüber steht der Roman von Viktor Vajda mit dem Titel *Elveszett boldogság* [*Verlorenes Glück*]¹⁰⁰, der in seiner Darstellung der Figur Hartenecks deutlich näher an der Interpretation

⁹⁹ Jósika Miklós: *A nagyszebeni királybíró*. [Der Königsrichter aus Hermannstadt]. Budapest 1853.

¹⁰⁰ Vajda Viktor: *Elveszett boldogság*. [Verlorenes Glück]. Budapest 1906.

des Jickeli-Dramas liegt. Diese Übereinstimmung lässt sich womöglich dadurch erklären, dass sich beide Autoren zur selben Zeit in Hermannstadt aufhielten; ein persönlicher Kontakt zwischen den beiden ist zwar nicht belegt, erscheint jedoch plausibel. Auffällig ist in jedem Fall die inhaltliche und stilistische Nähe beider Werke: Einzelne Passagen weisen derart starke Ähnlichkeiten in Tonfall und Formulierung auf, dass der Eindruck entsteht, einer der beiden Autoren habe nicht nur thematisch, sondern auch narrativ und perspektivisch auf die Vorlage des anderen zurückgegriffen.

Auch in der populären Erinnerungskultur der Siebenbürger Sachsen hat die Figur Hartenecks Spuren hinterlassen. Eine besonders einprägsame volkstümliche Darstellung findet sich in dem satirisch-historischen Gedicht *Ein langes Gedicht über das Sachsengeschicht*, das zentrale Ereignisse und Persönlichkeiten der sächsischen Geschichte auf humorvolle, teils kritisch-ironische Weise kommentiert:

Sachs von Harteneck
war kühn und gerecht,
die Besteuerung des Adels
verlangte er mit Recht.

Der Adel war empört
und fühlte sich bedroht,
er lockte Harteneck
mit List in den Tod.

Die literarische Rezeption Johann Sachs von Hartenecks spiegelt nicht nur divergierende nationale und kulturelle Erinnerungs-

horizonte, sondern auch tiefgreifende Auseinandersetzungen mit Fragen politischer Moral, Machtverantwortung und historischer Deutungshoheit. Ob als aufklärerische Idealgestalt, dämonisierte Projektionsfläche oder satirisch gebrochene Figur des kollektiven Gedächtnisses – Harteneck wird in den verschiedenen Werken immer wieder neu entworfen, gedeutet und instrumentalisiert. Gerade diese Vielschichtigkeit macht die Figur zu einem literarisch und kulturhistorisch hochkomplexen Untersuchungsgegenstand an der Schnittstelle zwischen Geschichte, Mythos und politischer Legende.

ÄSTHETIK DER ANGST IN POSTMODERNEN ERFAHRUNGSRÄUMEN: TRAUMA, ZENSUR UND ENTWURZELUNG

In diesem Kapitel werden zwei Autorinnen aus dem deutschsprachigen Raum Südosteuropas in den Fokus gerückt, deren Texte exemplarisch für eine postmoderne Ästhetik der Angst stehen. Während Anemone Latzina in der kommunistischen Diktatur Rumäniens gegen ideologische Kontrolle und Zensur anschreibt, verarbeitet Aglaja Veteranyi in autofiktionaler Form ihre von Flucht, Exil und familiärer Desintegration geprägte Kindheit in der westlichen Emigration. Trotz unterschiedlicher Lebensumstände durchziehen beide Werke Motive von existenzieller Verunsicherung, Orientierungslosigkeit und der Suche nach Identität. Dabei wird Angst sowohl als biografisch-politisches wie auch als poetisches Strukturprinzip sichtbar, sei es durch verschlüsselte Kritik (Latzina) oder surreal-verfremdende Bildsprache (Veteranyi). Die postmoderne Verhandlung von Wirklichkeit, Sprache und Raum eröffnet in beiden Fällen eine vielschichtige Ästhetik, in der sich Traumaerfahrungen ebenso widerspiegeln wie der Versuch, einen inneren Widerstand gegen Entfremdung und Sprachverlust zu formulieren.

Poetischer Widerstand in der Diktatur im Spiegel der Beat-Ästhetik bei Anemone Latzina

Die Beat-Generation, die in den späten 1940er-Jahren in den Vereinigten Staaten entstand, stellt eine bedeutende literarische und kulturelle Bewegung dar, die die amerikanische Kulturlandschaft der 1950er- und 1960er-Jahre maßgeblich beeinflusste. Der Begriff „Beat“ wurde erstmals von Jack Kerouac in seinem Essay *And This Is The Beat Nightlife of New York*¹⁰¹ verwendet, um die Lebensweise, die künstlerische Haltung und das subkulturelle Selbstverständnis jener Generation zu beschreiben, die sich bewusst gegen gesellschaftliche Konventionen und normative Werte der Nachkriegszeit stellte. Die Bewegung ist eng mit Persönlichkeiten wie Herbert Huncke, Allen Ginsberg und William S. Burroughs verbunden.

Semantisch weist das Wort „beat“ eine Mehrdeutigkeit auf: Einerseits steht es für „müde“, „heruntergekommen“ oder „abgeschlagen“ – Ausdruck der existenziellen Erschöpfung und der gesellschaftlichen Desillusionierung der Nachkriegszeit. Andererseits spielt es auf den Begriff „beatific“ („gesegnet“, „erlöst“) an, was die spirituelle Suche und innere Befreiung betont, die im Zentrum der Beat-Kultur stehen. Zudem verweist der Begriff auf den Bebop-Jazz, der als musikalische Inspirationsquelle die rhythmische und experimentelle Energie der Bewegung widerspiegelt. Ein öffentlicher Wahrnehmungshöhepunkt war das

¹⁰¹ Kerouac, Jack: *And This Is the Beat Nightlife of New York*. In: *Holiday Magazine*, Vol. 26, No. 4, Februar 1959, S. 62–63, 94–97.

Gedicht *Howl*¹⁰² von Allen Ginsberg, das exemplarisch die rebellische und avantgardistische Geisteshaltung des Beats verkörpert.

Kennzeichnend für die Beat-Kultur sind eine ausgeprägte spirituelle Suche, das Interesse an fernöstlichen Religionen und Philosophien, die Ablehnung des ökonomischen Materialismus sowie der Protest gegen gesellschaftliche Erstarrung und kleinbürgerliche Konformität im Amerika der 1950er- und 60er-Jahre. Die Bewegung setzte sich vehement für die Befreiung von Zensur ein, propagierte das „Unterwegssein“ als Lebensprinzip, experimentierte mit psychedelischen Drogen und forderte sexuelle Freiheit und individuelle Selbstentfaltung. Die Pop-Kultur, die ihren Ursprung im Underground hatte, wirkte inspirierend sowohl auf Schriftsteller als auch bildende Künstler und prägte nachhaltig das kulturelle Klima dieser Zeit.

In Europa fand die Beat-Bewegung rasch Resonanz: Ab den 1960er-Jahren wirkten ihre Impulse prägend auf die deutschsprachige Literaturszene der Bundesrepublik wie auch der DDR, wobei sie sich in der literarischen Praxis insbesondere durch ethische und ästhetische Grenzüberschreitungen, das Streben nach Authentizität sowie die enge Verflechtung von Leben und Werk manifestierten. Die Übersetzungen amerikanischer Beat-Autoren sprachen vor allem ein junges Publikum an, das im Spannungsfeld des Kalten Krieges eine besondere Affinität zu amerikanischen Lebensstilen und Weltanschauungen entwickelte. Junge Schriftsteller überführten das Lebensgefühl und

¹⁰² Das Gedicht wurde am 7. Oktober 1955 zum ersten Mal vorgetragen, anlässlich des Six Gallery Reading in San Francisco.

die Weltsicht der Beats in ihre eigene Sprache und Ästhetik. Ein konstituierendes Merkmal dieser Literatur wurde die Spannung zwischen Faktualität und Fiktionalität, die sich vor allem durch die starke biografische Verankerung der Texte auszeichnete. In diesem Kontext gilt Rolf Dieter Brinkmann als bedeutendster Vertreter, der die Popkultur authentisch in den deutschen Sprachraum übertrug.

Darüber hinaus beeinflusste die Beat-Bewegung die Musikszene in der DDR und hinterließ nachhaltige Spuren in späteren Bürgerrechtsbewegungen¹⁰³, der Popkultur sowie der Postmoderne. So fungierte die Beat-Kultur nicht nur als ästhetisches Phänomen, sondern auch als Katalysator politischer und sozialer Emanzipationsbestrebungen. Als frühe Protestkultur ging sie über literarische Ausdrucksformen hinaus und setzte Impulse für gesellschaftliche Veränderungen, die das politische und kulturelle Klima der folgenden Jahrzehnte wesentlich prägten.

Vor diesem Hintergrund soll im Folgenden untersucht werden, inwiefern und auf welche Weise die Beat-Generation die Literaturszene Rumäniens in den 1970er-Jahre beeinflusst hat – ein bislang vergleichsweise wenig erforschtes Feld, das jedoch wertvolle Einblicke in transkulturelle Verflechtungen und Rezeptionsprozesse eröffnet. Im Fokus der Untersuchung steht dabei die Lyrik von Anemone Latzina, deren Werk exemplarisch für die

¹⁰³ Ein markantes Beispiel für den Einfluss der Beat-Kultur auf bürgerrechtliche Protestbewegungen in Osteuropa ist die sogenannte „Leipziger Beatdemo“ vom 31. Oktober 1965. Diese Demonstration richtete sich gegen das staatliche Verbot von Beatmusik in der DDR und symbolisierte den Widerstand junger Menschen gegen kulturelle Repression und Zensur.

Rezeption und Adaption beattypischer Themen und ästhetischer Strategien in der rumäniendeutschen Literatur jener Dekade steht.

Kulturhistorischer Hintergrund

In den 1960er-Jahren begann in Rumänien eine Phase, die sowohl sozialpolitisch als auch literaturästhetisch einen tiefgreifenden Wandel einleitete. Die Periode zwischen 1965 und 1971 wird als Phase des kulturpolitischen „Tauwetters“ bezeichnet, in der sich nicht nur politische Öffnungen vollzogen, sondern auch in Kunst und Literatur eine verstärkte Hinwendung zum Westen zu beobachten war. In dieser Zeit traten zahlreiche junge, vielversprechende Autorinnen und Autoren auf die literarische Bühne, die der bisherigen Tradition der Heimatlyrik mit Skepsis begegneten und sich von ihr distanzierten. Durch einen unkonventionellen Schreibstil versuchten sie, eine sozialkritisch engagierte Literatur zu etablieren, die sich an den Werken Bertolt Brechts, der Konkreten Poesie, den avantgardistischen Experimenten der Wiener Gruppe sowie der Beat-Literatur orientierte und damit neue Impulse in die rumäniendeutsche Literatur einbrachte.

Das literarische Leben der 1970er-Jahre in Rumänien erfuhr eine belebende Dynamik, getragen von der Hoffnung auf positive Veränderungen in Politik sowie im sozialen und kulturellen Bereich. Diese Erwartungen waren insofern begründet, als sich in der sogenannten kulturpolitischen „Tauwetterperiode“ (1965–1971) der sowjetische Einfluss auf das Land reduzierte und eine spürbare Öffnung zum Westen vollzog. Es trat somit eine deutliche Lockerung der ideologischen Fesseln zutage:

eine scheinbare Liberalisierung, wie sie die ersten Jahre der Ceaușescu-Ära kennzeichnete, die jedoch im Rückblick als Vorbote des zunehmend repressiven ideologischen Klimas der 1980er-Jahre verstanden werden muss. Zwar herrschte weiterhin keine echte Pressefreiheit, doch erlebten Schriftsteller und Journalisten in dieser Phase ein Maß an kreativer Autonomie, das in den folgenden Jahrzehnten nicht mehr erreicht wurde.

Auch die jungen deutschsprachigen Dichter Rumäniens strebten danach, eine Literatur zu schaffen, die einerseits den internationalen literarischen Mustern entsprach, andererseits jedoch den Beschränkungen staatlicher Zensur zu trotzen vermochte. Der anfänglichen Illusion und der Hoffnung auf einen echten Liberalisierungsprozess in Rumänien folgten jedoch schon bald Ernüchterung und tiefe Enttäuschung. In Reaktion darauf wandten sich zahlreiche Autoren und Autorinnen der rumänien-deutschen Literaturszene verstärkt der kritischen Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen und politischen Realität zu. Ihre literarischen Werke wurden zunehmend zu Ausdrucksformen eines stillen, doch konsequenten Widerstands, getragen von einem ethischen Engagement gegen die sich verfestigende autoritäre Gesellschaftsordnung.

In Zeiten politischer Repression und gesellschaftlicher Enge entstehen nicht selten literarische Werke von außergewöhnlicher Dichte und Ausdruckskraft. Die kommunistische Zensur in Rumänien, die einerseits als stark hemmender Faktor auf die literarische Produktion wirkte, führte paradoxerweise zu einer ästhetischen Verfeinerung der Ausdrucksmittel. Gerade die

Notwendigkeit, staatlicher Kontrolle zu entgehen, beförderte eine Dichtung von hoher formaler Komplexität, gekennzeichnet durch Hermetik, symbolische Vielschichtigkeit und doppelte Codierung.

In den Jahren der sogenannten „wütenden Jugend“, d.h. einer Generation junger, nonkonformer Autoren und Autorinnen, die sich gegen die erdrückende Realität des sozialistischen Alltags erhoben, wurde Lyrik zu einer Form des stillen Widerstands: ein Versuch, sich aus ideologischer Enge zu befreien, und zugleich ein Akt ästhetischer Selbstbehauptung. Die rumäniendeutsche Literatur jener Zeit suchte nicht nur eine innere Emigration, sondern auch die Anschlussfähigkeit an moderne europäische und amerikanische Entwicklungen, insbesondere an avantgardistische und beatliterarische Tendenzen. Diese Dichtung war damit nicht nur eine Reaktion auf politische Ereignisse und zensorische Eingriffe, sondern auch Ausdruck eines geistigen Widerstandes, der in der Literatur zugleich Zuflucht, Spiegel und Waffe fand.

Diese literarische Aufbruchsstimmung jener Jahre spiegelte sich nicht nur in thematischen Neuorientierungen, sondern auch in der bewussten Suche nach innovativen Ausdrucksformen wider. Junge rumäniendeutsche Autoren und Autorinnen experimentierten mit Gattungsgrenzen und entwickelten hybride Textformen, die Elemente aus Theater, Lyrik und Prosa vereinten. Auch auf formaler Ebene wurden neue Wege beschritten: Kleinschreibung, gezielte Verstöße gegen syntaktische Konventionen, Sprachspiele, Bild-Text-Collagen sowie der Verzicht auf Zeichensetzung

wurden als stilistische Mittel eingesetzt, um der Sprache eine neue performative und kritische Dimension zu verleihen. Diese formalen Neuerungen standen im engen Zusammenhang mit der inhaltlichen Neuorientierung der Literatur und spiegelten zugleich einen ästhetischen wie politischen Emanzipationsprozess wider.

Ein herausragendes Beispiel für diesen literarischen Aufbruch ist die Gründung der Aktionsgruppe Banat im Jahr 1972 in Temeswar. Diese Vereinigung junger deutschsprachiger Autoren verstand sich als kritisch-reflektierte und sozial engagierte Literaturgemeinschaft, die es sich zum Ziel gesetzt hatte, mit der tradierten, oft als provinziell empfundenen rumäniendeutschen Literatur zu brechen. Die Mitglieder der Aktionsgruppe¹⁰⁴ wollten nicht nur ästhetisch neue Maßstäbe setzen, sondern forderten auch eine stärkere Anbindung an die gesamtdeutsche Literaturlandschaft. Ihre Texte zeichneten sich durch formale Experimentierfreude ebenso aus wie durch ein ausgeprägtes gesellschaftliches Bewusstsein und sie standen im Zeichen einer poetischen wie politischen Selbstermächtigung innerhalb der kulturellen Enge des kommunistischen Rumäniens.

Parallel zur literarischen Aufbruchsstimmung im Banat regte sich auch in Siebenbürgen eine neue Generation rumänien-deutscher Autoren und Autorinnen, die mit ähnlichen Zielen und ästhetischen Strategien an die Öffentlichkeit trat. Sie wandten

¹⁰⁴ Gründungsmitglieder der Aktionsgruppe Banat waren: Richard Wagner, Rolf Bossert, William Totok, Gerhard Ortinau, Anton Sterbling, Johann Lippert, Ernest Wichner, Werner Kremm und Albert Bohn.

sich ebenfalls bewusst von der erstarrten, oftmals realitätsfernen Heimatdichtung früherer Jahrzehnte ab und strebten danach, die rumäniendeutsche Literatur inhaltlich wie formal zu erneuern. Ein zentrales Anliegen dieser Schriftsteller war es, die Monotonie und ideologische Gleichschaltung der bisherigen Literaturtradition (häufig als „einstimmig“ kritisiert) zu überwinden und durch eine vielstimmige, gegenwartsbezogene und formal experimentierfreudige Schreibweise zu ersetzen.

Zu den bedeutendsten Vertretern dieser siebenbürgischen Bewegung zählt Franz Hodjak (1944–2025), dessen literarisches Werk deutliche Einflüsse der amerikanischen Beat-Literatur erkennen lässt. Insbesondere das für die Beat-Generation zentrale Motiv des Unterwegsseins, wie es exemplarisch in Jack Kerouacs ikonischem Roman *On the Road* erscheint, wird bei Hodjak in vielfältiger Weise aufgegriffen und transformiert. In seinen Gedichten sowie in den Prosawerken *Grenzsteine* und *Ein Koffer voll Sand* wird das Reisen nicht nur als physische Bewegung verstanden, sondern als existenzielle Haltung, als Ausdruck von Suchbewegung, Selbstentgrenzung und Freiheitsdrang. Die Reise, mit all ihren Umwegen, Unwägbarkeiten und temporären Stillständen, wird dabei höher gewertet als die Ankunft, die im besten Fall im „Konjunktiv“ denkbar erscheint. Nicht zufällig trägt einer von Hodjaks Gedichtbänden den programmatischen Titel *Ankunft Konjunktiv*¹⁰⁵, der diese poetologische Grundhaltung pointiert zum Ausdruck bringt.

¹⁰⁵ Hodjak, Franz: *Ankunft Konjunktiv*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997.

Auch Anemone Latzina (1942–1993), die 1971 mit dem Gedichtband *Was man heute so dichten kann*¹⁰⁶ literarisch debütierte, gehört zu jener Generation, die sich mit nonkonformistischem Geist und stilistischer Unangepasstheit in die rumäniendeutsche Literaturlandschaft einzuschreiben suchte. Ihre Gedichte, geprägt von Ironie, Lakonie und gesellschaftlicher Sensibilität, korrespondieren auf vielfältige Weise mit der rebellischen Haltung der Beat-Literatur und spiegeln ein kritisches Bewusstsein gegenüber politischen wie literarischen Normen ihrer Zeit.

Durch die Verbindung von ästhetischem Eigensinn und gesellschaftlicher Reflexivität zeigen Hodjak, Latzina und weitere Autoren und Autorinnen der Zeit, wie die Impulse der Beat-Generation (inmitten der politischen Repressionen eines autoritären Regimes) in der rumäniendeutschen Literatur der 1970er-Jahre fruchtbar gemacht wurden.

Die Beat-Dichtung als Inspirationsquelle für die Lyrik von Anemone Latzina

Die lyrische Grundhaltung von Anemone Latzina ist durch eine ausgeprägte Skepsis, ironische Brechungen und einen bewussten Nonkonformismus geprägt – Elemente, die, wie bereits in den obigen Erläuterungen dargestellt, im Kontext der repressiven gesellschaftlich-politischen Rahmenbedingungen Rumäniens der 1970er-Jahre eine besondere Relevanz gewinnen. In einer Zeit,

¹⁰⁶ Latzina, Anemone: *Was man heute so dichten kann*. Klausenburg: Dacia Verlag 1971.

in der das offizielle literarische Leben durch staatliche Zensur, ideologische Vereinnahmung und ein erstarrtes Kulturverständnis dominiert war, bedeutete Latzinas Schreibweise einen radikalen Bruch mit konventionellen Mustern. Insbesondere distanzierte sie sich von der traditionellen Heimatdichtung, die die rumäniendeutsche Frauenlyrik bis dahin weitgehend prägte.

Latzina führte inhaltlich wie formal eine neue poetische Sprache in die rumäniendeutsche Lyrik ein – eine Sprache, die sich durch lakonische Direktheit, kritisches Bewusstsein und spielerischen Umgang mit Form und Bedeutung auszeichnet. In dieser Haltung lässt sich ein deutlicher Einfluss der amerikanischen Beat-Dichtung erkennen, sowohl auf thematischer als auch auf ästhetischer Ebene. Themen wie gesellschaftliche Rebellion, existenzielle Grenzerfahrung, urbaner Lebensraum, Sprachskepsis und eine Ablehnung normativer Zwänge finden sich in ihren Gedichten ebenso wie stilistische Merkmale der Beat-Literatur: etwa der fragmentarische Aufbau, assoziative Bilder, bewusste Regelverletzungen (z. B. Kleinschreibung, fehlende Zeichensetzung) und ein rhythmisierter, oft an gesprochene Sprache erinnernder Tonfall.

Hinzu kommt Latzinas aktive Auseinandersetzung mit der Beat-Literatur im literaturvermittelnden Bereich: Als Redakteurin der Zeitschrift *Neue Literatur* übersetzte sie zahlreiche Gedichte von Autoren der Beat-Generation ins Deutsche und trug so maßgeblich zur Rezeption dieser Bewegung im rumäniendeutschen Literaturraum bei. Ihre Übersetzungstätigkeit kann somit nicht nur als kulturvermittelnde Leistung verstanden werden, sondern

zugleich als Ausdruck persönlicher Affinität und poetologischer Positionierung. In ihrer lyrischen Arbeit reflektiert Anemone Latzina damit nicht nur die bedrückende Realität des sozialistischen Rumäniens, sondern eröffnet (inspiriert durch die poetischen Strategien und Freiheitsideale der Beat-Autoren) neue Möglichkeitsräume dichterischer Selbstbehauptung. Somit steht ihre Dichtung exemplarisch für eine Generation von Autorinnen und Autoren, die sich jenseits ideologischer und ästhetischer Normen positionierten und durch literarische Mittel Formen des Widerstands und der Selbstermächtigung artikulierten.

Wie auch ihr Zeitgenosse Franz Hodjak sucht Anemone Latzina in ihrer Lyrik nach Wegen, den Alltag in poetische Sprache zu überführen, stets unter der latenten Bedingung, die staatliche Zensur im Blick behalten zu müssen. Die kritische Auseinandersetzung mit den politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten ihrer Zeit wird in ihren Gedichten nicht offen, wohl aber subtil, vielschichtig und mit feinem Gespür für sprachliche Verdichtung verarbeitet.

Geprägt von der Dramatik Brechts sowie von den bereits erwähnten Impulsen der amerikanischen Beat- und Pop-Kultur, entwickelt Latzina eine Poesie, die sich durch eine antikonforme, tabubrechende Grundhaltung auszeichnet. Die bevorzugte Ausdrucksform ist (ähnlich wie bei der Beat-Generation) das freie, projektiv angelegte Gedicht, das sich durch Offenheit, formale Ungebundenheit und eine starke Nähe zur gesprochenen Alltagssprache auszeichnet. Ihre Texte gehen häufig von konkreten Begebenheiten oder Beobachtungen des täglichen Lebens aus,

die jedoch in ihrer semantischen Tiefe auf politische und gesellschaftliche Kontexte verweisen.

Als Autorin positioniert sich Latzina zugleich als präzise Beobachterin und scharfsinnige Kritikerin der Zeit. Mit Sarkasmus, Ironie, teils zynischer Zuspitzung und einem melancholischen Grundton reagiert sie auf die politische Realität, ohne dabei in plakative Anklage oder vordergründige Parteinahme zu verfallen. Vielmehr bedient sie sich poetischer Strategien der Verfremdung, der Parabel, der metaphorischen Codierung, um die Mechanismen der Zensur zu umgehen und dennoch subversive Inhalte transportieren zu können. Ihre Gedichte sind geprägt von Mehrdeutigkeit und semantischer Offenheit, laden zur Interpretation ein und eröffnen über ihren Sprachgestus Räume für Kritik und Reflexion. Politische Untertöne bleiben oft angedeutet, doch gerade durch das Spiel mit offenen Fragen, pointierten Wendungen und dem gezielten Einsatz rhetorischer Stilmittel entsteht eine dichte poetische Struktur, die sich der Eindeutigkeit entzieht – und gerade dadurch subversiv wirkt.

Ein Beispiel für diese ästhetische Strategie findet sich im Gedicht *Im Juli 1977*¹⁰⁷, in dem sich die Spannung zwischen Resignation und Widerstand, zwischen Gegenwartsdiagnose und poetischem Ausdruck besonders markant niederschlägt:

ja ja das gedicht ist ein gefängnis
und wir sind lebenslänglich

¹⁰⁷ Latzina, Anemone: *Im Juli 1977*. In: dies.: *Tagebuchtage. Gedichte 1963 bis 1989*. Berlin: Druckhaus Galrev 1992, S. 70.

dazu verurteilt
uns bei ihm zu holen
was man so zum leben braucht
wasser und brot

Diese Zeilen reflektieren in prägnanter Form die existenzielle Enge und Einschränkung, die das Leben und den künstlerischen Ausdruck in Rumänien der 1970er- und 1980er-Jahre prägten. Das Bild des Gedichts als „Gefängnis“ symbolisiert sowohl die Zensur und Kontrolle durch das autoritäre Regime als auch die gefühlte Gefangenschaft der Individuen in einem repressiven System. Gleichzeitig zeigt der Vers, dass die Beschäftigung mit dem Gedicht (trotz dieser Begrenzung) eine lebenswichtige Ressource darstellt, vergleichbar mit den grundlegenden Bedürfnissen nach Wasser und Brot. Diese paradoxe Haltung spiegelt die Resignation, aber auch den bewussten Nonkonformismus wider, der charakteristisch für Latzinas poetische Haltung, aber ebenfalls für die Intellektuelle jener Zeit war. Zugleich lässt sich ein Einfluss der Beat-Generation erkennen, die ähnliche Themen von Freiheitsdrang und existenzieller Begrenztheit thematisierte und somit in der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Zwängen Inspiration bot.

Zu den politisch vielschichtigsten Gedichten Anemone Latzinas zählt *Widerliche Erkenntnis*¹⁰⁸, das sich durch seine subtile, aber eindringliche Struktur auszeichnet: Das Gedicht ist formal durch eine konsequente Zweizeiligkeit gegliedert, wobei jede

¹⁰⁸ Latzina, Anemone: *Widerliche Erkenntnis*. In: dies.: *Tagebuchtage*, S. 40.

Strophe eine Spannung zwischen persönlicher Reflexion und gesellschaftlicher Aussage entfaltet.

Ich hab noch nie ein Fenster zerbrochen
und noch nie an frischen Toten gerochen.

Ich hab noch nie Schildkröten gegessen
und hab noch nie im Kittchen gesessen.

Ich bin noch nie unter Bäumen aufgewacht
und hab noch nie Liebe im Meer gemacht.

Ich hab noch nie einem Neger die Hand gedrückt
und noch nie einen Menschen in den Tod geschickt.

Ich hab mich noch nie am 13. Mai verliebt
und noch nie vier blonde Kinder gekriegt.

Ich bin noch nie restlos lustig gewesen
Und hab noch kein albanisches Buch gelesen.

Ich hab noch nie Absinth getrunken
und noch nie nach Traktorenfabrik gestunken.

Ich bin noch nie mit der Fünfter Terminus gefahren
und hab noch keine Illusion begraben.

Ich hab noch nie LSD genommen
Und hab noch nie einen Orden bekommen.

Ich hab noch nie Polonaise getanzt
und noch nie eine Dattelpalme gepflanzt.

Ich hab noch nie eine Katze erschossen
und hab noch nie Überfluss genossen.

Ich hab noch nie von innen gesehen
und werd – wahrscheinlich – nie Selbstmord begehn.

P.S.

(Irgendwann werd ich ganz sicher sterben.
Dieser Text kann gekürzt und verändert werden.

Charakteristisch ist die Gegenüberstellung zweier Aussageebenen: Die jeweils erste Verszeile jeder Strophe formuliert eine introspektive, häufig ontologisch gefärbte Beobachtung, während die zweite Zeile – teils deutlich, teils nur andeutungsweise – politische Implikationen oder systemkritische Hinweise enthält. Dadurch entsteht ein kontrastives Spannungsverhältnis, das sowohl auf der semantischen als auch auf der emotionalen Ebene wirkt.

In einigen Strophen – insbesondere in der dritten, fünften und zehnten – ist die zweite Zeile nicht politisch, sondern verweist stattdessen auf starke persönliche, ja intime Schwächen, Neigungen, ungelebte Wünsche oder Vorlieben, was die existenzielle Grundierung des Gedichts zusätzlich verstärkt. Gerade diese Vermischung von subjektiver Desillusionierung und politisch-gesellschaftlicher Kritik macht das Gedicht besonders vieldeutig und wirkungsvoll.

Im Gedicht finden sich zahlreiche Anspielungen auf die sozialistische Alltagsrealität: etwa die zur Norm gewordene intellektuelle Arbeit in Fabriken, der verordnete Literaturkanon – hier ironisch als „albanischer“ Literaturgenuss bezeichnet – sowie in den abschließenden Versen eine sarkastische Kommentierung

der Zensurpraxis. Diese politisch konnotierten Elemente stehen eindeutig in engem Bezug zur Bildwelt und Stimmung der amerikanischen Beat-Dichtung.

Ein zentrales Motiv der Beat-Literatur – insbesondere bei Autoren wie Ginsberg oder Burroughs – ist der Tod, oft in drastisch-provokativer Form thematisiert. Auch bei Latzina ist dieses Thema präsent, wenngleich in zurückhaltender, fast lakonischer Weise. So etwa in der ersten Strophe mit der Zeile „und noch nie an frischen Toten gerochen“, in der vierten mit „und noch nie einen Menschen in den Tod geschickt“ oder in der vorletzten mit dem resignativen Ausblick: „und werd – wahrscheinlich – nie Selbstmord begehn“. Diese Zeilen verleihen dem Gedicht eine existenzielle Tiefe, die durch die biografische Tragik der Dichterin (sie starb 1993 unter ungeklärten Umständen durch einen Straßenbahnunfall) zusätzlich an Gewicht gewinnt.

In seiner formalen Strenge und inhaltlichen Vielschichtigkeit wird *Widerliche Erkenntnis* damit zu einem exemplarischen Beispiel für Latzinas poetischen Umgang mit Realität: Die Gegenwart wird nicht direkt angeklagt, sondern in einem Spiel aus Andeutung, Ironie und dichterischer Verdichtung sichtbar gemacht. Diese indirekte Sprache ist nicht nur ästhetisches Mittel, sondern auch Überlebensstrategie unter den Bedingungen der Zensur.

Obwohl Latzinas Lyrik zentrale Themen der Beat-Generation wie Alkohol, Rauschzustände, Jazz und Sexualität aufgreift, manifestieren sich diese in einer abgeschwächten Form. Im Gegensatz zur amerikanischen Beat-Poesie, die obszöne Sprache

als ein Stilmittel des Protests nutzte, verzichtet Latzina weitgehend darauf. Dennoch lässt sich eine ästhetische Nähe erkennen, insbesondere durch die rhythmische Freiheit, die an den Jazz erinnert.

So folgt Latzina auch im Gedicht *Ganz betrunkenes Lied*¹⁰⁹ dem Prinzip der Jazz-Improvisation: Die in der ersten Strophe aufgestellten Motive und Gedanken werden in der zweiten und dritten Strophe frei variiert und transformiert, ganz im Sinne des Free Jazz. Durch diese offene, nicht-lineare Struktur wird eine neue lyrische Dynamik erzeugt, die sich dem Konventionellen bewusst entzieht; ein Verfahren, das typisch ist für die projektive Lyrik der Beat-Dichtung und in Latzinas Werk eine eigenständige, poetisch nuancierte Form erhält.

Jeden Abend Wodka
immer etwas zuviel
und morgens Bier
und zwischendurch
das große große Einerlei.

Jeden Abend Wodka
immer etwas zuviel
und dabei bin ich hier
und morgens Bier
und zwischendurch
das große graue Zweierlei.

Jeden Abend Wodka
immer etwas zuviel
und dabei bin ich hier

¹⁰⁹ Latzina, Anemone: *Ganz betrunkenes Lied*. In: dies.: *Tagebuchtage*, S. 34.

und es geschieht allerlei
und morgens Bier
und zwischendurch
das graue graue Dreierlei.

Desinteresse und Gleichgültigkeit – zentrale Empfindungen der Beat-Generation – sowie die Hilflosigkeit angesichts der allgemeinen Bedeutungslosigkeit zählen zu den Hauptaussagen, die diesem Gedicht entnommen werden können. Anemone Latzina gelingt es mit feiner Doppelbödigkeit, den (Un-)Sinn des Tages zu erfassen und ihn zugleich durch die vage Beschreibung von „Einerlei“, „Zweierlei“ und „Dreierlei“ kritisch in Frage zu stellen.

Enttäuschung und Resignation sprechen auch aus dem Gedicht *Dieses Land*¹¹⁰, in dem das Land, in dem sie lebt, mit Kleidern verglichen wird, die zwar Mängel und Nachteile aufweisen, doch trotz ihrer Widersprüchlichkeit untrennbar zu ihr gehören:

Dieses Land paßt mir.
Wie meine Kleider
in denen ich wohne.
Etwas zu kurz
Etwas zu lang
Etwas zu eng
Etwas zu weit

Der Rhythmus und die Thematik des Gedichts erinnern an den wohl bekanntesten amerikanischen Folksong *This Land*¹¹¹, den

¹¹⁰ Latzina, Anemone: *Dieses Land*. In: dies.: *Tagebuchtage*, S. 37.

¹¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=wxIMrvDbq3s>

Woody Guthrie in den 1940er-Jahren als kritische Replik auf Irving Berlins *God Bless America* verfasste (veröffentlicht wurde das Lied allerdings erst 1956). Dies ist kein Zufall, denn ein weiteres Gedicht von Anemone Latzina mit dem Titel *Csíkszereda* 1973, endet mit den Zeilen:

THIS LAND IS YOUR LAND,
THIS LAND IS MY LAND
FROM CALIFORNIA
TO STATEN ISLAND.¹¹²

So wird durch die bewusste intertextuelle Anspielung nicht nur ein Spannungsfeld zwischen Ost und West, sondern auch zwischen persönlicher Identität und kollektiver Zugehörigkeit eröffnet, das Anemone Latzinas Dichtung ihre besondere Vielschichtigkeit verleiht.

Das Land, in dem sie lebt, wird auch im Gedicht *Schlussfolgerung*¹¹³ evoziert. Die lakonische Aufzählung banaler Tatsachen wie „Das Gras ist grün. / Der Schnee ist weiß. / Der Himmel hoch“ wird durch die Zeile „Das Volk macht mit“ ergänzt. Diese Ergänzung offenbart die bittere Erkenntnis einer unveränderbaren, traurigen Wirklichkeit, die schließlich in Resignation mündet: „Dies aber sind die Menschen / die Menschen in dem Land in dem ich lebe“.

Eine Parallele zwischen den amerikanischen Beat-Autoren und den rumäniendeutschen Dichtern lässt sich insbesondere

¹¹² Latzina, Anemone: *Csíkszereda* 1973. In: dies.: *Tagebuchtage*, S. 71.

¹¹³ Latzina, Anemone: *Schlussfolgerung*. In: dies.: *Tagebuchtage*, S. 25.

im Hinblick auf ihr Minderheitendasein ziehen. Die Zugehörigkeit zu einer Minderheit sensibilisiert die Autoren für gesellschaftliche Ungerechtigkeiten und prägt ihr literarisches Schaffen. Dabei handelt es sich zwar um unterschiedliche Minderheiten: Bei den rumäniendeutschen Autoren und Autorinnen steht die ethnische Herkunft im Vordergrund, während bei den amerikanischen Beatniks eher die geschlechtlich-sexuelle Orientierung sowie ein Lebensstil, der häufig mit Drogenkonsum einhergeht, prägend sind. So thematisiert etwa Allen Ginsberg in seinen Gedichten sowohl seine jüdische Herkunft als auch seine Homosexualität und Erfahrungen mit Drogen, während Jack Kerouac seine französisch-kanadische Herkunft in Verbindung mit ähnlichen biografischen Hintergründen verarbeitet. Darüber hinaus machen sie auch ihr politisch linkorientiertes Engagement zu Vertretern einer oder mehrerer Minderheiten. Dieses Minderheitendasein verbindet sich mit einem Gefühl von Außenseitertum und Marginalisierung und führt zu scharfer Gesellschaftskritik, die in den Werken beider Autorengruppen deutlich zum Ausdruck kommt.

Als Fazit lässt sich festhalten, dass Anemone Latzina trotz bisher nur spärlicher wissenschaftlicher Untersuchung¹¹⁴ zu den einflussreichsten Autorinnen der rumäniendeutschen Literatur

¹¹⁴ Vgl. Cotârlea, Delia: Schreiben unter der Diktatur: die Lyrik von Anemone Latzina. Ein monographischer Versuch. Frankfurt am Main: Peter Lang 2008; Elekes, Robert: Das Travestieren der Zensur als emanzipatorische Strategie in Anemone Latzinas Lyrik. In: Puchianu, Carmen (Hg.): Kronstädter Beiträge zur Germanistik. Band 2. Passau 2013, S. 37–52.

zählt. Ihr Werk diene nicht nur als bedeutende Inspirationsquelle für die Aktionsgruppe Banat (William Totok bezeichnet sie sogar als deren Muse), sondern durch ihre Tätigkeit als Redakteurin der *Neuen Literatur* eröffnete sie jungen Dichtern neue Möglichkeiten und fungierte zudem als prägendes Vorbild für die aufstrebende rumänische Schriftstellergeneration der 1980er-Jahre („optzeciști“). Darüber hinaus trug ihre umfangreiche Übersetzungstätigkeit, insbesondere die Übertragung ungarischer und rumänischer Literatur ins Deutsche, dazu bei, dass sie als wahrhaft „siebenbürgische“ Autorin gilt, die sich in allen drei Sprachen und Kulturen der Region zuhause fühlte. Ihre innovativen und mutigen Gedichte zeichnen sich durch inhaltliche Tiefe sowie formale und stilistische Besonderheiten aus und leiteten für ihre Zeitgenossen eine neue Phase poetischer Ausdrucksformen ein.

Raum- und Angstkonstruktionen in *Warum das Kind in der Polenta kocht* von Aglaja Veteranyi

Die vorliegende Untersuchung analysiert das Verhältnis von Raum und Angst in Aglaja Veteranyis Debütroman *Warum das Kind in der Polenta kocht*¹¹⁵ (1999). Angst fungiert hier nicht nur als prägender Seelenzustand der kindlichen Erzählerin, sondern auch als strukturelles Prinzip der erzählten Welt. Die fortwährende existenzielle Bedrohung – manifestiert in familiärer Gewalt, physischer Gefährdung, sozialer Entwurzelung und insbesondere in der Sorge um die unter der Zirkuskuppel an den Haaren aufgehängte und jonglierende Mutter – beeinflusst sowohl die Wahrnehmung der Protagonistin als auch die Gestaltung und Rezeption der erzählten Räume.

Aus raumtheoretischer Perspektive rückt das Konzept der Heterotopie in den Mittelpunkt, wie es Michel Foucault in seinem 1967 gehaltenen und 1984 postum veröffentlichten Vortrag *Des espaces autres* [*Andere Räume*]¹¹⁶ entwickelt hat. Im Roman fungiert der Zirkus nicht bloß als exotische Kulisse, sondern als raumkonstituierendes Prinzip, das die Wahrnehmung von Wirklichkeit verschiebt. Als realer Schauplatz (Zelt, Manege oder konkrete Auftrittsorte in verschiedenen Ländern) bildet der Zirkus

¹¹⁵ Veteranyi, Aglaja: *Warum das Kind in der Polenta kocht*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt (DVA) 1999. Die Zitate in der vorliegenden Untersuchung beziehen sich auf die btb-Ausgabe (München 2013).

¹¹⁶ Foucault, Michel: *Andere Räume* (1967). In: Karlheinz Barck (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. 7. Aufl. Leipzig 2002, S. 34–46.

die Lebenswelt der Familie ab, gleichzeitig erscheint er als konstruierte Gegenrealität, die soziale Kategorien wie Heimat und Fremde, Sicherheit und Gefahr sowie Realität und Illusion vorübergehend aufhebt.

Zentrale Themen des Romans sind Heimat und insbesondere Heimatlosigkeit, das Heranwachsen eines Kindes in permanenter Fremdheit sowie die allgegenwärtige existenzielle Angst. Die Erzählung folgt einer rumänischen Artistenfamilie, die vor dem Ceaușescu-Regime geflohen ist und von Auftritt zu Auftritt zieht. Diese biografisch bedingte Mobilität erzeugt eine dauerhafte „Unterwegs-Existenz“, in der konventionelle Fixpunkte sozialer Verortung fehlen. Für das kindliche Ich, aus dessen Perspektive Veteranyi erzählt, wird der Zirkus zur ambivalenten Schutzzone: Er stellt die einzige vertraute Konstante dar und fungiert damit als subjektive „Heimat“, birgt jedoch zugleich permanente Gefahren, insbesondere durch lebensgefährliche Zirkusnummern wie den Trapezakt der Mutter, die stets dem Absturz ausgesetzt ist.

Veteranyi verbindet reale Lebenssituationen mit Traum- und Angstbildern, wobei kühne Metaphern und surreale Bildmontagen eine Zwischenwelt entstehen lassen, in der Grenzen zwischen Wirklichkeit und Illusion, Alltag und Kunststück, Überleben und Absturz sowie Leben und Tod kontinuierlich neu verhandelt werden. Das Zirkuszelt wird zum einzigen konstanten räumlichen Bezugspunkt für die Erzählerin, wodurch das Motiv der Heimat in einer heterotopen „Randzone“ verankert wird: Alles außerhalb erscheint fremd, während das Innere zugleich

auf die äußere Welt verweist, deren Unberechenbarkeit die Ängste der Protagonistin nährt.

In dieser Konstellation wird der Zirkus paradox zur Quelle von Sicherheit und Stabilität: Trotz seiner Instabilität stellt er den einzigen vertrauten Raum dar, in dem Identität erfahrbar wird. Als heterotoper Spiegel reflektiert der Zirkus den fragilen Charakter von Heimat und macht die Erfahrung von Heimatlosigkeit sichtbar. Er ist somit nicht bloß Erzählkulisse, sondern ein epistemisches Modell, das verdeutlicht, wie sich Subjektivität dort formt, wo vertraute Ordnungen aufgelöst werden und temporäre Möglichkeitsräume entstehen.

Der Zirkus ist seit jeher ein Symbol vitalistischer Ästhetik, des Scheinhaften und der künstlerischen Existenz.¹¹⁷ Er vermittelt einen „wirkungsbezogenen, anti-elitäre Visualität, Körperlichkeit und Erotik betonenden Charakter der artistischen Attraktion, die das Spiel auf Leben und Tod mit ästhetischem Glanz verbindet.“¹¹⁸ Seine Funktion besteht nicht nur in der Unterhaltung, sondern auch darin, eine auf den Kopf gestellte Welt durch illusionistische Elemente vor den Augen des Publikums entstehen, zerfließen, gestalten und zugleich demaskieren zu lassen. Der Zirkus ist ein Ort der Abgrenzung sowohl von der realen als auch von der fiktiven Welt und fungiert als Zwischenraum zwischen Realität und Fantasie, als verkleinertes Abbild der Gesellschaft und gleichzeitig als ihr Gegenbild. In diesem

¹¹⁷ Vgl. Butzer, Günter – Jacob, Joachim (Hgg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2012, S. 498.

¹¹⁸ Ebd.

Sinne lässt sich der Zirkus als Heterotopie im Foucaultschen Sinne verstehen.

Michel Foucault beschreibt Heterotopien als tatsächlich existierende Räume, die gesellschaftlich codiert und symbolisch überlagert sind, als Orte, die sich ihrer Umgebung entziehen und dennoch auf sie verweisen. Laut Foucault sind Heterotopien

wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.¹¹⁹

Heterotopien sind Räume, die mit anderen Orten in Beziehung stehen, ihnen jedoch zugleich widersprechen. Sie entstehen, wenn einer Örtlichkeit von der Gesellschaft eine besondere Funktion zugeschrieben wird, die sich nicht allein aus ihrer physischen Topographie erklären lässt. Ihre Bedeutung erschließt sich erst im Kontext gesellschaftlicher Strukturen und symbolischer Ordnungen. Solche Räume verwandeln feste Orte in wandelbare Bedeutungsträger und unterliegen dabei einer kontinuierlichen (Re-)Interpretation. Ihre Nutzung ist an zeitlich bedingte Regeln geknüpft, die nur solange gelten, wie sie gesellschaftlich akzeptiert sind. Daraus ergibt sich ein zentrales Merkmal der

¹¹⁹ Foucault, Michel: Andere Räume (1967). In: Karlheinz Barck (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. 7. Aufl. Leipzig 2002, S. 39.

Heterotopie: ihre Veränderbarkeit und Flüchtigkeit. Sie lassen sich zwar geografisch verorten, bleiben aber in ihrer Funktion instabil. Damit verbinden sie reale Existenz mit imaginativer Projektion und können als „realisierte Utopien“ verstanden werden.

Foucault nennt als Beispiele für solche Gegenräume etwa Friedhöfe, Gefängnisse, psychiatrische Kliniken, Altersheime, Museen, Bibliotheken oder Kolonien. Auch symbolisch aufgeladene Orte wie Theater, Kinos, Gärten oder Festplätze fallen darunter, insofern sie alternative Weltbilder zeigen und gleichzeitig gesellschaftliche Regeln widerspiegeln oder sie in Frage stellen. Charakteristisch ist zudem ihre besondere Zeitstruktur: Heterotopien durchbrechen die lineare Alltagszeit und schaffen eigene Zeitabläufe. Deshalb gehören auch Bordelle oder Zirkusse dazu: Orte, die sich temporär der Außenwelt entziehen und alternative Ordnungen erlebbar machen.

Foucaults paradigmatisches Bild für die Heterotopie ist der Spiegel: Er zeigt den Betrachtenden an einem Ort, an dem er physisch nicht anwesend ist – in einem zugleich realen und illusionären Raum. Diese Paradoxie ist grundlegend für das Konzept: Heterotopien existieren konkret, eröffnen jedoch gleichzeitig symbolische Möglichkeitsräume, in denen gesellschaftliche Wirklichkeit hinterfragt, gespiegelt oder umgekehrt wird.

Der Zirkus veranschaulicht diese Dynamik besonders anschaulich. Mit dem Betreten des Zeltes tritt das Publikum in einen Schwellenraum ein, in dem eigene Ordnungen gelten, die die üblichen, als natürlich angenommenen Regeln außer Kraft setzen. Hier werden das Fremde und Unwahrscheinliche vorübergehend

zur Normalität, sodass der Zirkus zugleich als Illusions und Kompensationsraum fungiert und als Projektionsfläche für Utopien, Träume und Wünsche dient. Als heterotoper Mikrokosmos vereint er, ähnlich Foucaults Beispiel des persischen Gartens, verschiedene, eigentlich unvereinbare Räume an einem einzigen Ort und spiegelt dabei die Welt wider, die er zugleich hinterfragt.

Die Welt des Zirkus bietet eine flüchtige Identität: Ähnlich wie im Theater schlüpft man hier in unterschiedliche Rollen und übernimmt Charakterzüge und Eigenschaften, die nur innerhalb dieses Raums gültig sind: Man fliegt, wird zum Feuerball oder zur Kanonenkugel. Als Symbol für Selbstvergessenheit und Zügellosigkeit ruft der Zirkus beim Publikum gleichzeitig Wollust, Grauen und vielfältige Fantasien hervor. Es entsteht ein Erlebnisraum, der nur so lange besteht, wie die darin stattfindenden Handlungen (wie Akrobatik, Jonglagen, Choreographien und der Applaus) andauern.

Die kindliche Protagonistin in Aglaja Veteranyis Roman ist in dieser Illusionswelt gefangen und kann sich außerhalb des Zirkus nicht zurechtfinden. Das Werk schildert eindrücklich das traurige Leben des Mädchens, das sich beständig in Zwischenräumen bewegt, zwischen Realität und Fiktion balanciert und durch Schwellenerfahrungen geprägt ist, die häufig von Orientierungslosigkeit, Verwirrung und Ambivalenz begleitet werden.

Die dreifache Exilerfahrung prägt die Weltwahrnehmung der Ich-Erzählerin maßgeblich: Erstens ist hier das geographische Exil, das die Familie in den Westen führte, nachdem sie aus dem Rumänien der 1980er-Jahre fliehen musste. Zweitens zeigt sich

ein soziales Exil durch die marginale Stellung der Familie in der neuen Gesellschaft. Die ständigen Ortswechsel und das Fehlen eines festen Wohnsitzes verstärken das Gefühl, keine Heimat zu haben. Besonders wichtig ist dabei die nomadische Lebensweise der Artistenfamilie, die sie an den Rand der Gesellschaft platziert. Die dritte und besonders traumatische Form der Exilerfahrung liegt im Exil innerhalb der eigenen Familie. Das Leben in einer Patchworkfamilie verschiedener Ethnien und Sprachen (Rumänisch, Romanes, Ungarisch) mit bunt zusammengewürfelten Verwandten unterschiedlichen Grades (Vater, Mutter, Kind, Stiefschwester, Tante sowie die zahlreichen Partner der Tante und später der Mutter) verstärkt bei der Protagonistin das Gefühl von Halt- und Heimatlosigkeit. Zum Fremdheitsgefühl tragen zudem die bis zur Aggression gesteigerten Streitigkeiten zwischen den Eltern bei, ebenso wie der Missbrauch des Vaters an der Stiefschwester und die Angst um die Mutter, die gefährliche Akrobatiknummern vorführt.

Die Familie ist zugleich Ort der Vertrautheit und Entfremdung.¹²⁰ Der Geruch des von der Mutter gekochten Essens („geröstete Auberginen“) kommt dem Gefühl von Heimat am nächsten. Doch die dauerhafte existenzielle Unsicherheit – einerseits hervorgerufen durch die dramatischen Warnungen der Mutter, sie könnten jederzeit ausgewiesen und nach Ceaușescu-Rumänien

¹²⁰ Vgl. Schifferle, Judith: Zwei Autorinnen schauen fern. Aglaja Veteranyi und Herta Müller – zwei aus Rumänien stammende deutschsprachige Autorinnen im Vergleich. In: Zeitschrift der Germanisten Rumäniens 11/12 (2003) H. 1–2, S. 169–183, hier S. 172.

zurückgeschickt werden, andererseits durch die panikartige Angst des Kindes um die Mutter – verhindert bei der Ich-Erzählerin jede Form von Bindung: „WIR DÜRFEN NICHTS LIEBGEWINNEN“ (S. 18).¹²¹

Angst stellt den dauerhaften psychischen Zustand der kindlichen Protagonistin dar und prägt maßgeblich ihre Wahrnehmung und Handlungsfähigkeit. Diese Angst manifestiert sich in vielfältiger Form: Sie äußert sich als panische Sorge um die Mutter und gleichzeitig als verdrängte Furcht vor dem unberechenbaren und oftmals gewalttätigen Vater. Darüber hinaus fürchtet sich das Mädchen vor sozialen Kontakten und der Umgebung, etwa vor anderen Menschen und dem Internat, ebenso wie vor dem Erwachsenwerden.

Die allgegenwärtige Angst veranlasst das Kind, eine psychische Schutzstrategie zu entwickeln, indem es eine mythisch-kannibalische Erzählung konstruiert: das Bild eines Kindes, das in der Polenta gekocht wird. Diese Fantasie dient als Versuch, die chaotische und bedrohliche Erfahrungswelt zu ordnen und ihr einen Sinn zu verleihen. Zugleich fungiert diese fiktionale Welt als symbolische Projektion, die dem Mädchen ermöglicht, die überwältigende Realität zumindest temporär zu bewältigen und psychische Stabilität zu gewinnen. So heißt es: „Wenn ich mir vorstelle, wie das Kind in der Polenta kocht und wie weh das tut, muß ich nicht immer daran denken, daß meine Mutter von oben abstürzen könnte“ (S. 31). Die unterschiedlichen Versionen

¹²¹ Die Großschreibungen in den Zitaten entsprechen der Schreibweise im Original.

und Ausgangspunkte der Erzählung vom Kind in der Polenta spiegeln zudem die Flucht der Protagonistin aus ihrer traumatisierenden Gegenwart wider: „Das Kind kocht in der Polenta, weil es andere Kinder quält“ (S. 94), „DAS KIND KOCHT IN DER POLENTA, WEIL ES DER MUTTER EINE SCHERE INS GESICHT GESTECKT HAT“ (S. 115), „DAS KIND KOCHT IN DER POLENTA, WEIL ES EINE STIMME VOLLER STEINE HAT“ (S. 169).

Dem Leser wird ein tragikomisches und groteskes Bild einer zerrütteten Familie vermittelt, das durch die Perspektive eines Kindes fragmentiert und dekonstruiert wird. Die gesamte Existenz des frühreifen und psychisch stark belasteten Kindes gleicht einem Zirkus, ausgestattet mit den typischen Figuren und Requisiten: einem Clown als Vater, einer Mutter, die an den Haaren hängt und mit Fackeln jongliert, einer Wahrsagerin-Tante sowie einer „Zigeunerin“ als Schwester, die in eine inzestuöse Beziehung zum Vater verwickelt ist.

Die Familienmitglieder werden mit Begriffen aus der Welt des Zirkus benannt und beschrieben. Der Vater, „ein gebürtiger Ausländer“ (S. 55) und bitter-lustiger Clown, fällt nie aus seiner Rolle: „NEIN, MEIN VATER IST NICHT TRAUIG. ER IST CLOWN, JA“ (S. 51). Die Mutter wird dadurch charakterisiert, dass sie unter der Zirkuskuppel schwebt: „MEINE MUTTER IST DIE FRAU MIT DEN HAAREN AUS STAHL“ (S. 21). Und die Tante „liest mir jeden Tag die Zukunft im Kaffeesatz. [...] Meine Tante spricht mit den Toten“ (S. 60).

In der Zirkuswelt verschmelzen Realität und Fantasie; neben den realen Familienmitgliedern treten auch imaginative Gestalten auf: ein sinnlich erfahrbarer Gott, der riecht, isst und eine Muttersprache besitzt, Engel als Himmelsdolmetscher in gläsernen Kabinen, sowie das Kind, das in der Polenta gekocht wird, um die lähmende Angst des Mädchens zu mildern. In diesem Raum von Schein und Illusion sucht das entwurzelte Kind nach Heimat. Doch der Versuch, an einem geografisch fixierbaren Ort ein Zuhause zu finden, bleibt erfolglos. Auch in der Sprache – selbst innerhalb der Familie – lässt sich eine solche Heimat nicht verorten.

Der geographische Ort als Heimat

Von der Mutter wird Rumänien, das zurückgelassene Land, als Heimat bezeichnet. Für das Mädchen bleibt dieses Land jedoch weitgehend abstrakt und fremd, da sie es lediglich aus Erzählungen und den bittstellerischen Briefen der Verwandten kennt:

Bitte schickt uns Geld, damit Ana in die Schule gehen kann.
[...] Ileana erbricht immer, weil sie so hungern muss. [...] Ich bin deine Cousine Josefina, bitte finde einen guten Mann für mich zum Heiraten! Wir küssen euch süß! (S. 153)

Diese Vorstellung von Heimat ist für das Kind jedoch kaum bedeutsam, da sie mit Rumänien außer dem Geruch des Essens kaum sinnliche oder emotionale Bezüge verbindet: „Mein Land kenne ich nur vom Riechen. Es riecht wie das Essen meiner Mutter“ (S. 10).

Wäre Heimat topographisch zu verorten, so könnte das Kind einzig den Zirkus als eine Form von Zuhause benennen, doch „der Zirkus ist immer im Ausland“ (S. 10). In der heterotopen Ordnung des Zirkus existiert kein stabiles Bezugssystem; alles ist auf Bewegung, Veränderung und radikale Gegenwärtigkeit angelegt. Die kurzen Glücksmomente halten nur so lange an, wie Akteure und Publikum sich in dieser besonderen Raum-Zeit befinden. Sobald sie die Manege verlassen, bleibt als Grundstimmung der Erzählwelt vor allem die Angst zurück. Heimat wird so zur reinen Utopie, einem imaginären, aber niemals lokalisierbaren Ideal.

Die Übergänge von alltäglichen Räumen zur Heterotopie sind oftmals fließend und werden mitunter durch andere „wirkliche“ Räume markiert – im vorliegenden Fall durch den Wohnwagen, der als komplementärer Handlungsort zum Zirkus hinzutritt. Auch er fungiert als „Zwischen Ort“, als Raum der Verwandlung, der im Spannungsfeld zwischen Alltag und Spektakel angesiedelt ist. Dieser Schwellenraum dient den Artisten vor ihrem Auftritt nicht nur zum Kostümwechsel und Schminken, sondern ermöglicht ihnen die Verwandlung von „gewöhnlichen“ Menschen zu Figuren mit scheinbar übernatürlichen Fähigkeiten. Dieser Transformationsprozess bleibt dem Publikum verborgen und trägt wesentlich zur Aufrechterhaltung der Zirkusillusion bei. Doch weder der Zirkus noch der Wohnwagen stellt für das Kind eine „echte“ Heimat dar, auch wenn sie als temporäre Aufenthaltsorte eine gewisse Form von Vertrautheit bieten. Die eigentliche Heimat, die in den Erzählungen der Mutter sowie in den

bittenden Briefen der zurückgelassenen Verwandten beschworen wird, ist für das Kind untrennbar mit Elend, Mangel und der Angst vor politischer Verfolgung verbunden. Zugleich lösen diese Erinnerungen Schuldgefühle aus: „Ich schäme mich, daß wir sie dort gelassen haben“ (S. 66), bekennt die kindliche Erzählerin. Heimat wird so weniger als ein sicherer Ort erfahren, sondern vielmehr als ein emotionaler und existenzieller Angstzustand.

Fremdheitserfahrungen, Heimatlosigkeit sowie ein Leben ohne feste Wurzeln oder stabile Bindungen prägen die Wahrnehmung und das Selbstverständnis des heranwachsenden Kindes. Trotz der ständigen Ortswechsel bleibt eine grundlegende Erfahrung bestehen: Es existiert kein Ort, an dem Zugehörigkeit selbstverständlich wäre. In lapidarer Sprache bringt die Ich-Erzählerin die Absurdität dieser nomadischen Existenz auf den Punkt, wobei gerade die scheinbare Banalität der Aussage eine tiefere ontologische Erkenntnis transportiert: „DAS AUSLAND VERÄNDERT UNS NICHT. IN ALLEN LÄNDERN ESSEN WIR MIT DEM MUND“ (S. 16). In dieser lakonischen Feststellung zeigt sich der Versuch des Kindes, in vertrauten Gewohnheiten etwas Stabilität und Orientierung zu finden, trotz aller Veränderungen um es herum. Somit stellen für die Protagonistin die Alltagshandlungen und familiären Rituale (insbesondere jene rund um das Essen) möglicherweise die einzige erfahrbare Form von Heimat dar. Inmitten ständiger Ortswechsel und Unsicherheit bieten sie einen Moment der Vertrautheit und Kontinuität: „Ich öffne die Tür vom Wohnwagen so wenig wie möglich, damit das Zuhause nicht verdampft. Die gerösteten Auberginen meiner Mutter riechen überall

wie zu Hause, egal, in welchem Land wir sind“ (S. 10). Das Essen und insbesondere der Geruch der Speisen fungieren für das Kind als Ersatz für eine nicht vorhandene Heimat und nehmen im Erleben der Protagonistin eine zentrale Rolle ein. Emotionale Erfahrungen und neue Eindrücke werden vom Kind unbewusst in kulinarische Zusammenhänge übersetzt. Die Erinnerung an Rumänien und an die Toten der Familie erfolgt ebenfalls mithilfe des Essens:

Meine Tante macht immer Grießkuchen für die Toten mit Smartiesdekoration. Wir essen ihn aber selber, weil keine orthodoxe Kirche in der Nähe ist, um ihn zu spenden. Beim Kuchenessen weint meine Mutter und zählt die Toten unserer Familie auf. (S. 37)

Auch die von Aberglauben durchdrungene Religiosität der Mutter wird in der Perspektive der Erzählerin durch eigene narrative Ergänzungen und imaginative Deutungen erweitert. Das Gottesbild erscheint in der kindlichen Vorstellungswelt dabei eng verknüpft mit sinnlich-körperlichen Erfahrungen – insbesondere, wie bereits erwähnt, mit dem Essen und Trinken.

In jeder neuen Stadt grabe ich ein Loch in die Erde vor unserem Wohnwagen, stecke meine Hand hinein, dann meinen Kopf und höre, wie Gott unter der Erde atmet und kaut. Manchmal will ich mich ganz zu ihm hinabgraben, trotz meiner Angst, von ihm gebissen zu werden.

GOTT IST IMMER SEHR HUNGRIG.

Er trinkt auch gern von meiner Limonade, ich stecke einen Halm in die Erde und gebe ihm zu trinken, damit er meine

Mutter beschützt. Und ich lege ihm auch ein wenig vom guten Essen meiner Mutter ins Loch. (S. 75)

Mit dem Essen wird auch die Sprache des Vaters assoziiert: „Seine Muttersprache klingt wie Speck mit Paprika und Sahne“ (S. 50). Dennoch vermag, wie bereits erläutert, nicht einmal die Muttersprache dem Kind Stabilität zu verleihen oder als Zuhause zu gelten. Die Familienmitglieder kommunizieren vielmehr in einem babylonischen Sprachenwirrwarr, das Verständigung erschwert und das Gefühl von Heimatlosigkeit verstärkt:

Mein Vater hat eine andere Muttersprache als wir, er war auch in unserem Land ein Fremder. Er gehört zu den anderen, sagt meine Mutter. Im Ausland sind wir aber keine Fremden untereinander, obwohl mein Vater hier fast in jedem Satz eine andere Sprache spricht, ich glaube, er versteht manchmal selber nicht, was er sagt. (S. 50)

Mit dem Verlassen des heterotopen Raums des Zirkus und dem erzwungenen Einzug ins Internat zerbricht sowohl die fragile Vorstellung von Heimat als auch die Illusion eines harmonischen Familienlebens. Die einst exotische, schrille und verzaubernde Mutterfigur reduziert sich zu einer distanzierten Stimme am Telefon, geprägt von alltäglichen Klagen und unrealistischen Zukunftsversprechen. An die Stelle der ursprünglichen Angst um die lebensgefährlich jonglierende Mutter tritt nun das schmerzliche Erleben von Verlassenheit. Gleichzeitig manifestiert sich ein morbider Wunsch des Kindes, die Mutter (ob tot oder lebendig) stets bei sich zu wissen:

Meine Mutter küßte uns Löcher in die Wangen. Sie und Frau Schnyder stiegen wieder ins Auto. Winken.

Meine Mutter soll auf der Stelle sterben, dachte ich, dann werden wir sie im Garten unter unserem Fenster begraben. Im Sommer werden die Erdbeeren nach meiner Mutter schmecken. (S. 83)

Im Internat wird das Fremdheitsgefühl auch auf das Essen projiziert und mit dem Verlassen der vertrauten Zirkuswelt assoziiert: „DAS ESSEN SCHMECKT HIER WIE DAS ABBAUEN DES ZIRKUSZELTES“ (S. 96).

Nach der Trennung von der Mutter und der Welt des Zirkus sieht sich die Protagonistin mit einem weiteren tiefgreifenden Trauma konfrontiert: dem Gefühl des Ausgestoßenseins. Im Internat bleibt ihr neben den unerfüllten Versprechungen der Mutter lediglich die Schwester als letzte emotionale Stütze: „MEINE SCHWESTER IST MEINE MUTTER GEWORDEN“ (S. 98). Doch mit der Trennung von der Schwester verliert auch diese im Bewusstsein der Ich-Erzählerin ihre Funktion als schützende Bezugsperson. Allmählich wandelt sie sich zu einer distanzierten Verwandten wie jede andere, deren Präsenz sich zunehmend auf Erzählungen und Erinnerungen reduziert. „WIR DÜRFEN NICHTS LIEBGEWINNEN“ (S. 18), hallt es im Ohr des Lesers nach. Die Tatsache, dass sie in der Schwester eine Mutterfigur sieht, steht allerdings auch mit der bereits erwähnten inzestuösen Beziehung zwischen dieser und dem Vater in Zusammenhang.

Das Verlassen des Zirkus verändert nicht nur die Wahrnehmung der Welt, sondern beeinflusst auch das Leben der

Protagonistin grundlegend. Die Regeln des Alltags und der „normalen“ Gesellschaft beginnen zunehmend das Leben der „Vertriebenen“ zu bestimmen. Dabei wird der Unfall der Mutter symbolisch als eine Art Vertreibung aus dem Paradies erlebt, die den Übergang von einer geschützten Illusionswelt in eine harsche Realität markiert. „Meine Mutter ist nicht froh“ [...]. Das Essen darf nicht mehr so gut schmecken wie früher. Seit sie nicht mehr an den Haaren hängt, macht gutes Essen dick“ (S. 130). Dies stellt eine subtile Anspielung darauf dar, dass die Protagonistin nun die Rolle der durch den Unfall verletzten Mutter übernehmen muss: Sie muss künftig ihr Gewicht genau kontrollieren, falls sie selbst die riskante Akrobatiknummer am Trapez, und zwar das Jonglieren an den Haaren, ausführen sollte.

Während der Zirkus für das Publikum nur für die Dauer der Vorstellung als Heterotopie fungiert, also als ein Raum, der temporär eine alternative Wirklichkeit schafft, löst sich mit dem Verlassen dieses Raums auch das illusorische Daseinserlebnis wieder auf. Für das Mädchen jedoch, das nie eine andere Realität erfahren hat, bleibt die heterotope Zwischenwelt des Zirkus innerlich bestehen und prägt ihre Wahrnehmung und ihr Erleben nachhaltig.

Im externen Alltag, beispielsweise im Internat, fühlt sie sich verloren und orientierungslos, da sie versucht, die neuen Erfahrungen anhand der Gesetzmäßigkeiten der Zirkuswelt zu deuten, was jedoch zwangsläufig scheitert. Ihre mangelnden schulischen Kenntnisse und Analphabetismus führen dazu, dass sie von den „normalen“ Kindern ausgegrenzt wird. Als Reaktion darauf

wendet sie sich dem zu, was ihr vertraut ist und worin sie sich ausdrücken kann: Sie beeindruckt ihre Mitschüler mit akrobatischen Kunststücken und lebendig erzählten Geschichten über den Zirkus. Damit schließt sich der Kreis: Im Jugendalter übernimmt sie schließlich die Rolle ihrer Mutter, auch wenn ihre Kunststücke weniger lebensgefährlich sind. So kehrt sie in den ihr vertrauten Lebensraum zurück – einen Raum der Illusion und des Scheins.

Ihr Versuch, sich aus dieser Lebenswelt zu lösen, scheitert auch bei der Aufnahmeprüfung an der Schauspielschule, wo sie mit den Worten abgewiesen wird: „Es tut uns leid, aber wir sind hier nicht beim Zirkus“ (S. 185), womit die Diskrepanz zwischen individueller Lebensrealität und gesellschaftlichen Erwartungen erneut symbolisch sichtbar wird.

Alles, was sich außerhalb der Zirkuswelt abspielt, wird als bedrohlich erlebt: Das zurückgelassene Land verliert sich in der Ferne, und die Angst vor einer Rückkehr ins Elend durch Ausweisung ist allgegenwärtig. Auch das neue Land vermittelt kein Gefühl von Vertrautheit: „Die Fremden wollen uns aber auch schaden. Ich darf den Wohnwagen nicht alleine verlassen. Ich darf mit den anderen Kindern nicht spielen. Meine Mutter traut niemandem. Ich muss das auch lernen“ (S. 28). Darüber hinaus zerbricht die Illusion einer zusammengehörigen Familie in dieser bedrohlichen neuen Umgebung: „MEINE FAMILIE IST IM AUSLAND WIE GLAS ZERBROCHEN“ (S. 132).

Aus externer Perspektive erscheint die Zirkuswelt oft als befremdlich und unreal; die innerhalb des Zelts und während der

Vorstellung gültigen Regeln verlieren mit zunehmender zeitlicher und räumlicher Distanz an Plausibilität und werden nicht selten als lächerlich wahrgenommen. Im Internat erleben die beiden Schwestern, dass ihnen kaum Glauben geschenkt wird, wenn sie von ihrem Leben im Zirkus berichten. Für die anderen wirkt diese Welt radikal fremd, unnatürlich und teils sogar als gesellschaftlich tabuisiert:

Die Kinder reden vom Zirkus wie vom Zoo. Sie kriegen leuchtende Augen oder kichern. Sie denken, daß alle Zirkusleute miteinander verwandt sind, sich lieben, im selben Wohnwagen schlafen und vom selben Teller essen. Und dann lebt man in der Natur und oh wie schön! (S. 106)

Die gesellschaftliche Ordnung außerhalb des Zirkus, wie sie sich im schweizerischen Internat manifestiert, erscheint den Zirkuskindern fremd und unverständlich und ihre Einhaltung scheint ihnen nahezu unmöglich:

Das Wichtigste ist, arbeitsam und demütig zu sein.
Gott hat es nicht gerne, wenn die Menschen faul sind.
Der Mensch ist da, um die Welt zu pflegen.
Er darf niemandem zur Last fallen.
Er muß einen Beruf haben und so viel Geld verdienen,
daß er auch spenden kann.
Und er muß sein Haus immer sauber halten.
Das gibt ihm den Frieden (S. 107)

Eine echte Kommunikation zwischen den Angehörigen dieser beiden Welten bleibt dadurch ausgeschlossen, da jede Partei in ihrer eigenen Wirklichkeit gefangen bleibt.

Nicht nur das Alltagsleben der Protagonistin spielt sich im Zirkus ab; auch das Leben nach dem Tod wird in Zirkusbildern gedacht: So heißt es etwa, dass Menschen aus Angst vor Gott in den Himmel gehen, wo es eine spezielle Abteilung für Artisten gibt, die fliegen können. Aussagen wie „JESUS CHRIST IST AUCH EIN ARTIST.“ (S. 76) oder die Frage „UND GIBT ES TATSÄCHLICH EINEN ZIRKUS IM HIMMEL?“ (S. 9) verdeutlichen diese Vorstellung.

Aglaja Veteranyi gelingt es durch eine suggestive Bildsprache und erzählerische Reduktion, die wundersame und zugleich fremde Atmosphäre der Zirkuswelt aus der naiven Perspektive des orientierungslosen Kindes darzustellen. Die Wahrnehmung der Welt erfolgt dabei nicht kognitiv-rational, sondern über Sinneseindrücke. Die so entstehenden Bilder überraschen durch ungewöhnliche Blickwinkel und einen ausgeprägten Sinn für symbolisch überspitzte Details.

Die subjektive Erzählperspektive des Romans manifestiert sich insbesondere in der sprachlich überzeichneten Darstellung der Gefühle, Gedanken und Wahrnehmungen des Kindes. Typographisch werden diese Eindrücke hervorgehoben, etwa durch durchgehend großgeschriebene Sätze oder fast obsessive Wiederholungen bestimmter Phrasen. So wird der Satz „Und Kinder will ich keine“ beispielhaft 48-mal wiederholt und erstreckt sich über drei Seiten (S. 117-119).

Der autobiografische Charakter des Romans ist von zentraler Bedeutung und soll daher nicht unberücksichtigt

bleiben.¹²² In einem Interview beschreibt Aglaja Veteranyi ihre Kindheitserfahrungen, in denen sie den geschlossenen Raum des Zirkus verlassen musste und Schwierigkeiten hatte, die Außenwelt zu verstehen:

Der Zirkus war wie ein Ghetto, ich hatte keinerlei Beziehung zu den Menschen draußen, hatte keine Schule besucht, war

¹²² Zum biografischen Hintergrund des Romans ist Folgendes anzumerken: Țândărică Veteranyi, der Vater Aglaja Veteranyis, trat als erfolgreicher Komiker und Clown in verschiedenen europäischen Zirkussen auf. Zu Hause war sein Verhalten von Gewalt und Alkoholmissbrauch geprägt. Die Mutter, Josefina Țănasă, arbeitete als Akrobatin und führte eine halsbrecherische Haarnummer auf, bei der sie mit den Haaren an einem Haken befestigt jonglierte. Dank der Unterstützung des Schweizer Zirkusdirektors Rudolf „Rolf“ Knie gelang es der Familie 1967 aus dem kommunistischen Rumänien in die Schweiz zu fliehen, wo ihnen politisches Asyl gewährt wurde. Nach einem Engagement beim Zirkus „Knie“ unternahmen die Artisten gemeinsam eine erfolgreiche Welttournee, die sie von Spanien über Afrika und England bis nach Frankreich und Südamerika führte. Diese ständige Wanderung bedeutete für die Autorin eine turbulente Lebensphase. Als Tänzerin auf der Bühne erlebte sie große Herausforderungen, sich in der wechselnden Wirklichkeit zurechtzufinden. Hinzu kommt, dass Veteranyi bis in ihre Jugendjahre hinein tatsächlich Analphabetin war, da sie keine reguläre Schulbildung erhalten hatte. Erst im Alter von fünfzehn Jahren eignete sie sich in einer Schweizer Pension das Lesen und Schreiben an. Ihre soziale Isoliertheit verstärkte sich zusätzlich durch die Trennung der Eltern, die einen Wendepunkt in ihren Lebensumständen und den ohnehin widersprüchlichen Wertvorstellungen markierte. Auf Anregung ihrer Mutter begann sie, in verschiedenen Variététheatern aufzutreten. Vgl. dazu auch: App, Rolf: Zwischen Applaus und Todesangst: Eine Artistin blickt zurück auf ihr hartes Zirkusleben. In: Tagblatt, 24.04.2019. Online-Version: <https://www.tagblatt.ch/kultur/zwischen-todesangst-und-applaus-ld.1112931> / Vgl. Iuga, Nora: Aglaja. Amintirea unei mari scriitoare [Aglaja. Erinnerung an eine große Schriftstellerin]. In: Observator cultural, 16.02.2022. Online-Version: <https://www.observatorcultural.ro/articol/aglaja-2/>

Analphabetin. Und als ich mit 17 in die Schauspielschule kam, gab ich mir plötzlich Rechenschaft, dass ich einige Sachen nicht verstand, über die um mich herum gesprochen wurde.¹²³

Wie gezeigt werden konnte, ist die existenzielle Angst in Aglaja Veteranyis Roman *Warum das Kind in der Polenta kocht* untrennbar mit der Wahrnehmung und Konstitution von Räumen verknüpft. Sie erscheint nicht allein als individueller Seelenzustand, sondern als strukturierendes Prinzip, das räumliche Ordnungen bestimmt und destabilisiert. Der Roman macht sichtbar, wie Fragilität von Identität und Zugehörigkeit im Kontext von Migration, Heimatlosigkeit und prekärer Lebensbedingungen die Erfahrung von Welt und Selbst nachhaltig beeinflusst. Damit wird das Werk zu einem eindringlichen literarischen Zeugnis einer existenziellen Verunsicherung, die über das Individuelle hinaus grundlegende Fragen nach Raum, Heimat und Identität aufwirft.

¹²³ Vgl. Binder, Rodica: Interviu Aglaja Veteranyi – Salt mortal de la circ la literatură [Interview Aglaja Veteranyi – Salto mortale vom Zirkus in die Literatur]. In: România literară (2000) Nr. 31. „Circul era ca un ghetto, nu aveam nici un contact cu oamenii din afară, eu nu am mers la școală, eram analfabetă. Și când la 17 ani m-am dus la școala de teatru, mi-am dat dintr-odată seama că nu înțelegeam unele lucruri despre care se vorbea în jur.” [Übersetzung der Verfasserin].

BIBLIOGRAFIE

Die verwendeten literarischen Quellen sind entsprechend der thematischen Gliederung der einzelnen Kapitel geordnet.

ÄSTHETIK DES HÄSSLICHEN: KRANKHEIT, VERFALL UND RANDEXISTENZEN IN DER LITERATUR DER MODERNE

PRIMÄRLITERATUR

Benn, Gottfried: *Nachtcafé*. In ders.: *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*. Hg. von Bruno Hillebrand. Bd. 1. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1982, S. 29.

Blass, Ernst: *Der Nervenschwache*. In: ders.: *Die Straßen komme ich entlang geweht*. Heidelberg: Weissbach 1912, S. 29.

Blecher, Max: *Inimi cicatrizate*. București: Editura Librăriei „Universala“ Alcalay & Co 1937.

Blecher, Max: *Vernarbte Herzen*. Aus dem Rumänischen und mit einem Nachwort von Ernest Wichner. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2006.

Boldt, Paul: *Auf der Terrasse des Café Josty*. In: Schutte, Jürgen – Sprengel, Peter (Hgg.): *Die Berliner Moderne 1885–1914*. Stuttgart: Reclam 1987, S. 328.

Grosz, George: *Ach knallige Welt, du Lunapark*. *Gesammelte Gedichte*. Hg. von Klaus Peter Dencker. München/Wien: Hanser 1986, S. 45.

Lichtenstein, Alfred: *Die Nacht*. In: ders.: *Gesammelte Gedichte*. Zürich: Arche 1962, S. 44.

Lichtenstein, Alfred: *Die Stadt*. In: ders.: *Gesammelte Gedichte*. Zürich: Arche 1962, S. 60.

Mann, Thomas: *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*. Berlin: S. Fischer Verlag 1909.

Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*. Hyperion-Verlag Hans von Weber 1912.

Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Berlin: S. Fischer Verlag 1924.

Mann, Thomas: *Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Stockholm: Bermann-Fischer 1947.

Mann, Thomas: *Tristan. Sechs Novellen*. Berlin: S. Fischer Verlag 1903.

SEKUNDÄRLITERATUR

Anz, Thomas: *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002.

Ball, Hugo: *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*. Hg. von Hans Burkhard Schlichting. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984, S. 41–43.

Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Aesthetica. Traiecti cis Viadrum*. Frankfurt an der Oder: Iohannis Christian Kleyb 1750.

Edzard, Dietz-Otto u.a. (Hgg.): *Reallexikon der Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie*, Bd. 5. Berlin: De Gruyter 1980.

Karasek, Hellmuth: *Der Schock, ein anderer zu sein*. In: *Der Spiegel* 46 (1991), S. 317–322.

Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Häßlichen*. Königsberg 1853.

Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. II. Dresden 1818.

Sontag, Susan: *Boala ca metaforă. Sida și metaforele ei*. Cluj-Napoca: Editura Dacia 1995 (Übersetzt von Aurel Sasu aus: Sontag, Susan: *Illness as metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux 1977).

Steenblock, Volker: *Die großen Themen der Philosophie – eine Anstiftung zum Weiterdenken*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003.

Thukydides: *Geschichte des Peloponnesischen Kriegs*. Übersetzt von Christian Nathanael Osiander. Stuttgart: Metzler 1826.

Vietta, Silvio – Kemper, Hans-Georg: *Expressionismus*. 5. Auflage. München: Fink 1994.

Winckelmann, Johann Joachim: *Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst: [nebst Erläuterung dazu]*. Dresden, Leipzig 1756.

HERMANN HESSE ALS LITERARISCHER IMPULSGEBER: TRANSKULTURELLE RESONANZEN IN DER UNGARISCHEN MODERNE

PRIMÄRLITERATUR

Hesse, Hermann: *Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend*. Berlin: S. Fischer Verlag 1920.

Szerb, Antal: *Utas és holdvilág*. Budapest: Révai 1937.

Szerb, Antal: *Reise im Mondlicht*. Übersetzt von Christina Viragh. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2003.

Tamási, Áron: *Ősvoigasztalás*. In: *Tiszatáj* 27 (1973), H. 5, S. 6–25, bzw. *Tiszatáj* 27 (1973), H. 6, S. 23–48.

SEKUNDÄRLITERATUR

Ball, Hugo: *Hermann Hesse: Sein Leben und sein Werk*. Berlin, S. Fischer Verlag 1927.

Esterházy, Péter: *Und solange man lebt... Ein Nachwort*. In: Szerb Antal: *Reise im Mondlicht*. Aus dem Ungarischen von Christina Viragh. 2. Aufl. München: dtv 2007, S. 257–259.

Freud, Sigmund: *Das Unbewußte*. In: *Internationale Zeitschrift für Ärztliche Psychoanalyse*, Bd. 3 (4), 1915, S. 189–203. [= Gesammelte Werke, Bd. 10, S. 264–303.]

Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. Leipzig–Wien: Franz Deuticke 1900.

Freud, Sigmund: *Massenpsychologie und Ich-Analyse*. Leipzig, Wien und Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1921. [= Gesammelte Werke, Bd. 13, S. 64–101.]

Havasréti, József: „Egyesek és mások.“ Szerb Antal: *Utas és holdvilág*. [*Die einen und die anderen*. Szerb Antal: *Reise im Mondlicht*]. In: *Jelenkor* 54 (2011) H. 4, S. 427–450.

Havasréti, József: *Szerb Antal*. Budapest: Magvető Könyvkiadó 2013.

Jacobi, Jolande: *Der Weg zur Individuation*. Olten, Freiburg i. Br.: Walter, 1971.

Jacobi, Jolande: *Die Psychologie von C. G. Jung. Eine Einführung in das Gesamtwerk, mit einem Geleitwort von C. G. Jung*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1984.

Jung, Carl Gustav: *Aion – Beiträge zur Symbolik des Selbst*. [= Gesammelte Werke, Bd. 9/2]. Ostfildern: Patmos Verlag 2001.

Jung, Carl Gustav: *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*. [= Gesammelte Werke Bd. 9/1]. Olten: Walter-Verlag 1976.

Jung, Carl Gustav: *Die Struktur der Seele*. In: ders.: *Die Dynamik des Unbewussten*. [= Gesammelte Werke, Bd. 8], Zürich und Stuttgart: Rascher Verlag 1967, S. 161–183.

Jung, Carl Gustav: *Schatten und Persönlichkeit. Weisheiten und Einsichten*. Ausgewählt von Franz Alt. Edition C. G. Jung. Ostfildern: Patmos Verlag 2025.

Szerb, Antal: *A világirodalom története* [Geschichte der Weltliteratur]. Budapest: Révai 1941.

Wágner, Tibor: „Tört pálcák 2.“ Írások Szerb Antalról 1949-től napjainkig. [„Gebrochene Stäbe 2. Schriften über Antal Szerb von 1949 bis heute“]. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó 2000.

SIEBENBÜRGISCH-DEUTSCHE UND -UNGARISCHE LITERATUR ALS DISKURSRaum FÜR MYTHOS UND GESCHICHTE

PRIMÄRLITERATUR

Babits Mihály összes versei. 1902–1937. [Gesammelte Gedichte von Mihály Babits]. Budapest: Athenaeum 1937.

Jickeli, Otto Fritz: *Sachs von Harteneck*. Historisches Drama in fünf Aufzügen. Bukarest 1956.

Sánta, Ferenc: *Sokan voltunk* [Wir waren viele]. In: ders.: *Isten a szekéren*. [Gott auf dem Wagen] Budapest: Szépirodalmi 1970.

Sütő, András: *Advent a Hargitán* [Advent auf der Harghita]. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó 1987.

Tompai Mihály összes versei. *Dalok-ódák, balladák, beszélyek, regék, népregék, virágregék*. [Sämtliche Gedichte. Lieder – Oden, Balladen, Erzählungen, Sagen, Volkssagen, Blumensagen]. Budapest: Aczél testvérek 1942.

SEKUNDÄRLITERATUR

Albert, Michael: *Harteneck*. Trauerspiel in fünf Akten. Hermannstadt 1886.

Beauvoir, Simone de: *La vieillesse* [Das Alter]. Paris: Gallimard 1970.

Bertha, Csilla – Morse, Donald E.: *Silenced voices. Hungarian plays from Transylvania*. Dublin: Carysfort Press 2008.

Cristian, Réka: *Lamp of Memory – On András Sütő's Advent in the Hargita Mountain*. In: *Hungarian Review* Vol. V, 3 (2014).

Fukazawa, Shichirō: *Die Narayama-Lieder*. Aus dem Japanischen und mit einem Nachwort zur Übersetzung von Thomas Eggenberg. Zürich: Unionsverlag 2021.

Jósika, Miklós: *A nagyszebeni királybíró*. [Der Königsrichter aus Hermannstadt]. Budapest 1853.

Magyar etimológiai szótár. Online-Version: <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-etimologiai-szotar-F14D3/v-F4386/villi-F4490/?list=eyJmaWx0ZXJzIjojeyJNVSI6IFsiTkZPX0xFWF9MZxhpa29ub2tfRjE0RDMiXX0sICJxdWVyeSI6ICJ2aWxsaSJ9>

Magyar Lexikon 5. Az egyetemes ismeretek encyklopaediája [Ungarisches Lexikon 5. Enzyklopädie des Allgemeinwissens] / Bunsen-Danhauser. Budapest: Wilckens és Waidl Kiadóhivatala – Pallas Részvénytársaság 1880.

Marlin, Joseph: *Sachs von Harteneck, der Königsrichter von Hermannstadt*. Bukarest: Staatsverlag für Kunst und Literatur 1958.

Orbán, Balázs: *A Székelyföld leírása*. [Die Beschreibung des Szeklerlandes]. Bd. I–VI. Pest: Ráth Mór 1868–1873.

Roth, Daniel: *Johann Zabanius, Sachs von Harteneck*. Politischer Roman. Hermannstadt 1847.

Tarnói, László: *Ludwig Uhland in Ungarn*. In: ders. (Hg.): *Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800–1850*. 1. Teil. Deutsche und ungarische Dichter. [= Budapest Beiträge zur Germanistik 17]. S. 209–226.

Teutsch, Traugott: *Sachs von Harteneck*. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Kronstadt 1874.

Vajda, Viktor: *Elveszett boldogság*. [Verlorenes Glück]. Budapest 1906.

Zieglauer von Blumenthal, Ferdinand: *Sachs von Harteneck, Johann*. In: *Allgemeine Deutsche Biographie* 30 (1890), S. 134–142. Online-Version: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz64594.html#adbcontent>

ÄSTHETIK DER ANGST IN POSTMODERNEN ERFAHRUNGSRÄUMEN: TRAUMA, ZENSUR UND ENTWURZELUNG

PRIMÄRLITERATUR

Latzina, Anemone: *Tagebuchtage. Gedichte 1963 bis 1989*. Berlin: Druckhaus Galrev 1992.

Latzina, Anemone: *Was man heute so dichten kann*. Klausenburg: Dacia Verlag 1971.

Veteranyi, Aglaja: *Warum das Kind in der Polenta kocht*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt (DVA) 1999.

SEKUNDÄRLITERATUR

App, Rolf: *Zwischen Applaus und Todesangst: Eine Artistin blickt zurück auf ihr hartes Zirkusleben*. In: *Tagblatt*, 24.04.2019.

Binder, Rodica: *Interviu Aglaja Veteranyi – Salt mortal de la circ la literatură* [Interview Aglaja Veteranyi – Salto mortale vom Zirkus in die Literatur]. In: *România literară* (2000) Nr. 31.

Butzer, Günter – Jacob, Joachim (Hgg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2012.

Cotârlea, Delia: *Schreiben unter der Diktatur: die Lyrik von Anemone Latzina. Ein monographischer Versuch*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2008.

Elekes, Robert: *Das Travestieren der Zensur als emanzipatorische Strategie in Anemone Latzinas Lyrik*. In: Puchianu, Carmen (Hg.): *Kronstädter Beiträge zur Germanistik*. Band 2. Passau 2013, S. 37–52.

Foucault, Michel: *Andere Räume* (1967). In: Karlheinz Barck (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. 7. Aufl. Leipzig 2002, S. 34–46.

Iuga, Nora: *Aglaja. Amintirea unei mari scriitoare*. [Aglaja. Erinnerung an eine große Schriftstellerin]. In: *Observator cultural*, 16.02.2022.

Kerouac, Jack: *And This Is the Beat Nightlife of New York*. In: *Holiday Magazine*, Vol. 26, No. 4, Februar 1959, S. 62–63, 94–97.

Schifferle, Judith: *Zwei Autorinnen schauen fern. Aglaja Veteranyi und Herta Müller – zwei aus Rumänien stammende deutschsprachige Autorinnen im Vergleich*. In: *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens* 11/12 (2003) H. 1–2, S. 169–183.

Hinweis zur Autorinnenschaft und Vorveröffentlichung

Einzelne Abschnitte dieser Arbeit sind aus früheren eigenen Veröffentlichungen hervorgegangen. Für die vorliegende Fassung wurden diese jedoch grundlegend überarbeitet, inhaltlich erweitert und in einen neuen argumentativen Zusammenhang gestellt. Die folgenden Publikationen dienen dabei als Referenzpunkte:

Irre, Bettler, Nervenschwache – der Typus des Großstadtmenchen in der frühexpressionistischen Lyrik. In: Balogh, F. András (Hg.): *Wechselwirkungen in Südosteuropa. Fallbeispiele aus der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft.* Klausenburger Beiträge zur Germanistik. Vol. 5. Cluj: Mega 2015, S. 65–74.

Archetypen und das kollektive Unbewusste in Hermann Hesses Demian (1919) und in Urtröst (1924) von Áron Tamási. In: *Germanistische Beiträge* 47 (2021), S. 83–97.

Otto Fritz Jickelis Drama Sachs von Harteneck und die ungarischen Harteneckbearbeitungen. In: Czibula, Katalin – Emódi, András – János-Szatmári, Szabolcs (Hgg.): *Dráma – múlt, színház – jelen. Tanulmányok a dráma- és színháztörténet köréből.* Cluj – Oradea: Editura Asociației Muzeale Transilvane – Editura Partium 2009, S. 365–372.

Einflüsse der Beatbewegung auf die Dichtung von Anemone Latzina. In: *Germanistik im europäischen Kontext. Zeitschrift des Lehrstuhls für deutsche Sprache und Literatur Klausenburg.* Vol. 6. Cluj: Mega 2014, S. 37–49.

Der Zirkus als heterotoper Raum in Aglaja Veteranyis „Warum das Kind in der Polenta kocht“. In: Dács, Enikő (Hg.): *Räumliche Semantisierungen. Raumkonstruktionen in den deutschsprachigen Literaturen aus Zentral- und Südosteuropa im 20–21. Jahrhundert.* Regensburg: Pustet 2018, Vol. 135, S. 125–136.



Réka Jakabházi, Dr. Phil., studierte Germanistik und Hungarologie sowie rumänisch-deutsche interkulturelle Beziehungen an der Babeş-Bolyai Universität Cluj-Napoca/Klausenburg/Kolozsvár. 2011 Promotion im Fach Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Eötvös Loránd Universität in Budapest. Zurzeit Lehr- und Forschungstätigkeit am Lehrstuhl für Germanistik an der Babeş-Bolyai Universität. Zwischen 2019 und 2021 Associated Scholar am IKGS München. Schwerpunkte ihrer Forschungsarbeit sind deutschsprachige Literatur in und aus Rumänien, vergleichende (deutsch-ungarisch-rumänische) Literatur- und Kulturwissenschaft, interkulturelle Literatur. In diesen Forschungsbereichen veröffentlichte sie zahlreiche literatur- und kulturwissenschaftliche Studien und Aufsätze.

Buchveröffentlichungen: *Konstruierte Identitäten im Werk von Franz Hodjak* (Frankfurt am Main: Peter Lang 2013); *Literarische Raumszenierungen in Zentraleuropa. Kronstadt/Braşov/Brassó in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts* (Hg. mit Enikő Dácz. Regensburg: Pustet Verlag 2020); *Műfajváltzatok, identitásalakzatok, regionalitáskonceptiók. A délkelet-európai német irodalom Erdély- és Bánság-vonatkozásai a 19–21. században.* (Hg. mit Ferenc Vincze. Budapest: Szépirodalmi Figyelő Alapítvány 2021); *Deutschsprachige literarische Felder und Akteure in Zentraleuropa im postimperialen Kontext* (Hg. mit Enikő Dácz und Szabolcs János. Wien: Praesens Verlag 2024).

ISBN 978-606-37-2739-9

