

**Odysseus auf dem Weg nach Ithaka und die Irrfahrt eines
linksstehenden Menschen innerhalb eines „linken“ Systems –
Die Exilsituation bei Mircea Eliade und Ion Caraion**

Magisterarbeit
im Hauptfach Allgemeine Literaturwissenschaft

dem Akademischen Prüfungsamt FB 1 und 3
der Universität Siegen
vorgelegt von

Andrea-Dana Langenfeld

Siegen, den 31.05.2010

Prof. Dr. Hermann Korte
FB 3 – Germanistik

Inhalt

1. Einleitung	3
2. Das rumänische Literaturexil 1945-1989	4
2.1 Begriffsgebrauch – Form und Semantik	4
2.2 Exilwellen	9
2.3 Funktionsbereiche der Exilliteratur	11
3. Rumänische Literatur als Teil einer „<i>cultură minoră</i>“	13
3.1 Entstehungsgeschichte der rumänischen Literatur	13
3.1.1 Kulturelle Einflüsse im Lauf der Geschichte	13
3.1.2 Rumänische Literatur im Zeichen nationaler Identitätsbildung	15
3.2 Ethnopsychogramm	18
3.3 Rumänische Literatur als Teil einer „kleinen Kultur“	19
3.3.1 Der Begriff der „kleinen Kultur“ als Machtdiskurs innerhalb des literarischen Feldes	19
3.3.2 „Kleine Literaturen“	22
4. Odysseus auf dem Weg nach Ithaka: Mircea Eliades Weg zum „Mittelpunkt“	26
4.1 Positionierung Eliades innerhalb der rumänischen Kulturgeschichte	27
4.2 Mircea Eliade: Der „Religionswissenschaftler“	31
4.2.1 Die universale Religionsphilosophie Eliades	33
4.2.2 Das Heilige und das Profane in der modernen Welt	34
4.2.3 Initiation als Weg aus dem „Terror der Geschichte“	37
4.3 Eliades Weg in die „Eiserne Garde“	39
4.3.1 Die Bildung des „neuen Menschen“ aus dem Geist eines „neuen Humanismus“	41
4.3.2 Der „neue Mensch“ aus dem Geist des Faschismus	43
4.4 Mircea Eliade: Der Schriftsteller	47
4.4.1 Methodische Probleme eines literaturwissenschaftlichen Zugangs	47
4.4.2 Der autobiographische Roman	48
4.4.3 Der existentialistische Roman	51
4.4.4 Der phantastische Roman	53
4.5 Mythische Funktion der Literatur	55

4.6	Die Verarbeitung des Exils zwischen dem „Authentic Bucharestian“ und dem „Universal Man“	56
4.6.1	Anfängliche Mühen der Akkulturation im Pariser Exil	56
4.6.2	Exil als Initiationsprüfung	61
4.7	Exilliteratur Eliades nach 1945	65
4.8	Produktionsästhetik	68
4.9	Resümee	69
5.	Ein linksstehender Mensch in einem „linken“ System: Ion Caraion	72
5.1	Biographie	72
5.2	Kulturpolitik der Rumänischen Volksrepublik	75
5.2.1	Stalinistischer Auftakt 1947	76
5.2.2	Das „Bukarester Tauwetter“ ab 1964	78
5.2.3	Die „Kleine Kulturrevolution“ 1971	79
5.3	Ion Caraion in der Tradition rumänischer Avantgarde	81
5.4	Der Umgang Caraions mit der sprachlichen Deterritorialisierung Rumäniens nach 1945	84
5.4.1	Die Position des Schriftstellers innerhalb der Kultur	85
5.4.2	Die deterritorialisierte Sprache Ion Caraions	85
5.4.3	Exil im Exil	91
5.5	Resümee	94
6.	Fazit	96
7.	Literaturverzeichnis	98

1. Einleitung

Jeder Exilant ist ein Odysseus auf dem Weg nach Ithaka.¹

Mircea Eliade

Die Position des Dichters ist grundsätzlich links.²

Ion Caraion

Das heutige Rumänien als kleine Region an der Schnittstelle von Orient und Okzident weist vielfältige kulturelle Einflüsse auf. Seit seiner Besiedlung war es meist Spielball politischer Machtinteressen und konnte somit nur schwer eine kulturelle Identität herausbilden. Das Ergebnis ist eine „kleine Kultur“, deren Spezifikum einer Suche nach einem souveränen Identitätsmodell sowohl Literatur als auch Politik in ihren Dienst stellt. Daraus ergibt sich eine enge Verflechtung dieser gesellschaftlichen Bereiche, die im Folgenden auf künstlerischer Ebene reflektiert wird.

Die vorliegende Arbeit versteht Literatur- als Kulturwissenschaft und verfolgt einen kulturgeschichtlichen Ansatz, der die exemplarische Erarbeitung verschiedener Deutungsmuster von Wirklichkeit ermöglicht.

Unter der Annahme, dass rumänische Literatur vorwiegend durch Exilkünstler außerhalb des Landes wahrgenommen wird, werden zwei Exilschriftsteller vorgestellt: Der als phantastischer Romancier und Religionswissenschaftler international bekannte konservative Kulturphilosoph Mircea Eliade und der außerhalb rumänischer Landesgrenzen weitestgehend unbekannte avantgardistische Lyriker Ion Caraion. In ihrer Verankerung in gegensätzlichen rumänischen Kulturtraditionen bilden sie einen Querschnitt der rumänischen Kulturgeschichte ab. Im Folgenden wird daher untersucht, inwiefern sich die jeweilige gesellschaftspolitische Weltanschauung sowie der damit verbundene Ethos in der Ästhetik des literarischen Werkes vor und nach dem Gang des jeweiligen Schriftstellers ins Exil niederschlagen. Die Exilsituation wird dabei als existentielle Daseinsform des Künstlers betrachtet, die das Profil von Künstlerpersönlichkeit und Werk prägnant hervortreten lässt.

Nach der Klärung des Exilbegriffs in Form und Semantik, wird zunächst eine kulturgeschichtliche Basis geschaffen, die das politisch-ästhetische Konzept „kleiner Literaturen“ u.a. soziologisch betrachtet. Auf dieser Grundlage erfolgen schließlich die Analysen der künstlerischen Werke beider Kulturproduzenten. Die Schriftsteller werden innerhalb einer Exiltypologie eingeordnet, ehe ihr jeweiliges Kapitel mit einem Resümee beschlossen wird.

Abschließend werden Mircea Eliade und Ion Caraion unter der genannten Fragestellung einander gegenüber gestellt.

¹ Zitiert nach Eliade, in: Barié, 26.

² Zitiert nach Caraion, in: Behring 1999, 122.

2. Das rumänische Literaturexil 1945-1989

Das rumänische Literaturexil stellt innerhalb der Gruppe der sozialistischen Länder Osteuropas eine Besonderheit dar: Die Zahl der ausgewanderten Schriftsteller erreicht mit 12%³ aller Schriftsteller den Höchststand im Ostblock bis 1989.⁴

Im nach dem Zweiten Weltkrieg sowjetisch besetzten Rumänien haben sich im Wesentlichen drei Literaturkreise ausgebildet: eine offizielle Literatur, die dissidente Literatur und eine Exilliteratur. Die Möglichkeit der Auswanderung ist demnach nur eine von mehreren Agitationsformen, die Schriftsteller als Ausdruck ihres Widerstandes gegen die Lebens- und künstlerischen Schaffensbedingungen in ihrem Heimatland wählen.

Bereits in den zwanziger Jahren hat es eine Ausreisebewegung rumänischer Avantgarde-Künstler gegeben, die jedoch in Motivation und Ausprägung mit derjenigen nach 1945 nicht vergleichbar ist. Die vielfältig motivierten Formen des Rückzugs aus dem Heimatland werden in der Forschungsliteratur teilweise noch immer unter dem beliebig gebrauchten Begriff der „Emigration“ subsumiert. Noch heute hat die Forschung zu keinem stringenten und differenzierten Begriffsgebrauch von Emigration und Exil für diese in Form und Semantik heterogenen Phänomene gefunden.⁵

Dem Gebrauch des Exilbegriffes und seiner Positionierung wird im Folgenden nachgegangen, indem eine Typologie des künstlerischen Widerstandes dargestellt und eingegrenzt wird.

2.1 Begriffsgebrauch – Form und Semantik

Trotz der Vielgestaltigkeit der Auswanderungsbewegungen gelten auch für die hier behandelte Ausreisebewegung rumänischer Schriftsteller aus Rumänien ins Ausland zunächst die gleichen Fragestellungen, die an jegliches Fortgehen von Künstlern aus dem Heimatland zu stellen sind. Die deutsche Osteuropaforschung profitiert dabei von der umfangreichen Forschung zu dem deutschen antifaschistischen Literaturexil der Jahre 1933-1945. Diese beiden Exilformen unterscheiden sich in Dauer und Umfang, den Organisationsfor-

³ Zitiert nach Ulici, Laurențiu, in: Behring 2002, 19.

⁴ Das Rumänische Literaturexil wird von dem rumänischen Exilverband bis zum Jahr 1996 veranschlagt. Die in diesem Verband organisierten Schriftsteller beschließen, erst in das Land zurückzukehren, wenn die kommunistischen Machthaber nicht mehr regierten. Diese Bedingung sehen sie erst im Jahr 1996 mit der Abwahl Ion Iliescu erfüllt. Auch der frühere Hofdichter Ceaușescu und Ultra-Nationalist Vadim Tudor ist nach 1989 politisch aktiv. Iliescu gewinnt erneut die Wahl im Jahr 2000, Tudor wird zweitstärkste Kraft.

⁵ Eine vierte Kategorie, die der Diaspora, bezeichnet den speziellen Fall der Verfolgung religiöser oder ethnischer Gruppen und findet auf das hier behandelte schriftstellerische Exil keine Anwendung.

men der Exilanten untereinander, sowie der in dieser Zeit entstandenen Literatur erheblich. Dennoch ist die in den vergangenen Jahrzehnten gründlich erfolgte Aufarbeitung der nationalsozialistischen Diktatur in großen Teilen auch für die hier behandelte rumänische Situation hilfreich.⁶

Die rumänische wissenschaftliche Forschung auf diesem Gebiet hingegen ist etwa 10 Jahre nach dem Zusammenbruch des Ostblocks noch sehr in ihren Anfängen begriffen. Die 2004 verstorbene Eva Behring, führende deutsche Wissenschaftlerin auf dem Gebiet rumänischer Literatur, benennt im Jahr 2002 dafür drei mögliche Ursachen:

1. Etwa zehn Jahre später ist die historische Distanz zu den 44-jährigen politischen Geschehnissen der Diktatur noch zu gering, um die verschiedenartigen Ausprägungen und Motivationen schriftstellerischen Exils differenziert wahrzunehmen.
2. Kulturhistorisch bedingte kommunistische Ideologezwänge wirken noch heute fort und sind neuen Systematisierungsversuchen gegenüber voreingenommen.
3. Das in den 90er-Jahren aufgekommene Modernebewusstsein im rumänischen Kunstbetrieb gibt der Rezeption u.a. von Lacan, Foucault oder Derrida und der damit einhergehenden Enthistorisierung und Dezentralisierung mehr Raum und fokussiert das Postulat des prinzipiellen Sinnmangels von Texten und deren Organisationsstrukturen. Kulturhistorische Zusammenhänge bleiben im Zuge einer Abwendung von einer ideologiekritischen Hermeneutik unbeachtet.⁷

Weiterhin kann ein vierter Punkt als möglicher Grund einer mangelnden kulturhistorischen Aufarbeitung dieser Jahre ergänzt werden:

4. Das enge Verhältnis von Literatur und Politik dieser Jahre besteht in geringerem Umfang fort, so dass eine Beschäftigung mit dieser Thematik eine Deutung rumänischer Geschichte voraussetzen würde. Die Auffassung rumänischer Geschichte wird dabei als wichtiger Faktor eines stabilen Nationalbewusstseins leicht in die Nähe eines prekären Politikums gerückt.⁸

⁶ Paraphrasiert nach Behring 2002, 9

⁷ Paraphrasiert nach Behring 2002, 9.

⁸ Paraphrasiert nach Verseck, 36.

Dementsprechend findet eine differenzierte Verwendung der Begriffe Exil und Emigration auch heutzutage, etwa zwanzig Jahre nach Zusammenbruch des Ostblocks, erst allmählich Einzug in die rumänische Forschungsliteratur.

Die deutsche Exilforschung über Osteuropa hat dazu im Wesentlichen drei Definitionskriterien des künstlerischen Exilbegriffes für dieses heterogene Phänomen aufgestellt:

Erstens ist das wesentliche Merkmal dieser Gruppe der Exilanten das Kriterium der politischen Verfolgung, also die physische und psychische Bedrohung der Exilanten durch die Machtapparate der Diktatur.

Zweitens zeichnet die Gruppe der Exilanten die spezifischen Lebens- und Schaffensumstände in der Fremde aus, die höchst individuell verlaufen. Dieses Feld betrifft Fragen der Semantik des Exils. Die Exilsituation ist dabei von individuellen Faktoren wie z.B. der psychischen und physischen Konstitution, den Ausreisemotiven sowie der finanziellen Situation in der Wahlheimat geprägt. Auch die literarische Aktivität der letzten Jahre vor dem Fortgang sowie die Wahl des Ziellandes lassen ein Profil entstehen, innerhalb dessen sich eine neue kulturelle Identität herausbildet. Diese lässt sich in der Exilforschung im Wesentlichen zwischen den zwei Polen der berühmten Exilanten Ovid und Dante verorten. Diese Typologisierung des Exilcharakters erfolgt auf Basis eines Integrationskoeffizienten, der Fragestellungen wie Sprachaneignung, Produktivität im Exilland sowie der Deutung der eigenen Situation umfasst. Dabei repräsentiert der Ovidische Exiltypus den schwer integrierenden Exilcharakter, der, entfremdet und isoliert, seiner neuen Situation gegenüber keine konstruktive Einstellung einnehmen kann und mit seinem Schicksal hadert. Das Dantsche Modell hingegen öffnet sich für die neue Lebenslage und erlebt diese als Herausforderung und Bereicherung. Lebenspraktisches fällt ihm leicht, die Integration in das neue kulturelle Umfeld gelingt. Charakteristisch für beide Exiltypen ist aber ihr Bezug zum Heimatland, verbunden mit der Hoffnung, eines Tages zurückkehren zu können.

Drittens geht es schließlich um die Frage der künstlerischen Verarbeitung der Exilsituation. Welchen Stellenwert das Schreiben in einer, wenn auch privilegierten Fremde einnimmt, ist Bestandteil der Frage nach dem Grad der künstlerischen Akkulturation und des Weiterbestehens der Künstlerexistenz. Dabei wird noch zu klären sein, ob sich eine der Exilliteratur eigentümliche Ästhetik ausmachen lässt.

Äußere repressive Umstände geben demnach die Auswanderungsbedingungen vor und damit auch die spezifische künstlerische Problematik, die eine Exilsituation ausmacht. Diese unterscheidet sich somit von einer frei gewählten Emigration, in der sich die Künstler die neuen Lebensbedingungen relativ problemlos aneignen, wobei kein Konflikt mit der bisherigen kulturellen Identität einhergeht. Der Wunsch nach einer dauerhaften Rückkehr

besteht meist nicht. Von einer Emigration kann beispielsweise bei den Auswanderungsbewegungen der rumänischen Avantgarde zwischen den Weltkriegen gesprochen werden. Künstler wie Tristan Tzara streben einen künstlerischen Kulturwandel ausdrücklich an; die rumänische Kultur gilt ihnen als zu beschränkt und imitativ. Nach ihrer Ankunft im Exil-land, meist Frankreich, gliedern sie sich schnell in die dortige Kultur ein, gehen damit in die dortige Literaturgeschichte ein und werden somit nicht mehr als Kulturrepräsentanten Rumäniens wahrgenommen.

Die Notwendigkeit einer präzisen Differenzierung der beiden Auswanderungssituationen macht die 1945 in Deutschland entfachte Debatte über Schriftsteller deutlich, welche schweigend im Land geblieben waren oder die mit verdeckten Techniken arbeiteten, wie z.B. dem Versetzen von alltäglichem totalitärem Vokabular in neue Kontexte, um widerständiges Gedankengut zu transportieren. Friedrich Thieß erfindet für diese Autoren die neue Kategorie der „inneren Emigration“, d.h. des mehr oder minder lautlosen geistigen Widerstandes. Im Gegensatz dazu wirft er großen Schriftstellern, die zuvor ins Ausland geflohen waren, Illoyalität vor.⁹ Das Modell der „inneren“ und „äußeren Emigration“ macht die moralische Dimension der Begrifflichkeiten deutlich, wobei die neue Kategorie der „inneren Emigration“ kontroverse Diskussionen auslöst.¹⁰

Das Phänomen der Emigration nach innen findet auch innerhalb der Osteuropa-forschung vereinzelt Anwendung; relevanter für die widerständige Literatur innerhalb eines Landes und deren Forschung ist allerdings der *Dissens*. Darunter wird eine auf politische sowie gesellschaftliche Veränderung abzielende Widerstandsbewegung verstanden, die, im Gegensatz zu der Exilbewegung, im Land agiert. Dissidenten beziehen durch ihre persönliche Lebenshaltung und ihr Werk aktive Stellungnahme gegen das Regime. Diese organisierte Artikulationsform umfasst einen eigens aufgebauten Kommunikationskreislauf, der sich staatlicher Kontrolle und Zensur zu entziehen versucht. Ihr Ziel ist es, das staatliche Informationsmonopol zu brechen und Meinungsfreiheit einzufordern, wobei sie die aktive Solidarisierung mit Gleichgesinnten im In- und Ausland anstreben. Auch Künstler, die in ihren unpolitischen Werken ihren intellektuellen Nonkonformismus ausdrücken, werden von der Staatsmacht diesem Kreis zugeordnet, da sie sich außerhalb einer vorgegebenen Kunstdoktrin bewegen.¹¹

Dementsprechend vielfältig sind die innerhalb dieser Gruppierungen entstandenen Kunstwerke, die eine stete Interaktion innerhalb des Kommunikationsfeldes mit der aus-

⁹ Paraphrasiert nach Althammer, 13. Prominentestes Beispiel ist Thomas Mann, dem Frank Thieß, dessen Bücher 1933 ebenfalls verbrannt wurden, in einem offenen Brief Fahnenflucht in die komfortable Emigration vorwirft.

¹⁰ Paraphrasiert nach Althammer, 14.

¹¹ Paraphrasiert nach Pfeifer, 211.

ländischen Exilliteratur aufrechterhalten. Ergebnisse dieser Künstlerbewegungen in Osteuropa sind der inländische *Samizdat*, im Inland illegal hergestellte und verbreitete widerständige Literatur, und *Tamizdat*,¹² im Inland illegal hergestellte Bücher, die im Ausland gedruckt und verbreitet werden.¹³

Die am weitesten verbreitete Forschungsmeinung dazu ist, dass Rumänien die einzige Ausnahme innerhalb der osteuropäischen Dissensbewegung bilde, die keine autonomen Gruppierungen in dissidentischem Sinn ausbilden konnte. Demnach sind sowohl Samizdat als auch Tamizdat praktisch nicht vorhanden.¹⁴ Das Beispiel der Bürgerrechtsbewegung des Literaten Paul Goma, der die Menschenrechtsbewegung der Charta '77 in Rumänien anführt, beweist, dass das Gegenteil der Fall war. In einem Akt der Solidarisierung mit tschechischen und slowakischen Bürgerrechtlern konstituiert Goma, dessen im Inland verbotene Werke bereits im Westen erscheinen, eine Gruppe von Menschenrechtlern, die das Ziel verfolgen, die rumänische Regierung mit legalen Mitteln und unter Berufung auf die Verfassung sowie auf internationale Vereinbarungen zur Einhaltung der Menschen- und Bürgerrechte zu bewegen. Dazu veröffentlicht er mehrere Offene Briefe, unter anderem an Pavel Kohut, in dem er auf „dasselbe Fehlen der Grundrechte, dieselbe Verhöhnung der Menschen, [...] Armut, wirtschaftliches Chaos, Demagogie, Unsicherheit, Terror“¹⁵ in allen Ostblockstaaten hinweist. Ein weiterer Offener Brief wurde im März 1977 an den Staatspräsidenten Ceaușescu mit den genannten Forderungen, unterzeichnet durch 180 Menschen, die damit zugleich ihren Ausreiseantrag stellen, eingereicht. Der dritte Offene Beschwerdebrief richtet sich schließlich an die Teilnehmerstaaten der Belgrader KSZE-Nachfolgekonferenz,¹⁶ in dem acht rumänische Bürger Beschwerde gegen die Regierung ihres Landes führen.¹⁷ Die Reaktion auf dieses Protestschreiben bewegt sich zwischen Toleranz und Terror.¹⁸

¹² Der Terminus *Samizdat* ist der sowjetischen Dissidenzbewegung entnommen und bedeutet „Selbstverlag“, in Analogie dazu wurde der Begriff *Tamizdat* für „Dortverlag“ geprägt. Beide Termini fanden im gesamten Ostblock, mit Ausnahme Polens, Verwendung. Bekanntester Roman des rumänischen Tamizdat ist Paul Gomas *Ostinato*, der 1971 im Verlag Suhrkamp in Deutschland veröffentlicht wird (paraphrasiert nach Pfeifer, 213).

¹³ Paraphrasiert nach Kliems, 205-207.

¹⁴ Paraphrasiert nach Kliems, 205.

¹⁵ Paraphrasiert nach Gabanyi, 1041.

¹⁶ Paraphrasiert nach ebd.

¹⁷ Paraphrasiert nach Gabanyi 1977, 1038-1040.

¹⁸ Die regierungsnahen Zeitung *Scînteia* (Der Funke) bezeichnet am 18.02.1977 Teilnehmer dieser Protestaktion als „Verräter“, die „in fremdem Auftrag“ humanitäre Prinzipien verkündeten. Einige Tage später wird Goma, der seit 1973 in Rumänien nicht mehr publizieren darf, das Angebot gemacht, wieder in einer Literaturzeitschrift zu veröffentlichen. Cornel Burtică, der für Ideologiefragen zuständige ZK-Sekretär, gibt zu, dass Goma gegenüber Fehler gemacht worden seien, die er nun wiedergutmachen versuche, wie Goma in seinem „Winter-Tagebuch“ am 3.5.1977 angibt. Zudem wird ihm versichert, eine zuvor verbotene Romanübersetzung seiner Frau zu veröffentlichen, sowie einige seiner Romane der Überprüfung einer eventuellen Veröffentlichung zuzuführen (paraphrasiert nach Gabanyi 1977, 1038-1040).

Der Fall Gomas macht den individuellen und fließenden Verlauf jeglicher Definitionen widerständigen Verhaltens deutlich. Zu Beginn der stalinistischen Ära nach 1947 ist es nahezu unmöglich, in organisierten Gruppen im Untergrund zu agieren. Dennoch gibt es eine individuell geartete, aus verschiedenen Positionen erwachsene Widerstandshaltung gegenüber dem Gesellschaftssystem des Sozialismus, die eine Gegenkultur hervorbringt, der auch Ion Caraion zuzuordnen ist.

2.2 Exilwellen

Den oben genannten Kriterien zufolge lassen sich die betroffenen Exilanten, die vor ihrer Auswanderung meist im Land Widerstand geübt haben, nicht als homogene Gruppe beschreiben. Bereits das Kriterium der Notwendigkeit eines politischen Exils durch die physische und psychische Bedrohung verweist auf einen engen Bezug zu konkreten (kultur-) politischen Geschehnissen. Das rumänische Regime dieser Zeit zeichnet sich zwar durchgehend durch eine Verbreitung von Angst und Terror aus, jedoch gibt es einen durch politische Umbrüche verursachten Wechsel von Phasen der Liberalisierung, strenger Reglementierungen und Phasen großer Widersprüchlichkeit der kulturpolitischen Führung. Anhand dieser politischen Umbrüche lassen sich drei große Wellenbewegungen literarischen Exils ausmachen:

Erste Exilwelle der Jahre 1944-1949: Bereits im Sommer 1944 zeichnet sich ein grundlegender politischer Umbruch ab. Vor allem den Sympathisanten der 1941 zerschlagenen, jedoch in ihrer Ideologie weiterwirkenden faschistischen Legionärsbewegung, den Anhängern des mit Hitler verbündeten Antonescu-Regimes sowie den Monarchisten unter den Schriftstellern zeigt sich die Notwendigkeit einer baldigen Ausreise immer deutlicher: Antonescu wird 1944 gestürzt, Rumänien erklärt Deutschland den Krieg und tritt auf die Seite der UdSSR über. Schriftsteller im diplomatischen Dienst, darunter Mircea Eliade, kehren meist aus dem Ausland nicht nach Rumänien zurück. Als Anhänger der faschistischen Partei „Eiserne Garde“ und späterer Diplomat unter faschistischer Führung hätte eine Rückkehr in das sowjetisch besetzte Land sehr wahrscheinlich seinen Tod bedeutet.¹⁹

Eine kleinere Gruppe demokratisch und sozialistisch gesinnter Exilschriftsteller und Intellektueller wartet zunächst die politischen Entwicklungen ab, die durch eine Liberalisie-

¹⁹ Paraphrasiert nach Pfeifer, 206.

rungsphase mit nach langer Zeit der Unterdrückung wiedergewonnenen Freiheiten der Meinung, Presse und Künste eine neue Ära einzuleiten scheinen.²⁰

Nach den von den Westalliierten geforderten Wahlen, die zunächst zu Ungunsten der Kommunistischen Partei ausfallen und darum zu gefälschten Ergebnissen führen, wird schließlich mit der Ausrufung der Rumänischen Volksrepublik am 30. Dezember 1947 die Herrschaft der von der UdSSR installierten Kommunisten besiegelt. Nach dem damit verbundenen Abschluss des Friedensvertrages setzt eine besonders radikale kulturelle, politische sowie wirtschaftliche Stalinisierung ein. Schriftsteller, die noch auf freiheitliche Verhältnisse im Land hofften, versuchen spätestens jetzt, sich in Sicherheit zu bringen, indem sie von nun an schweigen, sich an die ideologischen Vorgaben anpassen oder ins Exil fliehen. Der 1957 niedergeschlagene ungarische Aufstand macht schließlich deutlich, dass die sowjetische Besatzung keine vorübergehende Situation ist.²¹

Zweite Exilwelle zu Beginn der 1970er-Jahre: Nach der „Tauwetter“-Periode ab 1964 unter dem neuen Staatspräsidenten Nicolae Ceaușescu ruft dieser im Jahr 1971 die „Kleine Kulturrevolution“ aus, die einen radikalen Rückschritt zu den strikten literarischen Vorgaben der stalinistischen 1950er-Jahre fordert. Schriftsteller, die sich während der liberalen Phase frei äußern, werden zunehmend bedroht.²²

Die dritte Auswanderungswelle der 1980er-Jahre: Während sich in allen anderen Ländern des Ostblocks²³ die 1980er-Jahre eine Lockerung totalitärer Strukturen abzeichnet, etablieren sich in Rumänien weiterhin Extrembedingungen in allen Gesellschaftsbereichen, die eine hohe Anzahl an Intellektuellen sowie Wissenschaftlern zu einer Ausreise nötigen. Wissenschaftlich sowie kulturell isoliert sich Rumänien zunehmend auch innerhalb des sozialistischen Auslandes: Ein Austausch der Schriftsteller in Konferenzen und Symposien wird zunehmend unmöglich.²⁴

²⁰ Paraphrasiert nach Pfeifer, 206.

²¹ Paraphrasiert nach Pfeifer, 206

²² Paraphrasiert nach Pfeifer, 206.

²³ Neben Rumänien kann zu dieser Zeit auch Albanien als Ausnahme gelten.

²⁴ Paraphrasiert nach Pfeifer, 207.

2.3 Funktionsbereiche der Exilliteratur

Aufgrund der weiter bestehenden Bindung des Exilanten an sein Heimatland Rumänien weitet sich die Exilsituation zumeist in verantwortungsvoller Einflussnahme auf die Situation im zurückgelassenen Land aus. So setzt nach Kriegsende unter den ausgewanderten Schriftstellern eine öffentliche Polemik gegen die Sowjetisierung der rumänischen Gesellschaft und Kultur ein. Die staatlich verordnete Abwertung der rumänischen Tradition in Kunst und Kultur führt unter den Exilanten zu dem erklärten Ziel, „die lebendige Verbindung zur rumänischen Sprache, Kunst und Kultur“²⁵ zu bewahren.

Demnach beansprucht das literarische Exil stets für sich, Repräsentant der „wahren rumänischen Literatur“²⁶ zu sein. Extreme Ansichten sind der Meinung, die Entscheidung für das Exil sei die einzige Möglichkeit der authentischen Bewahrung und Fortführung des Nationalen. Tatsächlich leisten rumänische Exilschriftsteller durch ihr Schaffen in Freiheit wichtige Beiträge zur rumänischen Nationalliteratur, was einen relevanten Anhaltspunkt für ihre heutige Einordnung in den rumänischen Kanon darstellt.²⁷

Insgesamt können nach Pfeifer vier Funktionen rumänischer Exilliteratur ausgemacht werden:

1. Die ersten zwei Jahrzehnte nach dem Krieg stehen die kulturelle und literarische Traditionspflege im Vordergrund, um gegen das Vergessen und die Abwertung nationaler Traditionen anzugehen. Es werden in Rumänien verbotene Texte moderner Autoren wie Ion Barbu in Exilzeitschriften wie z.B. die in München erscheinende *Revista Scriitorilor Români* (Zeitschrift rumänischer Schriftsteller) der Rumänischen Akademischen Gesellschaft. Exilautoren knüpfen zudem in ihrem Werk an literarische und geistige Traditionen Rumäniens an.²⁸
2. Eine zweite Funktion von Exilliteratur stellt die polemisch diskutierte jüngste Geschichte sowie Gegenwartssituation im Heimatland dar. Dabei werden beispielsweise die sozialistische Entwicklung des Landes sowie die Haftbedingungen in Arbeitslagern und Gefängnissen in Lyrik und Prosa verarbeitet.²⁹ Damit ist eine persönliche Verarbeitung aber auch eine Veröffentlichung der Missstände verbunden.

²⁵ Zitiert nach *Luceafărul*, November 1948, in: Pfeifer, 207.

²⁶ Zitiert nach Pfeifer, 208.

²⁷ Paraphrasiert nach ebd.

²⁸ Paraphrasiert nach Pfeifer, 208f.

²⁹ Paraphrasiert nach Pfeifer, 210.

3. Als dritte Funktion kann das ästhetische Experiment gelten. Exilanten können neue Formen und Inhalte aus rumänischer Perspektive erproben und damit einen wichtigen Beitrag zur Nationalliteratur leisten.³⁰
4. Ebenso verhält es sich mit ideengeschichtlichen und künstlerischen Entwicklungen, die nun frei zugänglich sind. Die uneingeschränkte Verarbeitung geistiger und kultureller Einflüsse können das Exilwerk bereichern. Der Umgang des Exilanten mit dieser Freiheit reicht jedoch dabei von der synthetischen Verarbeitung neuer Einflüsse mit der rumänischen Kultur bis zu ihrer totalen Ablehnung und Verharren im Rumänisch-Nationalen.³¹

Insgesamt ist der Exilbegriff als Modell in der Theorie trennschärfer als in der Realität, die er damit nur bedingt abzubilden vermag.

³⁰ Paraphrasiert nach ebd.

³¹ Paraphrasiert nach Pfeifer, 211.

3. Rumänische Literatur als Teil einer „*cultură minoră*“

Die Geschichte der rumänischen Literatur muss stets vor dem Hintergrund der geopolitischen Lage desjenigen territorialen Gebietes verstanden werden, das als das heutige Rumänien in den Grenzen von 1947 deklariert ist. Als kleines Gebiet an der Schwelle von Orient und Okzident war Rumänien zumeist Spielball politischer Interessen der Großmächte und im Zuge dessen besetzt und – auch kulturell – fremdbestimmt. Im Folgenden wird gezeigt, unter welchen Umständen sich die rumänische Kultur herausgebildet hat und welche Einflüsse auf sie einwirkten.

3.1 Entstehungsgeschichte der rumänischen Literatur

Der Bereich der rumänischen Literaturgeschichtsschreibung vereint zwei Problemfelder rumänischer Kultur: Zum einen die politisch vereinnahmte rumänische Geschichtsschreibung und zum anderen die sich an der Geschichte ausrichtende Literatur an der Schnittstelle von politischer Abhängigkeit und künstlerischem Schaffen. Daher soll zunächst die rumänische Geschichte und ihre kulturelle Verarbeitung kurz dargestellt werden, ehe deren Einflüsse auf die rumänische Literatur untersucht werden.

3.1.1 Kulturelle Einflüsse im Lauf der Geschichte

„Rumänien ist Geographie, nicht Geschichte“³²

Emil Cioran

Die rumänische Geschichte ist eng an die geographische Lage des Landes geknüpft, die verschiedene Großmächte strategisch für sich zu nutzen wissen. So sind die Daker, das ursprüngliche Volk auf heutigem rumänischem Gebiet, romanischen sowie slawischen Kultureinflüssen³³ massiv ausgesetzt. In welchem Umfang dies für die romanischen Einflüsse der Fall ist, ist historisch ungeklärt. Das Thema wird als Glaubensfrage gehandhabt, die Meinungen spalten sich dabei in die zwei Lager der Kontinuitätstheorie und der Immigrations-
theorie.

³² Zitiert nach Cioran, in: Verseck, 146.

³³ Paraphrasiert nach Verseck, 37.

Der Ursprung der rumänischen Nation wird auf die Synthese zwischen Dakern und Römern zurückgeführt. Dabei wird die Kontinuitätstheorie vertreten, die besagt, dass der römische Kaiser Traian in den Jahren 101 bis 106 das Dakerreich eroberte. Die entstandene Provinz „Dacia Traiana“ besteht 170 Jahre, bis sich die Römer im Jahr 271 zurückziehen. Was während der 170-jährigen römischen Besatzung mit den Dakern geschieht, ist historisch nicht ausreichend belegt. Die Kontinuitätstheorie geht davon aus, dass die Daker in dieser Zeit romanisiert werden. Abgezogen würden nur Angehörige des Militär- und Verwaltungsapparates, während die dako-romanische Bevölkerung übrig bliebe.³⁴

Demgegenüber steht die Immigrationstheorie, die davon ausgeht, dass die Vorfahren der heutigen Rumänen erst gegen Ende des ersten Jahrtausends im Zuge der Ausweitung des bulgarischen Zarenreiches aus der südlichen Donauebene gen Norden wanderten. Etwa zeitgleich fand die ungarische Landnahme der Donautiefene statt, die im 13. Jahrhundert mit der Einnahme Siebenbürgens ihren Höhepunkt hatte. Die Daker seien dabei zuvor von den Römern teilweise vernichtet, teilweise in andere Provinzen übersiedelt worden.³⁵

Die beiden Theorien vertreten also unterschiedliche Positionen über die ursprüngliche Herkunftskultur des heutigen rumänischen Volkes.³⁶ Die Frage nach den Wurzeln einer romanischen Hochkultur³⁷ oder einer slawischen bäuerlichen Herkunft³⁸ stellt demnach auch heute noch ein empfindliches Thema im Hinblick auf die Konstitution einer nationalen Identität dar.

³⁴ Als Beleg verweisen Anhänger der Kontinuitätstheorie auf archäologische Funde auf dakischem Boden, die belegten, dass die Daker auch nach dem Abzug der Römer noch die lateinische Sprache verwendeten (paraphrasiert nach Verseck, 38).

³⁵ Als Argumente gegen eine dako-romanische Synthese nördlich der Donau sind fehlende Quellen über die dako-romanische Bevölkerung nach dem römischen Abzug, eine mit 170 Jahren relativ kurz bemessene Zeitspanne der römischen Besetzung, sowie die Aussagen des römischen Geschichtsschreibers Eutropius, wonach bei Ankunft der Römer in der neuen Provinz zunächst Menschen angesiedelt werden mussten.

³⁶ Paraphrasiert nach Verseck, 37-38. Jedoch geht Verseck im weiteren Verlauf seiner geschichtlichen Abhandlung auch von einer römischen Besetzung des dakischen Gebietes im Sinne der Kontinuitätstheorie aus, die er als gesellschaftlichen Konsens einstuft.

³⁷ Eva Behring, die führende Leipziger Wissenschaftlerin auf dem Gebiet rumänischer Literatur, geht in der von ihr verfassten Literaturgeschichte *Rumänische Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart* aus dem Jahr 1994 ebenfalls von der Kontinuitätstheoretischen Geschichtsauffassung aus. Sie schreibt: „Die wegen ihres Reichtums als ‚Dacia felix‘ bezeichnete Provinz war als Grenzgebiet des Römischen Reiches von strategischer Bedeutung. Daher wurde der Romanisierungsprozeß während der etwa einhundertsechzigjährigen Zugehörigkeit Dakiens zum Römischen Imperium sehr nachdrücklich betrieben. Obgleich sich die Römer in den siebziger Jahren des 3. Jahrhunderts unter dem Druck innenpolitischer Instabilität und verschiedener ‚Barbareneinfälle‘ aus Dakien zurückgezogen hatten, wurde das Band kultureller Gemeinsamkeit dennoch nicht durchschnitten.“ (zitiert nach Behring 1994, 13f).

³⁸ Die Streitigkeiten um die Ursprungsherkunft der Rumänen ging anfänglich von der rumänischen Nationalbewegung im Siebenbürgen der Habsburger Monarchie aus, die, um Ansprüche auf mehr bürgerliche und politische Rechte durchzusetzen, die Kontinuitätstheorie anführten. Auch heute flammen immer noch Debatten seitens der ungarischen Rechten auf, die ihren Anspruch auf Siebenbürgen mithilfe der Immigrationstheorie stützen wollen (paraphrasiert nach Verseck, 38).

Die im vierten Jahrhundert einsetzende Christianisierung fördert schließlich die Bindung an die lateinisch-christliche Welt, wobei sich die traditionellen Elemente heidnischen Glaubens darin integrieren. Nach der Wanderung germanischer, finno-ugrischer und turko-tatarischer Volksstämme durch das Land, lassen sich im sechsten und siebten Jahrhundert verschiedene Slawenstämme auf dakischem Gebiet nieder und bringen dabei bäuerliche Lebensformen in die ursprüngliche Hirtenkultur ein, wodurch der spätere Feudalstaat erst ermöglicht wird. Es findet also eine gegenseitige Assimilation mit einer Slawisierung der Dako-Romanen und einer Romanisierung der Slawen statt. Im 11. Jahrhundert intensivieren sich die Beziehungen zu Ostrom, als Byzanz das erste Bulgarenreich unterwirft und dabei auch rumänische Gebiete unter byzantinische Herrschaft geraten, was auch kulturelle Spuren hinterlässt. Durch die osmanische Besatzung werden seit dem 15. Jahrhundert orientalische Elemente verstärkt in alle Bereiche der volkstümlichen Kunst aufgenommen und bleiben in den Gebieten Moldau und Walachei für mehrere Jahrhunderte bestehen. Siebenbürgen durchläuft dieselben Prozesse unter ungarischer Oberhoheit.³⁹ Während Siebenbürgen seit dem 13. Jahrhundert zu Ungarn gehört und somit 1689 Teil der habsburgischen Monarchie wird, werden die beiden Fürstentümer Walachei und Moldau zwischenzeitlich bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts von rumänischen Fürsten regiert. Ab 1711 bzw. 1716 setzt das Osmanische Reich die Fanariotenherrschaft⁴⁰ in beiden Fürstentümern durch. Im Zuge dieser Besatzung werden Bodenschätze und Rohstoffe ausgebeutet, wobei erneut eine Orientalisierung der Alltagskultur, von der Kleidung bis hin zu den Bräuchen, stattfindet. Erst 1821 leitet Tudor Vladimirescu eine Revolution gegen die Fremdherrschaft an, die zwar niedergeschlagen wird, es jedoch schafft, das fanariotische Regime abzulösen. Einige Jahre später werden verfassungsmäßige Regierungen in den kleinen Staaten errichtet.⁴¹

3.1.2 Rumänische Literatur im Zeichen nationaler Identitätsbildung

Die Entwicklung der rumänischen Literatur verläuft in den jeweils von verschiedenen Mächten besetzten Gebieten Siebenbürgen und den Donauprovinzen unterschiedlich. Die von Preußen und Habsburg stark beeinflussten Siebenbürger Latinisten integrieren die

³⁹ Paraphrasiert nach Behring 1994, 13-14.

⁴⁰ Fanar war ein Stadtteil von Konstantinopel, wo der Patriarch und die von ihm privilegierten Griechen lebten. Die Fanariotenherrschaft wurde von durch die Türken eingesetzten Griechen ausgeübt. Weil dieses Amt auf eine Dauer von maximal drei Jahre ausgelegt war und käuflich erworben wurde, bereicherten sie sich persönlich.

⁴¹ Paraphrasiert nach Olărescu, 15.

„deutschen“ Kultureinflüsse unproblematisch, wohingegen den Donauebenen die italienische und französische Kultur durch das Phanariotische Regime mit Gewalt aufgezwungen wird. Die für letztere befreiende Revolution Vladimirescus lässt erstmals ein Nationalbewusstsein im Land entstehen, das eine kulturelle Emanzipation einleitet.

Das Rumänische wird als Unterrichtssprache in den Schulen eingeführt, Zeitungen und Literatur finden zunehmend Verbreitung. Dabei ist es jedoch, wie Stiehler festhält,⁴² ein Irrtum, dass die Phanariotenherrschaft eine kulturelle Stagnation Rumäniens bedeutete, wie die rumänische Geschichtsschreibung zumeist schreibt. Von der Bildungspolitik unter den gebildeten Griechen profitierte das Land enorm. Vor allem auf literarischem und sprachlichem Gebiet wird die spätere, an Frankreich angelehnte Weiterentwicklung der Schriftsprache vorbereitet.⁴³ Die Epoche der Phanarioten ist vor allem eine der Rezeption, in der zahlreiche italienische und französische Klassiker in die griechische Sprache übersetzt wurden. Die Ausbildung an den großen Akademien werden weltlich, so dass erstmals zeitgenössische Philosophie, Geschichte, Geographie, Physik, Chemie und Astronomie gelehrt werden. Stiehler betrachtet daher die Phanarioten als erste Europäer, was jedoch in der rumänischen Geschichtsschreibung nicht anerkannt werde.⁴⁴

Wie sehr das Verständnis von Geschichte und Kultur nicht zuletzt das Selbstwertgefühl des Volkes einer kleinen Nation prägt, drücken vor allem Schriftsteller und andere Künstler öffentlich aus. Der Schriftsteller Emil Cioran ist dabei einer der radikalsten Gegner der vorherrschenden Kulturentwicklung Rumäniens. Der Freund Eliades wendet sich nach seiner Ausreise nach Frankreich gänzlich von seinem Heimatland ab und bezeichnet es als „Zweite-Klasse-Land“⁴⁵ mit einer „Zweite-Klasse-Kultur“,⁴⁶ dem er „die Bevölkerung Chinas und das Schicksal Frankreichs“⁴⁷ wünscht. Diffuser polemisch vorgetragener Hass trifft dabei auf eine Vergötterung Rumäniens. Dieser innere Widerspruch darf wohl zugleich als Sinnbild einer rumänischen Mentalität gelten, die sich unter dem Komplex einer unterentwickelten Kultur zu behaupten versucht. Dieser Umstand ist einer wechselhaften Geschichte geschuldet.⁴⁸

Aufgrund ihrer identifikatorischen nationalen Identitätsstiftung ist die rumänische Literaturgeschichte auch nach 1989 ein stetes Politikum im Instrumentarium wechselnder ideologischer Demagogien. Eine Rolle, aus der sich die Literaturgeschichte erst etwa zehn Jahre nach Zusammenbruch des Ostblocks allmählich emanzipiert.

⁴² Vgl. Bochmann, Stiehler, 156.

⁴³ Paraphrasiert nach Schroeder, in: Bochmann, Stiehler, 156.

⁴⁴ Paraphrasiert nach Stiehler, in Bochmann, Stiehler, 157.

⁴⁵ Zitiert nach Cioran, in: Verseck, 146.

⁴⁶ Zitiert nach Cioran, in: Verseck, 146.

⁴⁷ Zitiert nach Cioran, in: Verseck, 146.

⁴⁸ Paraphrasiert nach Verseck, 147.

Bei der Geschichtsauslegung scheiden sich in Rumänien die Geister. Unter der Ceaușis-tischen Diktatur wird Geschichtsbewusstsein in Form des die Geschichte überhöhenden Ethnohistorizismus vorgegeben. Dabei wird eine kontinuierliche glorreiche Vergangenheit inszeniert, die einen legitimierten staatlichen Rahmen sowie ein nationales Bewusstsein erschafft.⁴⁹ Dieser Ethnohistorizismus ist osteuropaweit eine tragende Säule des ethnonationalistischen Nationsverständnisses. Darin drückt sich ein Anspruch aus, der aus einem Mangel entsteht: Die „Geschichte der Rumänen“,⁵⁰ wie historiographische Gesamtdarstellungen oft genannt werden, soll eine geistige Einheit sowie eine territorial zusammengehörige Nation suggerieren und damit einen gravierenden Mangel an nationaler Identität kompensieren. Denn die tatsächliche Geschichte Rumäniens ist von steten Belagerungen verschiedener Kulturen und damit verbundener Demütigung geprägt. Rumänien wird dabei Teilhaber an zwei Zivilisationssphären, der lateinisch-hellenischen und slawisch-byzantinischen.⁵¹ Eben diese Kulturen „zivilisieren“ das einstige Hirtenvolk und bringen es mit Hochkulturen in Berührung. Obwohl das erste Textdokument in rumänischer Sprache⁵² – in kyrillischen Lettern – auf das 16. Jahrhundert datiert ist, kann sich erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts allmählich eine souveräne rumänische Literatur entwickeln. Die historische Entwicklung einer souveränen Aneignung dieser „höheren“ Kulturen unter Einbezug eigener ursprünglicher Traditionen kommt erst nach dem Rückzug der türkisch-russischen Besatzung auf, als die neue rumänische Regierung zahlreiche Übersetzungen aus dem französischen und deutschen Sprachgebiet ins Rumänische fördert, um eine eigene Nationalliteratur zu formen und anzuleiten. Der Fokus liegt dabei auf der Nachahmung „literarisch hochwertiger Titel“, die vor allem durch politische Führungspersonen in dem Sinne einer Förderung des Nationalbewusstseins, vorangetrieben wird.⁵³

Mit der rumänischen Rezeption der von Johann Gottfried Herder postulierten Sprachnation und den damit verbundenen Nationalliteraturen ist bald auch ein nationalistisches Programm der Reinheit von Sprache, Kultur und Rasse verbunden. Literatur sowie Pressewesen kommen dabei eine wesentliche Funktion bei der historischen Konstituierung der Nation zu. Die Verbreitung beider Medien führt zur Festigung eines Nationalbewusstseins, so dass man sagen kann: Die Bildung der Nation erfolgte durch nationale Bildung.⁵⁴

⁴⁹ Paraphrasiert nach Verseck, 37.

⁵⁰ Zitiert nach Verseck, 37.

⁵¹ Paraphrasiert nach Behring 1994, 11.

⁵² Als erstes erhaltenes Textdokument der rumänischen Sprache gilt der auf Juni 1521 datierte Privatbrief des Bojaren Neacșu an den Bürgermeister des siebenbürgischen Kronstadt Hanăș Begner. Dieser klärt über türkische Truppenbewegungen auf der Donau in Richtung Siebenbürgen auf.

⁵³ Paraphrasiert nach Olărescu, 11-12.

⁵⁴ Paraphrasiert nach Wintersteiner, 56f.

3.2. Ethnopsychogramm

Die Volksliteratur ist in Rumänien nach wie vor weit verbreitet. Vor allem der Volksmythos *Miorița*⁵⁵ zeichnet sich durch seine archaischen und vorchristlichen Motive aus und gilt als Sinnbild für die rumänische Weltanschauung.

Miorița ist die Geschichte von zwei Hirten, die beschließen, einen dritten zu töten, um seine Schafherde in Besitz zu nehmen. Als das verzauberte sprechende Schaf *Miorița* davon erfährt, klärt es den dritten Hirten über den Plan der beiden Widersacher auf. Dieser versucht jedoch nicht, sich zu retten, sondern akzeptiert seinen Tod und bereitet sich auf ihn vor. Seinen Tod stellt er sich dabei als kosmische Hochzeit vor, in der „Sonne und Mondenglanz den Hochzeitskranz [hielten]“⁵⁶ und „Espe und Tanne unter der Gästeschar [waren]“.⁵⁷

Zumeist wird das Verhalten des Schäfers in dieser Ballade als passiv und schicksalsgläubig gedeutet, doch die große Solidarität zwischen Mensch und Natur, die im Rahmen einer kosmischen Hochzeit bestehe, wird positiv hervorgehoben.⁵⁸

Der Schriftsteller und Kulturphilosoph Lucian Blaga arbeitet in seinem Buch *Spațiul mioritic* (Der mioritische Raum) 1936 auf der Basis dieses Volksmythos eine eigene ethnopsychologische Theorie über das rumänische Volk aus. Zentraler Begriff ist dabei die „stilistische Matrix“, die er als selbständig wirkendes Unterbewusstes versteht, worin ethnische Charakteristika sowie die Geschichte und kulturellen Leistungen eines Volkes verborgen seien. Diese trage jede und jeder Angehörige eines Volkes in sich und präge dadurch das jeweilige Volk. Die rumänische Matrix sei demnach von einer „sophianischen Perspektive“ geprägt, dem Bestreben, das Irdische mit dem Transzendentalen zu verbinden. Zudem erkennt er in der Ballade einen Fatalismus der Rumänen, der „ohne tragischen Akzent“⁵⁹ auskommt.⁶⁰

Mircea Eliade befasst sich ebenfalls in seiner Untersuchung über rumänische Volksmythen *De Zalmoxis à Gengis-Khan* mit dem Lied der *Miorița*. Er deutet sie auf neuartige Weise als die Antwort des Hirten auf den „Schrecken der Geschichte“.⁶¹ Der Hirte verwandle

⁵⁵ 1852 von Vasile Alecsandri herausgegeben, ist *Miorița* das am weitesten verbreitete Lied bei den Rumänen, von dem es mehr als 1000 Varianten im Land gibt.

⁵⁶ Zitiert nach Olărescu, 30.

⁵⁷ Zitiert nach Olărescu, 30.

⁵⁸ Paraphrasiert nach Olărescu, 30.

⁵⁹ Die Rumänen organisierten ihr Schicksal nicht selbst, sondern vertrauten auf den Wechsel von göttlichem Verhängnis und göttlicher Gnade. Dieses Prinzip glaubt Blaga in verschiedenen Formen der Volkskultur wiederzuerkennen, z.B. im überwiegenden Gebrauch von Jamben und Trochäen in der rumänischen Volksdichtung sowie der harmonischen Höhe und Weite des rumänischen Dorfes (paraphrasiert nach Verseck, 159).

⁶⁰ Paraphrasiert nach Verseck, 157-159.

⁶¹ Zitiert nach Eliade 1982, 264.

sein Unglück in ein sakramentales Mysterium, das „*ihm* letztendlich *erlaubt, über sein eigenes Schicksal zu triumphieren*.“⁶²

3.3 Rumänische Literatur als Teil einer „kleinen Kultur“

Mircea Eliade und Ion Caraion wirken nach 1945 nicht nur in zwei unterschiedlichen Kulturen, sie wirken auch in verschiedenen politischen Systemen, in denen Literatur und Kunst auf spezifische Art und Weise in das gesellschaftliche Gefüge integriert werden. Um ihr künstlerisches Schaffen umfassend beurteilen zu können, ist die Betrachtung der Verarbeitung ihres soziokulturellen Umfeldes in ihrem Werk notwendig. Während Eliade die „kleine Kultur“ Rumäniens nach 1945 verlässt und damit keinen künstlerischen Zwängen oder Einschränkungen mehr unterworfen ist, vollzieht sich der kreative Schaffensprozess Ion Caraions bis zu seinem Gang ins Exil im Jahr 1981 unter den totalitären Vorgaben einer Diktatur, die eine noch kleinere Kultur entstehen lässt.

3.3.1 Der Begriff der „kleinen Kultur“ als Machtdiskurs innerhalb des literarischen Feldes

Rumänische Literatur wurde bis 1989 zumeist erst durch Exilschriftsteller außerhalb des Landes wahrgenommen. Dieser Umstand liegt sowohl im internen Literaturbetrieb Rumäniens begründet, als auch in den Machtstrukturen des externen literarischen Feldes. Beide Faktoren lassen sich mit der Theorie der „kleinen Kultur“ begründen. In welcher Form Exilkünstler „kleiner Kulturen“ dabei auf dem ausländischen literarischen Parkett wahrgenommen werden, soll im Folgenden skizziert werden, wobei zunächst der Begriff der „kleinen Kulturen“ in Frage gestellt wird. Die Chancen der Literatur innerhalb einer solchen Kultur, sich international zu behaupten, werden unter Zuhilfenahme der Theorie des literarischen Feldes von Pierre Bourdieu näher beleuchtet.

Wie bisher gezeigt, hat die geopolitische Lage der bevölkerungsarmen⁶³ rumänischen Nation den kulturellen Lauf ihrer Geschichte bestimmt. Die spezifische Wechselwirkung politischer sowie kultureller Fremdbestimmung ist den Ostblockstaaten gemein, die bis in die 1990er-Jahre nahezu ausschließlich unter dem zweifelhaften Titel „kleiner Kulturen“ subsumiert werden. Die an Fläche sowie Bevölkerung vorhandene geringe Größe wird da-

⁶² Zitiert nach Eliade 1982, 265.

⁶³ Rumänien hat zu Beginn des 20. Jahrhunderts etwa 10 Millionen Einwohner.

bei im Gebrauch der doppeldeutigen Begrifflichkeit der „kleinen Kultur“ mit einer „minderwertigen“ Kultur assoziiert.⁶⁴ Ein quantitatives Merkmal impliziert dabei ein qualitatives, wobei vor allem seine „naturgemäße Gegebenheit“ unter Nichtbeachtung der geschichtlichen Entwicklungen vorgegeben wird. Roland Barthes hat diesen Vorgang als moderne Mythenbildung entlarvt, wobei er den zuvor beschriebenen Vorgang als zentrales Prinzip des Mythos festhält: „[der Mythos] verwandelt Geschichte in Natur.“⁶⁵ Durch die scheinbare natürliche Gegebenheit des ausgesagten Gegenstandes wird eine Naivität der Aussage vorgegeben, die den konstruierten Mythos als Begründung anstatt als Motiv im Rezipienten wirken lässt. Die Aussage wird dadurch nicht mehr hinterfragt und erscheint zudem gänzlich unpolitisch, ohne manipulative Absicht.⁶⁶ Die Machtverhältnisse, die der hier behandelte Mythos anzeigt, werden als naturgegeben beschrieben, ihre Konstruktion wird nicht wahrgenommen. Eine mögliche Veränderung dieser Verhältnisse scheint daher unmöglich. Der hier zugrundeliegende Machtdiskurs wird nicht eröffnet, sondern verhindert und ist dadurch umso effektiver. Die Gesamtheit der rumänischen und anderer kleiner Bevölkerungen erscheint somit sowohl geistig als auch anderweitig unfähig zu höheren kulturellen Leistungen; diese Verknüpfung einer Eigenschaft mit einer Nation kann daher als Beispiel eines rassistisch motivierten Mythos bezeichnet werden.

Weiterhin ist die vorliegende Formulierung einer „kleinen Kultur“, die eine „kleine Literatur“ hervorbringt, implizit, innerhalb einer dialektischen Verknüpfung, durch ihr Gegenteil begleitet, nämlich durch das Konzept einer angenommenen Weltliteratur, die nur innerhalb einer Hochkultur entstehen kann. Diese qualitativ „höhere Kultur“ verleiht sich dabei selbst die Legitimation, literarische Hierarchien vorzugeben und diskriminiert in diesem Prozess aufstrebende „kleine Literaturen“.

Der moderne Mythos der „kleinen Kulturen“ wirkt an dieser Stelle als Instrument auf dem von Pierre Bourdieu beschriebenen literarischen Feld. Dieses intellektuelle Feld ist sowohl ein Kraft- und Machtfeld, in dem die verschiedenen Institutionen konkurrieren,⁶⁷ als auch ein dynamisches soziales Kampffeld, auf dem ständige Konkurrenzkämpfe um die Wahrung oder Veränderung bestehender Kräfteverhältnisse im Umgang mit symbolischem

⁶⁴ Paraphrasiert nach Wintersteiner, 154.

⁶⁵ Zitiert nach Barthes, 113.

⁶⁶ Paraphrasiert nach Barthes, 113f.

⁶⁷ Die Struktur des literarischen Feldes lehnt Bourdieu in einem Verfahren kontrollierter Analogie an die religionssoziologischen Thesen Max Webers an, die dieser in *Wirtschaft und Gesellschaft* formuliert. Bourdieus Methodik basiert dabei auf der Hypothese der strukturellen und funktionellen Homologien zwischen den einzelnen Feldern. Jedoch betont Bourdieu, seine Theorie, im Vergleich zu Weber, an keinem ökonomischen Denk-Modus im engeren Sinn ausgerichtet zu haben, auch wenn er ebenfalls mit den gleichen Begrifflichkeiten wie z.B. Kapital und Konkurrenz argumentiert. Vielmehr wird in seiner Theorie eine allgemeine Ökonomie der Praxis postuliert (paraphrasiert nach Jurt, 85f.).

Kapital stattfinden.⁶⁸ Dabei beschreibt Bourdieu zwei Lager, die verschiedene Interessen verfolgen und sich daher verschiedener Mittel bedienen: Die *Orthodoxen* halten in einem bestimmten Zustand des Kräfteverhältnisses das Monopol über das spezifische Kapital des jeweiligen Feldes und verfolgen demnach vorwiegend Strategien der Bewahrung. Sie verteidigen ihren Status gegenüber den *Häretikern*, die über geringeres symbolisches Kapital verfügen und zu subversiven Strategien neigen. Die Kapitalform des einen Feldes ist dabei nicht unmittelbar in dasjenige eines anderen Feldes überführbar, die einzelnen Felder unterliegen also realen gesellschaftlichen Autonomisierungsprozessen, die, nach Niklas Luhmann einer „funktionalen Gesellschaftsdifferenzierung“ folgend, Teilsysteme⁶⁹ bilden.⁷⁰

In diesem Prozess der Machtaufteilung wirkt die Begrifflichkeit der „kleinen Literaturen“ als Mythos, der das Monopol über das intellektuelle Kapital der *orthodoxen* Gruppierung bewahren hilft.

Mircea Eliade, der nach 1945 die „kleine Kultur“ Rumäniens verlässt und in die französische wechselt, gehört ab diesem Zeitpunkt der Sprachgemeinschaft einer Weltsprache an, die Weltliteratur produziert. Dies bedeutet einen Aufstieg innerhalb der Machtstrukturen im literarischen Feld, was sich auch in der Ästhetik Eliades nach 1945 niederschlägt: Von einem aufstrebenden Provokateur, als der er in Rumänien Aufsehen erregt hatte, entwickelt er sich zu einem gemäßigeren Autor, der die Gattung des phantastischen Romans für sich besetzt. Er hat es nun nicht mehr nötig, durch die offensive Darstellung von Sex- oder Gewaltszenen auf sich aufmerksam zu machen, sondern widmet sich der Vervollkommnung des von ihm besetzten Genres. Nach Bourdieu wird er durch diesen kulturellen Szenenwechsel von einem aufstrebenden Häretiker zu einem orthodoxen Autor, der mittels Techniken der Bewahrung seinen Status fixiert und sich in den konservativen Kanon allmählich eingliedert.

Auch Ion Caraion, der sich als Avantgardist bereits durch die Wahl seiner unangepassten Ästhetik außerhalb eines konservativen Kanons zu positionieren versucht, steht bis zu seiner Ausreise in die Schweiz im Jahr 1981, kulturpolitisch bedingt, außerhalb des politisch vorgegebenen Kanons. Das stark begrenzte literarische Feld innerhalb der Diktatur lässt sich soziokulturell in den Kreisen des Schriftstellerverbandes verorten, in dessen Aktivitäten sich Caraion als unangepasster Künstler einbringt. Nach 1981 verlässt auch er die radikal provokative lyrische Position und nähert sich traditionellen Gattungen, wie dem Roman und dem Drama, an.

⁶⁸ Paraphrasiert nach Jurt, 85.

⁶⁹ Zitiert nach Luhmann, in: Jurt, 85. Der Begriff des Teilsystems ist jedoch mit dem Bourdieuschen Feld nicht identisch. Der systemtheoretische Ansatz Luhmanns räumt Rankämpfen lediglich eine „parasitäre Existenz“ ein. Bei Bourdieu hingegen bestimmen permanente Auseinandersetzungen das Feld.

⁷⁰ Paraphrasiert nach Jurt, 81-85.

3.3.2 „Kleine Literaturen“

Während die Begrifflichkeit der „kleinen Kultur“ für den heutigen, im Hinblick auf politische Machtdiskurse sensibilisierten Leser eine diskriminierende Anmutung hat, wurde sie in ihren Ursprüngen, vor der soziologischen Entdeckung sprachlich konstruierter Machtverhältnisse, in ihrem geschichtlichen Rahmen gedacht. Die der Kultur kleiner Nationen durchaus eigene geringere Produktivität hat erstmals Franz Kafka in dem gesellschaftlichen Kontext politischer sowie kultureller Besatzung interpretiert. Dabei ist zu betonen, dass auch in ehemals dauerhaft besetzten Kulturräumen die ausgebildete „kleine Kultur“ anhält und sich somit unabhängig von einer aktuell bestehenden Besatzung weiterträgt. Kafka entwickelt dazu Ansätze einer Theorie der Situation einer Nationalliteratur unter den Existenzbedingungen kleiner Nationen, die schließlich 1976 von Gilles Deleuze und Felix Guattari im Rahmen ihrer marxistischen Kafka-Untersuchungen weiterentwickelt werden.

1911 erstmals in Franz Kafkas Tagebuchaufzeichnungen auftauchend,⁷¹ verleiht der Schriftsteller als spontaner Theoretiker dem Ausdruck der „kleinen Literatur“ erste literatursoziologische Relevanz. Seinen Überlegungen über die tschechische und jüdische Literatur Polens folgend, fällt ihm die besondere Rolle auf, die Literatur unter Umständen der Unterdrückung für das Nationalbewusstsein des besetzten Landes einnimmt: „Literatur ist weniger eine Angelegenheit der Literaturgeschichte als Angelegenheit des Volkes.“⁷² Damit benennt er ein gemeinsames Charakteristikum der Literatur kleiner Völker und Sprachgruppen, innerhalb derer er sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Prag der Habsburger Monarchie selbst wähnt, nämlich die gesellschaftliche Bedeutung, die der unterdrückten Literatur in Form der Stabilisierung einer nationalen Identität unter fremder Herrschaft zukommt. Die Gemeinsamkeit dieser ansonsten meist sehr unterschiedlichen Literaturen fände sich dabei einerseits in ihrer besonderen Position gegenüber den mächtigen Literaturen nach außen, der andererseits eine besondere Position im Inneren der jeweiligen Kultur entspricht.⁷³

Während Kafka etwas romantisierend, das nationale Anliegen der „kleinen Völker“ als selbstverständlich, gerecht und faszinierend betrachtet, hat die neuere Forschung Kafkas Ideen diesbezüglich wiederentdeckt und kontrovers neu interpretiert.

So kritisieren Deleuze und Guattari im Jahr 1976 bereits den Begriff der „kleinen Literaturen und Sprachen“ aus einem marxistischen Blickpunkt heraus und schlagen den Begriff

⁷¹ Paraphrasiert nach Wintersteiner, 149. Die These der „kleinen Literatur“ findet sich in dem Tagebucheintrag Kafkas vom 25.12.1911.

⁷² Zitiert nach Kafka, in: Wintersteiner, 149.

⁷³ Paraphrasiert nach Wintersteiner, 149.

der „Minderheiten-Literatur bzw. Sprache einer Minderheit“⁷⁴ vor, wobei sie sich als Vor- denker postkolonialer literarischer Theorien erweisen. Deleuze und Guattari leiten in An- lehnung an Kafkas Tagebucheintragungen drei Kennzeichen „kleiner Literaturen“ ab:

1. Die *Deterritorialisierung der Sprache* benennt den Schaffensumstand, unter dem Schriftsteller unterdrückter Nationen künstlerisch tätig werden müssen: der eigen- en ursprünglichen Sprache beraubt zu sein und sich einer neuen vorgegebenen Sprache bedienen zu müssen. Das Ergebnis dessen ist eine Armut der Sprache, die sich im Fall des „Pragerdeutsch“ in einer inkorrekten Syntax sowie einge- schränktem Vokabular zeigt und zudem in dem falschen Gebrauch von Präposi- tionen, einem Missbrauch der Reflexivpronomen, der Verwendung von Aller- weltswörtern,⁷⁵ einer Häufung von Adverbien, der Verwendung einer Vielzahl von Schmerz konnotierenden Ausdrücken sowie der großen Bedeutung des Ak- zents für die innere Wortspannung äußert.⁷⁶
2. Eine „kleine Literatur“ zeichnet sich weiterhin durch den notwendig *politischen Charakter der Literatur* innerhalb einer kleinen Nation aus. Ob sie es intendiere oder nicht, sie werde als Manifestation nationaler Identität betrachtet. Innerhalb dieser Kultur ist zudem alles politisch, die Bedingungen, um individuelle Aussa- gen treffen zu können, sind ungünstig.
3. Schließlich sei der *kollektive Wert* dieser Literatur bezeichnend. Literatur in einer kleinen Nation, die stets von Mächtigeren bedroht ist, produziere trotz ihres Skeptizismus eine aktive Solidarität.⁷⁷

Kafka formuliert dabei in Anlehnung an die Situation der Prager Juden seiner Zeit die Sackgasse, in die Schriftsteller geraten, die unter den Bedingungen kleiner Nationen leben und arbeiten müssen: Diese Künstler bewegten sich zwischen „der Unmöglichkeit, nicht zu schreiben, der Unmöglichkeit, deutsch [in der Sprache der Besatzer] zu schreiben und der Unmöglichkeit, anders zu schreiben“.⁷⁸ Nicht zu schreiben sei unmöglich, da das schwache Nationalbewusstsein dringend auf eine eigene Literatur angewiesen sei. In der Sprache der Besatzer zu schreiben sei ebenfalls nicht möglich, da diese Sprache und Kultur deterritoria- lisiert, also fremd und künstlich auferlegt und nicht authentisch, sei. Anders als deutsch zu

⁷⁴ Paraphrasiert nach Deleuze/Guattari, 24.

⁷⁵ Als Beispiel dient das Wort *geben*, das synonym für setzen, stellen, legen und abnehmen gebraucht wird, wo- durch es in seinem Gebrauch *intensiviert* wird.

⁷⁶ Paraphrasiert nach Deleuze/Guattari, 33.

⁷⁷ Paraphrasiert nach Deleuze/Guattari, 25.

⁷⁸ Zitiert nach Kafka, in: Deleuze/Guattari, 24.

schreiben, sei Schriftstellern in dieser Lage auch nicht möglich, da sie zu ihrer ursprünglichen Territorialität eine zu große Distanz empfänden, sie lebten also eine prekäre Identität. Unter diesen Bedingungen sei der Schriftsteller gezwungen, die Sprache der Literatur neu zu erfinden.⁷⁹

Dabei hätten Schriftsteller nur zwei Möglichkeiten des Umgangs mit diesem Dilemma: einen Weg der Reterritorialisierung zu finden, also aus der prekären in eine eindeutige Identität zu wechseln, indem die Armut der deterritorialisierten Sprache künstlich bereichert und symbolisch aufgeladen wird, wodurch die Trennung vom Volk jedoch nur verschärft würde.⁸⁰ Kafka hat einen zweiten Weg gesucht und dabei zu einer eigenen Ästhetik der Fremdheit gefunden: Er reduziert die verarmte Sprache und treibt damit die Deterritorialisierungserscheinungen voran. Indem er exzessiv alle o.g. Merkmale einer ‚kleinen‘ Sprache gebraucht, diese jedoch kreativ umsetzt, schafft er eine Intensität, innerhalb derer die Worte an die Grenzen ihrer Bedeutung geführt werden und diese sogar überschreiten.⁸¹ Mithilfe jener sprachlichen Elemente, die sich als *Intensivierer* oder *Spanner*⁸² auswirken, verschärft er die innere Spannung der Sprache und konzentriert sie dadurch. So schafft er es, die ihm auferlegte beschränkte Sprache zu umgehen, indem er die monströse Situation des Schriftstellers aufzeigt:

Kein Wort fast, das ich schreibe, paßt zum anderen, ich höre, wie sich die Konsonanten blechern aneinanderreiben, und die Vokale singen dazu wie Ausstellungsneger.⁸³

So widerlegt sich Kafka, der die Benachteiligung von Schriftstellern in kleinen Nationen als unüberwindbar darstellt, selbst, indem er das Wirkungspotenzial „kleiner Sprachen“ demonstriert. Seine sprachlich unterlegene Position hat dazu geführt, sich wie ein Fremder in seiner Sprache zu verhalten, was zugleich eine Grundvoraussetzung einer jeden Literaturproduktion darstellt. Dennoch muss selbstverständlich festgehalten werden, dass Kafka einen Künstlertypus darstellt, dessen Sprachvermögen eine Ausnahme darstellt.

Demnach fordert besonders die Exilsituation als Extremzustand sprachlicher Deterritorialisierung dem Schriftsteller ab, sich mit seiner Position eines Fremden innerhalb der Sprache als solcher auseinanderzusetzen und sie künstlerisch umzusetzen. Das Exil ist also die existentielle Daseinsform des Schriftstellers, der stets fremd innerhalb seiner Umwelt sowie der Wahl seiner Mittel agiert. Dabei hängt die qualitative Ausprägung des Literatur-

⁷⁹ Paraphrasiert nach Deleuze/Guattari, 24.

⁸⁰ Paraphrasiert nach Deleuze/Guattari, 28.

⁸¹ Paraphrasiert nach Deleuze/Guattari, 33.

⁸² Zitiert nach Deleuze/Guattari, 33.

⁸³ Zitiert nach Kafka, in: Deleuze/Guattari, 33.

produktes u.a. von den politischen Systemen der Auswanderungsländer ab, die den Grad der Autonomie der Literatur innerhalb des politischen Feld regulieren.

Deleuze und Guattari verallgemeinern somit die konkrete Situation Kafkas, indem sie die „kleine Sprache“ nicht als minderwertig verstehen, sondern als Sprache „einer Minderheit, die sich einer großen Sprache bedient“.⁸⁴ Weiterhin heißt es:

So gefaßt, qualifiziert das Adjektiv ‚*klein*‘ nicht mehr bloß bestimmte Sonderliteraturen, sondern die revolutionären Bedingungen jeder Literatur, die sich innerhalb einer sogenannten großen (oder etablierten) Literatur befindet.⁸⁵

Wenn man nun die Vereinnahmung der rumänischen Literatur nach 1945 durch die sowjetisch gesteuerte Ideologie des stalinistischen Kommunismus und der damit verbundenen Doktrin des Sozialistischen Realismus als zu bedienende Literaturästhetik versteht, kann im Falle Ion Caraions durchaus auch vor seinem Gang ins Exil von einer „Deterritorialisierung der Sprache“ gesprochen werden; ebenso treffen beide anderen Kriterien auf die Situation Caraions bis zu seiner Ausreise 1981 zu: ein notwendig politischer Charakter seiner Literatur, der ebenfalls ein kollektiver Wert zugesprochen werden kann. Somit kann gesagt werden, dass die kulturpolitischen Bedingungen unter der rumänischen Diktatur erneut eine noch kleinere Kultur erzeugen. Die Künste drohen dabei gänzlich zu verschwinden. Ion Caraion zählt in dieser Zeit zu denjenigen Künstlern, die ein kulturelles Leben weiterhin aufrechtzuerhalten versuchen. Wie sich diese Situation auf sein Werk auswirkt, wird im 5. Kapitel untersucht.

⁸⁴ Zitiert nach Deleuze/Guattari, 24.

⁸⁵ Zitiert nach Deleuze/Guattari, 27.

4. Odysseus auf dem Weg nach Ithaka: Mircea Eliades Weg zum „Mittelpunkt“

Der Religionsphilosoph, -historiker und Romancier Mircea Eliade wird 1907 in Bukarest in ein bürgerliches Umfeld⁸⁶ hinein geboren. Er erweist sich bereits früh als vielseitig interessiertes Multitalent, das bereits im Alter von 18 Jahren über einhundert Publikationen in verschiedenen Disziplinen nachweisen kann. Er immatrikuliert sich 1925 an der philosophischen und literarischen Fakultät in Bukarest, wo er 1928 seinen Magisterabschluss im Fach Philosophie erwirbt.⁸⁷ Nach seinem Abschluss intensiviert er seine religionshistorischen Forschungen, die er an der Universität Kalkutta fortsetzt und währenddessen das Sanskrit und indische Philosophie studiert. 1931 verlässt er Kalkutta aufgrund einer unglücklichen Liebesbeziehung, die er 1933 im Roman *Maytrei* verarbeitet, und geht als Mönch in einen Ashram⁸⁸ im Himalaya-Gebirge, wo er in zweijähriger Arbeit Material für eine Dissertation über das Yoga sammelt, die 1933 erscheint. Nach dem Ruf an den Lehrstuhl für Religionsgeschichte in Bukarest gründet er 1938 die Zeitschrift *Zalmoxis – Revue des études religieuses*, mit der er geistig zunehmend in die Nähe faschistischer Bewegungen gerät und schließlich der faschistisch-militanten Gruppierung der „Eisernen Garde“ beitrifft. Im Jahr 1940 geht er als Kulturattaché nach London, von wo aus er 1941 nach Lissabon wechselt.⁸⁹

Nach dem Zweiten Weltkrieg kann er aufgrund seiner faschistischen Vergangenheit nicht mehr in das kommunistisch regierte Rumänien zurückkehren und muss 1945 ins Exil gehen. Sein Leben lang wird er nicht mehr in sein Heimatland einreisen. Er lässt sich in Paris nieder und hält seit den 1950er-Jahren Gastvorlesungen an mehreren europäischen Universitäten. 1956 wird er an den Chicagoer Lehrstuhl für Religionsgeschichte berufen, den er bis zu seinem Tod im Jahr 1986 innehat.⁹⁰

Mircea Eliade ist bereits vor 1945 ein führender konservativer Intellektueller auf dem rumänischen kulturellen Parkett. Literarisch hat er sich durch zahlreiche Auszeichnungen bereits einen Namen gemacht, seine Beschäftigung mit der Folkloristik auf literarischem

⁸⁶ Eliades Vater Gheorge Eliade entstammt einer bäuerlichen Familie und schlägt eine Militärlaufbahn ein, wobei er über den Rang des Hauptmanns nicht hinauskommt. Seine Mutter Ioana Eliade bringt einen wohlhabenden bildungsbürgerlichen Hintergrund in die Familie ein. Wie es für die Mädchen ihres Standes üblich war, hatte sie ein katholisches Gymnasium besucht.

⁸⁷ Er schließt sein Studium mit der Arbeit *Contribuții la filosofia renașterii* (Beiträge zur Philosophie der Renaissance) ab. Die Wahl des Themas ist dabei sehr wahrscheinlich bereits von seinem Dozenten und späteren Ziehvater Nae Ionescu beeinflusst, der die Renaissance als Ablösung des qualitativen durch das quantitative Weltbild und damit als Zäsur in der Geistesgeschichte versteht. Dabei werden historische Lösungen der Geistesgeschichte abgelehnt, stattdessen wird die menschliche Existenz vor einem anthropologischen Hintergrund fokussiert.

⁸⁸ Ein Ashram ist eine religiöse Lebens- und Arbeitsgemeinschaft, die eine ordensähnliche Struktur aufweist.

⁸⁹ Paraphrasiert nach Turcanu, 11-263.

⁹⁰ Paraphrasiert nach Turcanu, 265-425.

sowie auf religionsgeschichtlich-mythologischem Gebiet sichert ihm bald Anerkennung als volksnaher Intellektueller und kultureller Erneuerer, der sich zudem im Ausland den Status eines Repräsentanten rumänischer Kultur erworben hat. Diesen Status baut er sich auch nach 1945 im Ausland auf,⁹¹ was ihm vor allem durch seine religionsgeschichtlichen Arbeiten gelingt.⁹²

Er schwört nach 1945 der Politik gänzlich ab und widmet sich einer universalen Philosophie, die seine religionswissenschaftlichen Studien sowie seine literarischen Erzählungen und Romane gleichermaßen durchzieht. Diese Verflechtung von Realität und Phantastik, Mythos und Wissenschaft macht es notwendig, vor der Darstellung seiner religionsphilosophischen Überzeugungen zunächst der kulturgeschichtlichen Einordnung seiner Gedanken nachzugehen, ehe ihr Niederschlag in seinem literarischen Œuvre näher betrachtet wird. Anschließend wird auf die Exilsituation Eliades eingegangen, der zeitlebens die spirituelle Verbindung der modernen Kultur mit dem Okzident als seine missionarische Aufgabe ansieht.⁹³

4.1 Positionierung Eliades innerhalb der rumänischen Kulturgeschichte

Die geistigen Wurzeln der universalen Ideologie Mircea Eliades sind tief in der rumänischen Kulturgeschichte verhaftet. Der historische Verlauf der rumänischen Kulturentwicklung als ständiger Versuch der Ausbildung und Bewahrung einer kulturellen Identität ist in den Kapiteln 2 und 3 ausführlich erläutert. Die rumänische Frage nach dem optimalen Maß an westlicher Orientierung und gleichzeitiger Einbindung nationaler Tradition als neuem Identitätskonzept ist bis in die Gegenwart hinein unbeantwortet. In dieses Spannungsverhältnis ist Mircea Eliade als bekanntester Kulturrepräsentant Rumäniens zu verorten, der die Sehnsucht nach Kultivierung des Eigenen innerhalb der rumänischen Volkskultur nach Jahrhunderte währender Fremdbestimmung erfüllt. Sein aufkeimendes Engagement für die Aufwertung ursprünglicher rumänischer Kultur trifft zu Beginn der dreißiger Jahre auf fruchtbaren Boden. Er begründet die Besonderheit der rumänischen Kultur mit ihrem Status einer Vermittlerposition zwischen Orient und Okzident und legt diese Situation nicht als defizitäre kulturelle Zerrissenheit aus, sondern deutet sie erstmals als Po-

⁹¹ Eliade wird vielfach von angesehenen Gremien wie der Académie Française, der Sorbonne und der Académie Belge ausgezeichnet.

⁹² Paraphrasiert nach Turcanu, 369-425.

⁹³ Paraphrasiert nach Turcanu, 369-425.

tential des Landes. Damit begründet er eine neuartige rumänische Kulturtheorie.⁹⁴ So schreibt er rückblickend in seinen Memoiren:

It seemed to me that we Romanians could fulfill a definite role in the coming dialogue between the two or three worlds: the West, Asia, and cultures of the archaic folk type. To me it appeared useless to repeat certain Western clichés or discoveries – but likewise it seemed sterile and dangerous to take a stand in an antiquated ‘traditionalism’. It was precisely the peasant roots of a good part of our Romanian culture that compelled us to transcend nationalism and cultural provincialism and to aim for ‘universalism’. The common elements of Indian, Balkan, and Mediterranean folk culture proved to me that it is *here* that organic universalism exists, that it is the result of a common history (the history of peasant cultures) and not an abstract construct. We, people of Eastern Europe, would be able to serve as a bridge between the West and Asia. A good part of my activity in Romania between 1932 and 1940 found its point of departure in these intuitions and observations made in the spring and summer of 1931.⁹⁵

Die kulturpolitischen Debatten der zwanziger und dreißiger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts über die kulturelle Lage der Nation fördern den lange schwelenden Konflikt über die Orientierung der kulturellen Identität Rumäniens erneut zutage und bestimmen die politische Atmosphäre dieser Zeit.⁹⁶

Rumänien ist als Kriegsgewinnler nach dem Ersten Weltkrieg eine anerkannte Nation, die einen immensen Gebietszuwachs errungen und seine außenpolitischen und territorialen Ziele erreicht hat. Diese neue Situation stellt das Land aber auch vor neue Herausforderungen, die es zu bewältigen gilt: Neue außenpolitische Bedrohungen, die Transformation zur Demokratie, sowie gravierende politische, kulturelle und wirtschaftliche Unterschiede innerhalb der Bevölkerung verschiedener Regionen und eine große Zahl an Minderheiten, drohen das Land zu destabilisieren. Es kommt die Frage nach einer prinzipiellen politischen und kulturellen zukunftsweisenden Neuorientierung auf, die grundlegende Diskussionen auslöst. Hitzige Debatten werden unter Politikern und Intellektuellen über den zukünftig zu beschreitenden Weg Rumäniens geführt, wobei sich in den zwanziger und dreißiger Jahren bald zwei wesentliche Positionen ausmachen lassen, deren Vertreter als „Traditionalisten“ und „Europäer“ bzw. „Modernisten“ bezeichnet werden können. Die Traditionalisten betonen die Originalität der rumänischen Kultur. Grundsätzlich nationalistisch eingestellt, lehnen sie die Demokratie ab und polemisieren gegen die Moderne und ihren Rationalismus und stehen für ein orthodoxes, autochthones und ethnisch reines, ethnokratisches autarkes Rumänien. Die „Europäer“ hingegen sehen für Rumänien einen bürgerlich-demokratischen Weg vor, wobei sich das Land organisch in die christlich-abendländi-

⁹⁴ Paraphrasiert nach Turcanu, 173-192.

⁹⁵ Zitiert nach Eliade, in: Damblemont, 383.

⁹⁶ Paraphrasiert nach Verseck, 153.

sche Zivilisation Westeuropas einfügen soll, welche zugleich als politisches, kulturelles und ökonomisches Vorbild dient.⁹⁷

Bedeutendster und gleichzeitig umstrittener Vertreter der Europäer ist dabei der Literaturkritiker Eugen Lovinescu, der in seinem mehrbändigen Werk *Istoria civilizației române moderne* (Die Geschichte der modernen rumänischen Zivilisation) die Theorie des „Synchronismus“ aufstellt. Diese Theorie besagt, dass der Prozess der Zivilisation nach dem Prinzip der Imitation vollzogen wird, wobei das Niedere das Höhere nachahmt, wie z.B. das Dorf Strukturen der Stadt anstrebt oder niedrig entwickelte Länder diejenigen der fortgeschritteneren. Das Ziel ist es, einen relativen Gleichstand der Entwicklungen herzustellen. Doch bleibt es in diesem Prozess nicht bei der Imitation des Höheren, das Übernommene muss schließlich dem ethnischen Wesen des Nachahmenden angepasst werden. Daher sei die Synchronisation eine kreative Integration und reiche über die bloße Imitation hinaus.⁹⁸

Der authentische Synchronisationsprozess Rumäniens an die westliche Welt sei jedoch in der Vergangenheit gestört, wenn nicht verhindert worden. Lovinescus Theorie übt zugleich als radikal prowestliches Plädoyer die stärkste Kritik an der bisherigen Ideengeschichte Rumäniens. So erhebt er schwere Vorwürfe gegen die „reaktionären Kräfte“, die einen fruchtbaren Synchronisationsprozess Rumäniens bis dahin verhindert hätten. Zu diesen reaktionären Widerständlern zählt er kulturelle Führungsfiguren Rumäniens, wie den Nationaldichter Mihai Eminescu, dem er ein ins Mittelalter gerichtetes Denken attestiert sowie den Traditionalisten Titu Maiorescu, der die innerhalb der rumänischen Kulturgeschichte viel zitierte Formel der „Formen ohne Gehalt“ prägte.⁹⁹

Der philosophische Ästhet, Logiker sowie konservative Politiker Titu Maiorescu wandte sich stringent gegen eine unkritische Übernahme westlicher Kultur sowie des westlichen Gesellschaftsmodells. 1868 schrieb er in seiner programmatischen Kritik *în contra direcției de astăzi în cultura română* (Gegen die heutige Richtung in der rumänischen Kultur):

Dem Anschein nach, den Statistiken, den äußerlichen Formen zufolge, besitzen die Rumänen heute fast die gesamte abendländische Zivilisation. Wir haben Politik und Wissenschaft, Zeitschriften und Akademien, Schulen und eine Literatur, wir haben Museen, Konservatorien, wir haben ein Theater und sogar eine Verfassung. All das sind in Wirklichkeit tote Produktionen. Die Form ohne Gehalt bringt nicht nur keinerlei Nutzen, sie wirkt auch geradezu verderblich. Denn ohne Kultur kann ein Volk leben, in der Hoffnung, daß diese wohltätige Form des menschlichen Lebens im naturgemäßen Augenblick seiner Entwicklung schon erscheinen wird; aber mit einer falschen Kultur kann ein Volk nicht leben.¹⁰⁰

⁹⁷ Paraphrasiert nach Verseck, 153-157.

⁹⁸ Paraphrasiert nach Verseck, 153-157.

⁹⁹ Paraphrasiert nach Verseck, 155.

¹⁰⁰ Zitiert nach Maiorescu, in: Verseck, 147.

Kritiken wie diese verhalfen Maiorescu zum Status einer der höchsten Autoritäten der rumänischen Kultur. Als angesehener konservativer Politiker bekämpfte er sowohl die Westeuropa-Mimese als auch den prinzipiell beschönigenden Patriotismus der Liberalen. Er hielt beide Seiten für künstlich und trat für einen „authentischen Nationalismus“ ein.¹⁰¹

Während seine kulturtheoretischen Abhandlungen als bahnbrechend eingestuft wurden, kamen sie jedoch mit der rumänischen Realität nicht überein. So scheiterte sein Ideal einer patriarchal-feudalen Gesellschaft mit einer organischen Einheit zwischen Bauern und Großgrundbesitzern an der gesellschaftlichen Wirklichkeit einer halbfeudalen Agrarstruktur. Seinem Einfluss ist es aber zu verdanken, dass Künstler nun in ihren Werken zunehmend Bezug auf die gesellschaftliche Realität nehmen.

Den Ursprüngen der traditionellen Linie der größtmöglichen schriftstellerischen Authentizität ist etwa 60 Jahre später auch Mircea Eliade einzuordnen, jedoch entwickelt er das traditionelle Konzept für sich weiter und lässt sich nicht in ein Schema einordnen. Das traditionelle Wertesystem setzt sich auch unter anderen Intellektuellen zum Ende der 1920er-Jahre zunehmend durch. Es bestimmt den politischen Diskurs und die öffentliche Meinung, die bereits eine deutliche Neigung zum Mystischen, Spekulativen, Irrationalen und Totalitären aufweist. Der Vernunft setzen die Traditionalisten eine „Wahrheit des Gefühls“ entgegen, die sie mit einer Sehnsucht nach dem Göttlichen verbinden. Lediglich der westliche Kulturpessimismus, wie ihn Oswald Spengler vertrat, dessen Theorie vom „Untergang des Abendlandes“ in die „Rumänismus“-Ideologie einging, übt eine Faszination aus.¹⁰²

Ein Begründer dieser Ideologie soll bald großen Einfluss auf rechtsextreme Strömungen ausüben: Nichifor Crainic entwirft die These der Überlegenheit der östlichen Orthodoxie als Synthese aus Antike und christlichem Geist gegenüber dem westlichen Katholizismus.¹⁰³ Die Rechristianisierung des intellektuellen Lebens soll angestrebt werden, wobei die Orthodoxie als nationales Charakteristikum verstanden wird, die in einem volkstümlichen Christentum wurzelt und zugleich von byzantinischer Kunst durchsetzt ist. Die Praktik rechtsextremer Kreise, eine Aufwertung des rumänischen Christentums durch den „Orthodoxismus“ herbeizuführen, kann Eliade nicht teilen; er arbeitet stattdessen unter geistigem Einfluss seines Philosophiedozenten Nae Ionescu als dessen Assistent ein eigenes nationalistisch-universelles Glaubenskonzept aus.¹⁰⁴

¹⁰¹ Paraphrasiert nach Verseck, 156.

¹⁰² Paraphrasiert nach Verseck, 156.

¹⁰³ Paraphrasiert nach Verseck, 146-156.

¹⁰⁴ Paraphrasiert nach Turcanu, 74f.

Somit ist zusammenfassend zu sagen, dass Mircea Eliades geistiges Konstrukt im rumänischen konservativen Traditionalismus wurzelt, er aber lebenslang um einen dritten Weg einer *universalen* Ausarbeitung dessen bemüht sein wird.

4.2 Mircea Eliade: Der „Religionswissenschaftler“

Eliades Bemühungen um die Religionswissenschaft wurden bislang zweideutig aufgenommen. Sein religionsphilosophisches Werk gilt einerseits als Meilenstein in den anthropologischen Disziplinen, weshalb er in den Lexika lange als ein „Klassiker der Religionswissenschaft“ geführt wurde und es teilweise heute noch wird. Jedoch nehmen viele seiner Kollegen Anstoß an seiner wissenschaftlichen Methodik, weshalb er in Kritikerkreisen häufig als „Mystiker“ und „esoterischer Zauberlehrling“¹⁰⁵ gilt. Das Phänomen Eliade polarisiert auf mehreren Ebenen: persönlich, wissenschafts-methodologisch sowie inhaltlich.

Neu erschlossene Quellen,¹⁰⁶ in Form von nahezu der Hälfte seiner 900 in seiner rumänischen Zeit verfassten Zeitungsartikel, öffnen den Blick für das nicht immer geradlinige Gewachsensein seines Interesses an Mysterienreligionen. Daher soll an dieser Stelle zunächst geklärt werden, mit welchem Anspruch Eliade sich seinen Forschungen über raum- und zeitübergreifende Religionen sowie deren Phänomenen widmet, um sie schließlich innerhalb seiner Religionsphilosophie einzuordnen. Dafür sind seine frühen Entwicklungen auf diesem Gebiet bereits richtungsweisend und stellen einen hermeneutischen Schlüssel zu seinem Werk nach 1945 dar.

Mircea Eliades Antrieb zu seinen „religionswissenschaftlichen“ Forschungen liegt, im Gegensatz zu seinem künftigen Philosophieprofessor und Mentor Nae Ionescu, nicht im persönlichen Glauben begründet. Vielmehr ist es eine nach eigener Aussage frühe Faustische Neugierde, die sich in etlichen frühen Untersuchungen zur Alchemie, Biologie und Zoologie seiner Jugendjahre abzeichnet. Auffällig ist dabei die religiöse Attitüde, die bereits seinen frühen Forschungen anhaftet und die er seinem kulturellen Schaffen generell zuweist.¹⁰⁷ Eine Sichtweise, die besondere Auswirkungen auf seine literarische Produktion hat, wie sich im Folgenden noch zeigen wird. Seine nachträgliche Deutung der Untersuchungen seiner Gymnasialzeit aus seinen *Erinnerungen* geben Einblick in das eigentliche *movens* seiner Forschung:

¹⁰⁵ Zitiert nach Geiger, 272.

¹⁰⁶ Vgl. Müller, XIII f.

¹⁰⁷ Paraphrasiert nach Turcanu, 75.

In diesen Jahren fast mystischer Bewunderung für den Alten Orient, in denen ich an das „Geheimnis der Pyramiden“, an das tiefgründige Wissen der Chaldäer und an die okkulte Wissenschaft der persischen Magier glaubte, nährten sich meine gesamten Anstrengungen von der Hoffnung, eines Tages auf die geheime Quelle all dieser Traditionen zu stoßen und damit alle „Geheimnisse“ der Religionen, der Geschichte und überhaupt des Schicksals des Menschen auf der Erde mit einem Schlag zu lösen.¹⁰⁸

Diese messianischen Fantasien von jugendlichem Größenwahn lassen sich durch das gesamte Werk Eliades hindurch weiterverfolgen. Sie belegen dabei vor allem seine Grundhaltung, eine verborgene universale religiöse Schnittmenge aufzuspüren, um ihre Struktur zu ergründen. Ein Vorgehen, für das er später die Formel der „kosmischen Religiösität“ prägt. Wie Hannelore Müller nachweist, spricht dieses hermeneutische Anliegen jedoch grundlegend gegen einen religionswissenschaftlichen Ansatz bei Eliade, dessen Forschungsfragen sich nicht mit wissenschaftlichen Methoden wie der Analyse und dem Verständnis einzelner Religionen klären lassen. Besonders Aussagen von der „inneren Wahrheit und der Erscheinungsgeschichte des Heiligen“¹⁰⁹ sind per se von einer wissenschaftlichen Betrachtungsweise ausgeschlossen und deuten auf Eliades eigentliches Vorgehen hin.

Entsprechend seiner eigentlichen Ausbildung und geistigen Herkunft als Philosoph, kann man sagen, dass Mircea Eliade anstatt Religionswissenschaft vielmehr Religionsphilosophie mit Hilfe der Religionsgeschichte betreibt. Eine These, die auch Eliade selbst 1953 in einem Tagebucheintrag befeuert:

From the outset I want to make one thing clear: the series of studies and researches which, apparently, could be considered »scientific« I consider rather to be »philosophical«. This is because, even when I was involved with the history of science, and was trying to comprehend the meaning of Oriental alchemies and metalurgies, what interested me primarily were the metaphysical valorizations present in those traditional techniques rather than their possible »scientific discoveries«. [...] I have written a number of works based on ethnology and folklore, but I do not believe I wrote them in order to add to the immense ethnographic and folkloric bibliography. Not that I hold those two disciplines in contempt; on the contrary I consider them among the most useful for the new ecumenical humanism our century is called to articulate. But I never felt myself capable of composing a »purely scientific« work of ethnography or folklore. I am interested only in the spiritual documents which lie buried in those reams [sic] of books published by ethnologists, folklorists, and sociologists.¹¹⁰

Er räumt also ein begrenztes religionswissenschaftliches Interesse zugunsten eines philosophischen ein, sowie die Fokussierung auf eine metaphysische Wertung der Quellen und einen neuen religionsübergreifenden Humanismus. Aus dieser Perspektive betrachtet, verlieren Eliades methodologische sowie terminologische Defizite an Konsistenz und sein Werk wird verständlicher.¹¹¹

¹⁰⁸ Zitiert nach Eliade, in: Turcanu, 38.

¹⁰⁹ Zitiert nach Eliade 1981, 11.

¹¹⁰ Zitiert nach Eliade, in: Müller, 111.

¹¹¹ Paraphrasiert nach Müller, 110-112.

4.2.1 Die universale Religionsphilosophie Eliades

*Ich glaube nicht an Gott.
Ich glaube nur an Jesus Christus,
der der erste und größte Held des Christentums ist.*¹¹²

Mircea Eliade

Mircea Eliades Bezug zum Christentum ist kein traditioneller im Sinne eines orthodoxen Verständnisses. Begriffe wie *Sünde* und *Glaube* kommen in seinem Werk kaum vor. Wie das obige Zitat bereits anzeigt, lässt Eliade in seiner Auslegung des Christentums nur Christus selbst gelten, wodurch er den Aspekt des Heroismus und des individuellen Kampfes überbetont, um den der Gnade Gottes zu verwerfen. Weiterhin ist er der Ansicht, „Jeder Held des Geistes ist Christ. Jede Seele, die ein heroisches Leben lebt, ist eine christliche Seele.“¹¹³ Dies ist einer von mehreren Aspekten, die den Schüler Eliades und späteren Verfasser seiner frühen Biographie Mac Linscott Rickett zu der Behauptung veranlasst, die eigentliche Religion Eliades sei die des Willens gewesen.¹¹⁴

Die fleischgewordene Christus-Symbolik als Metaphorik des Animalischen, das zu seinem Ebenbild wird, zeigt bei Eliade den Kampf zwischen Christus und Dionysos an, dem seiner Meinung nach jeder individuelle Existenzkampf gleicht. Das sich in Bildern von Körperlichkeit und Kampf manifestierende Göttliche stellt eines der Hauptanliegen des Eliadeschen Werkes dar: Hierin liegt das unmittelbare Erlebnis der mythischen Offenbarung. Dieser Ursprungsgedanke weckt sein Interesse an Mysterienreligionen, die eine künftige Beschäftigung mit einer raum- und zeitunabhängigen Religionsgeschichte anstoßen.¹¹⁵

Neben seinen enormen, auch abseitigen Kenntnissen der östlichen Religionsgeschichte, des Schamanismus und der Mythologie zieht er ethnologische, soziologische, historische sowie psychologische Erkenntnisse seiner Zeit heran.¹¹⁶ Insgesamt folgt Eliades Religionsphänomenologie vier Prämissen:

1. Der Gegensatz des *Heiligen und Profanen*, der als religiöses Urphänomen im Leben des modernen Menschen wirkt.

¹¹² Zitiert nach Eliade, in: Turcanu, 75.

¹¹³ Zitiert nach Eliade, in: Turcanu, 75.

¹¹⁴ Paraphrasiert nach Ricketts, in: Turcanu, 75.

¹¹⁵ Paraphrasiert nach Turcanu, 76.

¹¹⁶ Paraphrasiert nach Barié, 53. Im Jahr 1912 erscheinen fünf elementare Werke der Religionsgeschichte, auf die Eliade in seinem Werk ausdrücklich Bezug nimmt: Émile Durckheims *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Pater Wilhelm Schmidts erster Band seines monumentalen Werkes *Der Ursprung der Gottesidee*, Raffaele Pettazzonis *La religione primitiva in Sardegna*, Carl Gustav Jungs *Wandlungen und Symbole der Libido* sowie Sigmund Freuds *Totem und Tabu*.

2. Die Symbolik als über sich selbst hinausweisendes Mittel authentischer religiöser Aussage, deren Ausdrucksform der *Mythos* ist.
3. Die Urzeit als das vor dem ‚Sündenfall‘ liegende Archaische wird als wichtigste Epoche der Religionsgeschichte angenommen.
4. Der *homo religiosus* verfügt als zentraler Gegenstand der Religionswissenschaft über privilegierte, anderen unzugängliche Informationen über das Numinose, also Göttliche.¹¹⁷

Diese vier Grundannahmen werden in Eliades einführendem¹¹⁸ Werk *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen* zusammengeführt, wobei der Autor ihre Bedeutung für den modernen Menschen herausarbeitet. Daher wird diese eigens für den Rowohlt Verlag verfasste religionsphänomenologische Abhandlung Eliades aus dem Jahr 1957 im Folgenden als Basis für die weiterführende Darstellung seiner „kosmischen Religiösität“ herangezogen, wobei Grundprinzipien seiner Theorie aus früheren Werken als Hintergrund für sein universelles Weltbild und seine religionswissenschaftliche Einordnung der Moderne näher betrachtet werden.

Vor allem im Hinblick auf die von außen zugewiesene sowie selbst eingenommene Positionierung Eliades als Mystiker, Religionswissenschaftler und traditionalistisch geprägter Rumäne in der modernen westlichen Welt, ist der Blick auf sein Verständnis des modernen Westens unerlässlich.

4.2.2 Das Heilige und das Profane in der modernen Welt

Eliades Untersuchung *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen* ist eine dialektische Abhandlung über die unterschiedlichen Existenzzustände des modernen desakralisierten Menschen einerseits und des religiösen Menschen andererseits, der ersterem durch seine Religiösität überlegen ist. Der Autor beruft sich dabei unter anderem ausdrücklich auf das 1917 erschienene Werk Rudolf Ottos *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, das die verschiedenen Formen religiöser Erfahrungen analysiert. Entscheidend ist dabei das irrationale Wesen religiösen Erlebens zu un-

¹¹⁷ Paraphrasiert nach Barié, 55.

¹¹⁸ Wie die meisten Buchveröffentlichungen Eliades zum Thema Religion ist auch *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen der Religiösität* ausdrücklich „für interessierte Laien“ geschrieben, darum leicht verständlich und erfordert keinerlei Vorkenntnisse auf dem Gebiet, wie der Autor eingangs betont. Mircea Eliade avanciert mit dieser Schreibstrategie zum „populären Wissenschaftler“, der viele neue Leserkreise zu erschließen vermag (Paraphrasiert nach Eliade 1957, 12).

tersuchen, welches sich der Verstandesebene entzieht. Eliade beschreibt, welchen ‚lebendigen Gott‘ der Gläubige dabei im Sinn hat:

Er ist nicht der Gott der Philosophen, der Gott eines Erasmus etwa, er ist keine ‚Idee‘, kein abstrakter Begriff und keine moralische Allegorie, sondern er ist vielmehr eine furchtbare Macht, die sich im göttlichen ‚Zorn‘ manifestiert.¹¹⁹

Demnach ruft die Begegnung mit dem Heiligen, dem *mysterium tremendum* sowie der erdrückenden Übermacht *majestas*, ein Gefühl des Schreckens hervor. Eine empfundene fromme Scheu stellt sich in Anbetracht des *mysterium fascinans* ein. Eine solche Offenbarung eines Aspektes göttlicher Macht wird demnach das *Numinose* genannt.¹²⁰ Diese Begrifflichkeiten, die sich in der Religionswissenschaft etabliert haben, verwendet auch Eliade im weiteren Verlauf seiner Arbeit. In seiner Untersuchung über „das Heilige in seiner Totalität“¹²¹ geht er auf die genannten Formen der Offenbarung göttlicher Macht ein, die sich in der Welt zunächst in profanen Dingen wie einem Stein oder einem Baum als elementare *Hierophanie*, also als Manifestation in natürlichen Objekten bis zu Hierophanien höherer Art wie sie etwa im Christentum die Inkarnation Gottes in Jesus Christus darstellt. Im Verlauf der Arbeit versucht Eliade die Hierophanie als manifestierte Offenbarung des Göttlichen als Gemeinsamkeit sowohl aller „primitiven“ Glaubensrichtungen bis zu modernen Religionen nachzuweisen.¹²² Dabei weist er auf die Paradoxie einer jeden Hierophanie hin: Auch ein heiliger Stein bleibe weiterhin ein profaner Stein. Jedoch eröffne die Annahme einer ihm zugesprochenen Trägerschaft eines „göttlichen Zeichens“ dem religiösen Menschen eine neue Realitätsstufe, die es ihm ermögliche, an einer höheren Sinnhaftigkeit teilzuhaben. Das Heilige sei für alle vormodernen Gesellschaften das Kraftfeld innerhalb der Realität schlechthin: „Das Heilige ist gesättigt an Sein. Heilige Kraft bedeutet [nach Eliade] Realität, Ewigkeit und Wirkungskraft in einem. Der Gegensatz heilig - profan erscheint oft als Gegensatz zwischen real und irreal oder pseudo-real.“¹²³ Dabei ordnet er das Gegensatzpaar real - irreal entgegen der modernen Wahrnehmung an: Real sei das Leben im Einklang mit der Befolgung göttlicher Zeichen in einer sich als kosmische Sakralität offenbarenden Natur. Ein lediglich profanes Leben abseits der Wahrnehmung einer höheren Macht sei demnach die eigentlich irrealen bzw. pseudo-reale Existenz. Der moderne Mensch lebe demnach, dem Zugang zu einer höheren Sinnhaftigkeit beschnitten, in einer profanen Realität, die durch ihre Unzugänglichkeit für göttliche Zeichen ein anderes In-der-Welt-

¹¹⁹ Zitiert nach Eliade 1957, 7.

¹²⁰ Paraphrasiert nach Eliade 1957, 7.

¹²¹ Zitiert nach Eliade 1957, 14.

¹²² Eliade bezieht sich dabei auf die Babylonier, Inder, Chinesen sowie auf Naturvölker wie die Kwakiutl.

¹²³ Zitiert nach Eliade 1957, 9.

Sein bedeute. Dabei muss jedoch einschränkend angemerkt werden, dass Eliade eine absolut profane Existenz für unmöglich hält. Gleich welchen Grad der Desakralisierung die moderne Welt erreicht, sie werde immer „Spuren einer religiösen Wertung der Welt“¹²⁴ aufweisen.¹²⁵ Dies weise auf die große Sehnsucht des modernen Menschen in der „entzauberten“ Welt nach Bedeutung und Eingebundenheit in eine universelle, kosmische Ordnung hin.¹²⁶

Auf soziale Funktionen von Riten, Mythen und anderen religiösen Verhaltensformen geht er trotz seiner umfassenden Lektüre zu dem Thema und der Bemerkung, diese Arten des In-der-Welt-Seins beschäftigten nicht nur den Gegenstand historischer, soziologischer und ethnologischer Studien, sondern auch den Philosophen,¹²⁷ nicht ein. Der Grund dafür liegt in der mit dem Groninger Professor der Religionswissenschaften Gerhard van der Leeuw¹²⁸ geteilten Überzeugung, dass das Phänomen Religion nicht von außen betrachtet zu erklären ist. Die Unreduzierbarkeit religiöser Erfahrung auf soziologische, psychologische oder rationale Begebenheiten setze die „Einfühlung“ des Forschers für die Erkundung des Numinosen voraus.¹²⁹

Wie Paul Barié betont, geht Eliade in seiner Ablehnung einer „Hermeneutik des Misstrauens“ in kritische Distanz zu den drei großen Denkern der Moderne Marx, Nietzsche und Freud,¹³⁰ die er als „Lehrmeister der Verdächtigung“ bezeichnet und ihnen vorwirft,

¹²⁴ Zitiert nach Eliade 1957, 14.

¹²⁵ So heißt es auf Seite 121 weiter: „Die meisten religionslosen Menschen verhalten sich immer noch religiös, auch wenn sie sich dessen auch nicht bewußt werden. Wir meinen hier nicht nur die Fülle von ‚Aberglauben‘ und ‚Tabus‘ des modernen Menschen, die alle religiös-magischer Struktur und Herkunft sind. Der moderne Mensch, der sich als areligiös empfindet und bezeichnet, verfügt noch über eine ganze verkapselte Mythologie und viele abgesunkene Ritualismen. So haben [...] die Neujahrsvergnügungen oder Hauseinweihungen, obwohl sie verweltlicht sind, immer noch die Struktur eines Erneuerungsrituals.“ und im Folgenden wird zudem gezeigt, wie auch Literatur durch ihre Initiationsfunktion religiöse Bedürfnisse des modernen Menschen stillt.

¹²⁶ Paraphrasiert nach Eliade 1957, 13-15.

¹²⁷ Paraphrasiert nach Eliade 1957, 10.

¹²⁸ Maßgebenden Einfluss auf das Werk Eliades hatte vor allem G. van der Leeuws Untersuchung *Phänomenologie der Religionen* aus dem Jahr 1933.

¹²⁹ Paraphrasiert nach Barié, 53-55.

¹³⁰ Eliade weist jedoch sowohl dem Marxismus als auch der Psychoanalyse religiös-mythologische Grundstrukturen zu, die er auf den Seiten 122-126 seines Werkes *Das Heilige und das Profane* begründet: „Diese [religionslosen] Menschen sind manchmal begraben unter einem ganzen Wust religiös-magischer Vorstellungen, die jedoch bis zur Karikatur entstellt und deshalb schwer zu erkennen sind. Der Prozeß der Desakralisierung der menschlichen Existenz führe vielfach zu hybriden Formen von niederer Magie und Affenreligionen.“ Vor diesem Hintergrund ordnet er auch Marx ein: „[...] man denke nur an die mythologische Struktur des Kommunismus und seinen eschatologischen Gehalt. Marx hat eine der eschatologischen Mythen der asiatisch-mediterranen Welt wieder entdeckt und weiter geführt: die Erlöserrolle des Gerechten (des ‚Auserwählten‘, ‚Gesalbten‘, der ‚Boten‘ – in unserer Zeit das Proletariat), dessen Leiden berufen sind, den ontologischen Zustand der Welt zu verändern. Die klassenlose Gesellschaft und das daraus resultierende Verschwinden der historischen Spannungen sind im Mythos vom Goldenen Zeitalter, das nach vielen Überlieferungen den Beginn und das Ende der Geschichte kennzeichnet, bereits genau vorgezeichnet. Marx hat diesen ehrwürdigen Mythos um eine ganze jüdisch-christliche messianische Ideologie vermehrt: man denke nur an die prophetische und soteriologische Rolle, die er dem Proletariat erteilt und an den Endkampf zwischen dem Guten und dem Bösen, den man ohne weiteres gleichsetzen kann mit dem apokalyptischen Kampf zwischen CHRISTUS und dem Antichrist, aus dem der erstere siegreich hervorgeht. Bezeichnenderweise übernimmt

„dass sie die Realität auf eine letzte bestimmende Kraft reduzieren: sei es die wirtschaftliche Produktionsweise, der Wille zur Macht oder die Sexualität.“¹³¹

In diesen Aussagen wird eine der häufigsten Kritiken gegen Eliade verständlich: Er postuliert eine Gegenaufklärung, die Religion als absolutes Prinzip versteht, das über allen Disziplinen steht. Damit negiert er die weltliche Ideengeschichte der Moderne, indem er sie lediglich aus religionsgeschichtlichem Blickwinkel als „misstrauisch“ gegenüber religiösen Annahmen reduziert und demgegenüber wissenschaftlich nicht überprüfbare Methoden einer „schöpferischen Hermeneutik“ und „inspirierter Interpretation“ anwendet.

Eine Deutung der Zeichen sei dann schließlich jedem selbst überlassen, und im Vorhinein legitimiert, wie es in einem späteren Tagebucheintrag von 1960 zu seinem Verständnis seiner Exilsituation deutlich wird:

Das heißt: in den alltäglichen Leiden, Depressionen, dem täglichen Verdorren die Zeichen, den verborgenen Sinn, die Symbole zu sehen. Sie sehen und lesen, selbst wenn sie nicht da sind.¹³²

Dabei betont Eliade, „die *in ihrer Totalität* desakralisierte Welt, der desakralisierte Kosmos, ist eine neue Entdeckung in der Geschichte des menschlichen Geistes.“¹³³

4.2.3 Initiation als Weg aus dem „Terror der Geschichte“

Initiationen stellen für Mircea Eliade eine Prüfung im Leben eines jeden Menschen dar, wobei der Mensch den ewigen Zyklus von Tod und Wiederauferstehung nachvollzieht. Dadurch entwickelt er sich weiter und nähert sich seinem *Mittelpunkt*. Der Mittelpunkt ist dabei zum einen jene individuelle „wahre Bestimmung“ im Dasein des Menschen, zum anderen ist er auch der Ursprung, an dem *in illo tempore* die Welt entsprang, also der Punkt, an dem Zeit und Ort wieder eine Einheit bilden. Um zu verstehen, was den modernen Menschen daran hindert, diesen mystischen Urzustand zu erreichen, ordnet Eliade in seinem

Marx die jüdisch-christliche eschatologische Hoffnung auf ein *absolutes Ende der Geschichte* und unterscheidet sich damit von den anderen historizistischen Philosophien [...] für die die historischen Spannungen der menschlichen Verfassung konstant und deshalb nie ganz aufhebbar sind.“ Zu Eliades Auffassung von dem Ende der Geschichte durch die mythologische Zeitauffassung wird im folgenden Kapitel eingegangen.

Die Psychoanalyse, derer Begrifflichkeit er sich in seinen Ausführungen bereits zuvor bedient, fasst Eliade als wiederholtes Ritual von ‚Tod‘ durch den vorausgegangenen ‚Abstieg in die Hölle‘ und ‚Auferstehung‘ auf, wodurch das ganze Leben als Aneinanderreihung existentieller Krisen „selbst eine Initiation ist“ in einem ewigen Kreislauf von Tod und Wiedergeburt, den er zuvor als grundlegende Basis seiner Theorien einführt (paraphrasiert nach Eliade 1957, 122-126). Im Rahmen dieser Arbeit kann jedoch nicht ausführlicher auf die gesamten Ursprünge und Komplexität seiner universellen Philosophie eingegangen werden, der Fokus liegt vielmehr auf der daraus resultierenden Programmatik und dem Gebaren Eliades nach außen.

¹³¹ Zitiert nach Barié, 55.

¹³² Zitiert nach Eliade 1977, 208.

¹³³ Eliade 1957, 9.

Werk *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen* auch die Dimension von Raum und Zeit der Dialektik von *heilig* und *profan* unter und entwickelt daraus sein Geschichtsverständnis. Dabei unterscheidet er zum einen die archaische, zyklisch verlaufende *heilige Zeit*, wobei alle im Jahr wiederkehrenden Feste den Urzustand preisen. Der Zyklus von Tod und Wiedergeburt wird nachvollzogen, wobei Eliade auf den *Mythos der ewigen Wiederkehr* Bezug nimmt. Bei dieser Geschichtsauffassung wiederholen sich alle Geschehnisse innerhalb eines Zyklus, was zu einem durch vergangene negative Ereignisse ausgelösten Schrecken führt, der frei von jeglichem Trost der Vergänglichkeit bleibt. Dieses kreisförmige Zeitverständnis wurde in Indien und dem antiken Griechenland philosophisch ausgearbeitet und erst mit dem Aufkommen des Judentums abgelöst, was einen neuen Beginn der Zeitrechnung definierte. Das Zeitverständnis ist von diesem Zeitpunkt an ein lineares und damit desakralisiertes profanes, das Geschichte zu einer Theophanie, also dem Ausdruck des Willen Gottes, werden lässt.¹³⁴ Eliade benennt nun beide Formen der Geschichte als „erschreckend“, denn auch die lineare Zeit zeige sich „endgültig desakralisiert [...] als schwankende und schwindende Strecke, die unaufhaltsam zum Tode führt.“¹³⁵ Einziger Ausweg sei demnach der Ausstieg aus dem „Terror der Geschichte“ durch den Weg zum Mittelpunkt, ins Nirvana, in dem der Mensch sowohl von Wiedergeburt als auch von ewigem Tod und Leid in Ewigkeit erlöst ist.

Den Weg zum Mittelpunkt beschreibt Eliade als einen intuitiven, der sich entlang einer Abfolge von Initiationsriten in Form von Prüfungen vollzieht, die durch individuelle Zeichen eingeleitet sind. So reift der Mensch stufenweise und kann allein dadurch Frieden und Glück finden. Die durch das Judentum eingeleitete profane, weil linear verlaufende Zeitrechnung und das damit verbundene Geschichtsempfinden des modernen Menschen habe diesen von seiner intuitiven Wahrnehmung für die Umwelt entfernt und damit für das Lesen der Zeichen blind gemacht. Das rationalistische, positivistisch-szientistische und damit entmythisierte Weltverständnis der Moderne versperrt dem modernen Menschen den Weg zum Mittelpunkt. Die Fähigkeit, das wesentliche Heilige im Profanen zu erkennen, ist gestört. Er muss wieder in einen Urzustand innerer Ruhe zurückgeführt werden, der ihn

¹³⁴ Das Judentum löst, wie Eliade in *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen* mit Bezug auf sein Werk *Der Mythos der ewigen Wiederkehr* auf den Seiten 65-67 schreibt, erstmals die archaische in Indien und Griechenland ausgebildete mythisch-philosophische Vorstellung der *ewigen Wiederkehr* ab und ersetzt damit das zyklische Zeitverständnis durch einen linearen Zeitbegriff, in dem die Zeit einen Anfang und ein Ende hat. Der Eingriff Jahwes in das Schicksal seines Volkes lasse Geschichte zu einer *Theophanie*, einer Gotteserscheinung werden. Das Christentum gehe dabei noch weiter in der Wertung der *historischen Zeit*. Denn die Eingriffe Gottes in die Geschichte wie die Inkarnation in der historischen Person Jesu Christi hätten nun ein überhistorisches Ziel, das Heil des Menschen. Damit erweise sich die Geschichte als neue Dimension der Gegenwart Gottes in der Welt. Hegel wende die jüdisch-christliche Ideologie auf die „Universalhistorie in ihrer Gesamtheit“ an, wobei Geschichte in ihrer Totalität eine Theophanie werde. Dies bereite den Weg für die historizistischen Philosophien des 20. Jahrhunderts vor.

¹³⁵ Zitiert nach Eliade, 1957, 67.

empfänglich macht für die Anzeichen von Initiationen im Leben einer jeden Existenz, anhand derer der „wahre Weg“ des Individuums seine „wahre Bestimmung“ findet. Der Mensch muss aus dem „Terror der Geschichte“ hinaustreten und zu einem tieferen ontologischen Verständnis gelangen, die Dichotomie von profaner Geschichte und heiliger Zeit wird somit aufgehoben. Profan ist alles Oberflächlich-Alltägliche, lediglich das dahinter liegende Heilige ist für Eliade bedeutend, wahrhaftig und *authentisch* und damit fähig, den Menschen aus seinem chaotisch-beunruhigenden Fluss der Dinge zu retten. Mit *Zeichen* sind nach Eliade Mythen und Symbole¹³⁶ gemeint, durch welche das Heilige in die profane Welt hereinbricht und sich offenbart. Das Deuten dieser Zeichen ist individuell und kulturell abhängig, der Weg zu ihrer Erschließung ist die Initiation. Diese bricht über den Unwissenden plötzlich herein. Falls sich das Heilige als Zeichen oder Symbol nirgends offenbart, „so führt man ein solches herbei.“¹³⁷ Der Wissende, etwa der Schamane, kann mithilfe ritueller Techniken Kontakt mit dem Heiligen aufnehmen, wohingegen der unwissende nicht-initiierte Suchende durch hermeneutisches Vorgehen zu einem „Erkennen“ gelangen kann. Dabei bedient sich Eliade der traditionellen Hermeneutik Friedrich Schleiermachers und Wilhelm Diltheys, wobei es nach dem hermeneutischen Zirkel unter Rückgriff auf die lebensgeschichtlichen Quellen den individuellen „Lebenstext“ zu entschlüsseln gilt. Diese Technik, die Eliade selbst zum Lebensprinzip wird, wird als gelebte Initiation gedeutet, als andauernde Katharsis, die schließlich zu Erkenntnis führt.¹³⁸

4.3 Eliades Weg in die „Eiserne Garde“

Für die Aufgabenstellung dieser Arbeit ist der Einblick in die politischen Einstellungen beider Autoren unabdingbar, sind doch sowohl Mircea Eliade als auch Ion Caraion als Intellektuelle stark von den kulturpolitischen Entwicklungen ihrer Zeit geprägt und verwenden diese Eindrücke als Künstler weiter innerhalb politischer Systeme, die sich ideologisch diametral verhalten. Dabei wirken sie selbst wiederum auf ihr kulturelles Umfeld ein. Be-

¹³⁶ Mythen und Symbole sind nach Eliade Träger der Ursprungsbedeutungen, die er in Anlehnung an C.G. Jung „Epiphanien des Archetypus“ nennt. Die „Entzifferung“ dieser ursprünglichen Zeichen ist historisch determiniert, folgt dem gültigen Normensystem einer Epoche sowie dem kulturellen Niveau und der Weltanschauung einzelner Gruppen und Individuen. Dem Thema „Mythos und Symbol“ widmet Eliade nach 1945 zahlreiche Untersuchungen, die wichtigsten darunter sind „Images et Symboles“, Paris 1952; „Mythes, Rêves, et Mystères“, Paris 1956; „Aspects du mythe“, Paris 1963; „Mythologie, ontologie, histoire“, München 1964; „Signification du Mythe“, Genf 1966; „Notes on the Symbolism of the Arrow“, Leyden 1968; „Mythes, Rites, Symbols“, New York 1975.

¹³⁷ Zitiert nach Eliade 1957, 17.

¹³⁸ Paraphrasiert nach Behring 2002, 102-104.

sonders Eliade als kulturelle Führungsfigur spielt eine aktive Rolle in der Verbreitung und Legitimation faschistischer Ideen im Rumänien der späten 1930er-Jahre.

Das Thema der Verstrickung Eliades in rechtsextreme Gruppierungen vor seinem Gang ins Exil 1945 ist nicht neu. Vorwürfe bezüglich seiner politischen Haltung werden während seiner gesamten Laufbahn immer wieder laut. Sein beruflicher Einstieg ins Exilleben gestaltet sich bereits direkt nach Kriegsende als problematisch, als ihm ein Lehrstuhl an der *École des Hautes Études*¹³⁹ sowie der Nobelpreis für Literatur 1979, unter anderem aufgrund von Antisemitismus-Vorwürfen und Protesten aus Israel und Italien, verweigert wurden.

Nach Eliades Tod 1986 kommt es zu einer internationalen Publikationswelle über seine faschistische Vergangenheit, wobei sein lebenslanges widersprüchliches Verhalten bezüglich dieses Themas bestehend aus impliziten Zugeständnissen sowie einer fehlenden eindeutigen Distanzierung einerseits, sowie vagen Verurteilungen der damaligen faschistischen Strömungen andererseits, nach wie vor viel Raum für Auslegungen lässt.¹⁴⁰

Ausführlich widmet sich Hannelore Müller der Frage nach dem Ausmaß seines Involviertseins in die antisemitische, rechtsextreme und totalitär-religiöse Gruppierung der einstigen „Legion Erzengel Michael“, die schließlich 1937 als „Eiserne Garde“ zur drittstärksten Kraft im rumänischen Parlament aufsteigt. Sie greift dabei auf Zeitungsartikel Eliades aus dieser Zeit zurück, die nach 1989 zunehmend in Rumänien veröffentlicht werden.

Im Folgenden soll unter Bezugnahme auf die von Müller ausgewerteten Quellen die Entwicklung Eliades von einem visionären Intellektuellen traditionalistischer Gesinnung hin zu einem totalitären Antidemokraten und wieder zurück aufgezeigt werden, die im Fall des spezifischen rumänischen Faschismus entlang einer mystisch-orthodoxen Legitimationslinie verläuft. Dabei liegt der Fokus auf zwei bezeichnenden Paradigmen seines Gedankenguts aus faschistischer Zeit, die sein Werk sowohl vor als auch nach 1945 prägten und wesentlicher Teil seines kulturschaffenden Programms sind: Zum einen die bereits erwähnte Befreiung des modernen Menschen von dem „Terror der Geschichte“ und zum anderen die Bildung des „neuen Menschen“ im Zuge eines „neuen Humanismus“, deren Theorie im Folgenden erläutert wird.

¹³⁹ Die Annahme des Lehrstuhls scheiterte an der Zustimmung der damaligen rumänischen Regierung, für die Mircea Eliade aufgrund seiner progardischen Aktivitäten eine *persona non grata* darstellte. Auffällig ist, dass Eliade in seinen Tagebüchern *Im Mittelpunkt* keine Angaben zu den Gründen der Absage macht (paraphrasiert nach Turcanu, 321-348).

¹⁴⁰ Die ausführlichen Nachweise der Positionierung Eliades zu dem faschistischen Gedankengut kann im Rahmen dieser Arbeit nicht erbracht werden. Ausführliche Untersuchungen zu dem Thema finden sich bei Hannelore Müller.

4.3.1 Die Bildung des „neuen Menschen“ aus dem Geist eines „neuen Humanismus“

Der Einstieg Eliades in die faschistische Gruppierung „Legion Erzengel Michael“, die sich anschließend zu der militanten „Eisernen Garde“ formiert, vollzieht sich innerhalb der Gruppierung der „jungen Generation“. Von Eliades Ziehvater Nae Ionescu angeführt, treten ihr namhafte junge Intellektuelle bei, wie Constantin Noica, Emil Cioran und Eugène Ionescu, zu deren geistigen Anführern Eliade zu diesem Zeitpunkt gehört. Diese streben eine kulturelle Revolution an, dessen theoretischer Überbau ein „neuer Humanismus“ ist, der starke Anleihen an den modernen Humanismus der zwanziger Jahre aufweist. Dieses neue Gesellschaftskonstrukt fußt auf der Idee von der Hervorbringung eines neuen Menschentypus.

Die Idee dazu wurzelt in Eliades frühen Jahren an der Universität. Die Freizügigkeit der zwanziger Jahre rufen ein Ekelgefühl in ihm hervor,¹⁴¹ die erste Kontaktaufnahme des kurzsichtigen, unsicheren jungen Mannes mit dem anderen Geschlecht werden in seinen Aufzeichnungen der „Studentenmythologie“¹⁴² festgehalten und zu einem neuen Ort mythologischer Feldforschung. Als Jugendlicher, der sich vorgenommen hatte, „die Frauen nicht zu lieben, sondern zu beherrschen“¹⁴³ stellt die Begegnung mit der Frau eine seiner ersten Reibungen an der Moderne dar, wie Florin Turcanu, Biograph Eliades, feststellt.¹⁴⁴

In dieser für ihn unangemessen freizügigen Atmosphäre macht sich Eliade bereits nach dem Ersten Weltkrieg weiterführende Gedanken über seine Generation. Er charakterisiert sie vor allem als eine, die seit ihrer Kindheit von Krieg und Besatzung geprägt ist. Diese Krise ihrer Kindheit überlebt zu haben, habe ihnen „zugleich Realitäten nahegebracht, von denen die anderen nichts wissen“,¹⁴⁵ wie Turcanu Eliade in der Zeitung *Cuvântul* (Das Wort) vom 6. September 1927 zitiert. Nach seinem Indienaufenthalt stößt er 1932 zu der von Nae Ionescu initiierten Gruppe *Criterion* hinzu, die zunächst nur Mitarbeiter aus den Redaktionen der Zeitungen *Gândirea* (Der Gedanke) und *Cuvântul* rekurriert, für welche außer Eliade auch Intellektuelle wie Eugène Ionescu, Constantin Noica und Mihail Sebastian

¹⁴¹ So schildert Eliade zehn Jahre später in seiner Erzählung *Hochzeit im Himmel* „das Jazz- und Cocktail-Zeitalter, als die jungen Frauen Pagenschnitte und Kleider trugen, die nur bis zum Knie gingen. Ich glaube, die Jugend war niemals so schamlos wie zu jener Zeit. In jenen Jahren konnte man in manchen Häusern mit irgendeinem jungen Mädchen schlafen, kaum daß man mit einer gewissen Beharrlichkeit mit ihr getanzt hatte.“ (zitiert nach Eliade, in: Turcanu, 85), wobei selbst der moderne Tanz für Eliade bereits ein „ein schätziges sexuelles Vorspiel bar jeder Ästhetik oder ‚Magie‘“ (zitiert nach Eliade, in: Turcanu, 85) darstellt.

¹⁴² Zitiert nach Eliade 1987, 140.

¹⁴³ Zitiert nach Eliade, in: Turcanu, 85.

¹⁴⁴ Paraphrasiert nach Turcanu, 85.

¹⁴⁵ Zitiert nach Eliade, in: Turcanu, 89. Das Zitat findet sich im Artikel *Itinerariu spiritual I*, in: *Cuvântul*, 6. September 1927. Bei diesem Text handelt es sich um eine Ausarbeitung Eliades zur Lage seiner Generation, die zu einer Art Manifest für die „Generation“ wird. Eliade arbeitet sie im August 1927 in Genf aus, wo er sich zu dieser Zeit zwei Monate lang als Stipendiat des Völkerbundes aufhält.

publizieren. Die Bewegung der „jungen Generation“ ist auf der Suche nach neuen Blickwinkeln auf die Realität und neue Werte. Der zentrale Begriff ist dabei derjenige der *Erfahrung*, wobei Erfahrungen nicht primär intellektuell, sondern psychologischer, moralischer, ästhetischer oder religiöser Natur sein können. Der möglichst reiche Fundus an vor allem *authentischen* Erfahrungen jeglicher Art hat die Herausbildung einer *elastischen Persönlichkeit* zum Ziel, die sich nach einem abenteuerlichen Leben sehnt und die Erwachsenwerdung, den Eintritt in ‚das System‘ oder die Unterwerfung unter eine politische Idee so lange wie möglich hinauszögert. Diese neue Ethik ist damit zutiefst individualistisch im Sinne von „authentisch“, aber auch im Sinne von „amoralisch“. Eliade rechtfertigt diese intensive Erfahrung als Ebenbild der allerhöchsten Erfahrung und damit als religiös. Diese existenzialistisch-vitalistische Lebenshaltung resultiert aus den Authentizitäts- und Erfahrungskonzepten der Philosophie des Erlebens, dem *Trăirism* (rum. *a trăi*: leben) der rumänischen Zwischenkriegszeit, der auf Entkonditionierung und aktivistische Selbstüberschreitung der Ausnahmeexistenz setzt.

Die „Generation“ verfolgt damit einen kulturellen Auftrag, um eine Veränderung der Gesellschaft herbeizuführen. Die Aufwertung von Erfahrungen jeder Art sollte ein neues intellektuelles Klima entstehen lassen, in welchem schließlich die „identitären Dilemmata“ der durch die Modernisierung des Staates gequälten Kultur aufgelöst werden sollen. Mystik und Orthodoxie dienen auf diesem Weg in einer Mischung aus Argumentation und reiner Rhetorik als Wegmarken, wobei Eliade persönlich sich dem Orthodoxismus entzieht, den Crainic und sein Mentor Ionescu propagieren. Die Frage nach der Beschaffenheit einer neuen intellektuellen Generation schließt auch politische Stellungnahmen nicht aus. Aus der Krise der rumänischen Politik zu Beginn der 1920er-Jahre entwickelt sich ein strenger Nationalismus innerhalb der „jungen Generation“, der mit einem antisemitischen Radikalismus einhergeht und sich als politische Avantgarde ausgibt.¹⁴⁶

Die Notwendigkeit einer „neuen intellektuellen Generation“ und damit eines „neuen Menschen“ sieht Eliade in einer Kontinuitätslinie seit der italienischen Renaissance. Der „neue Mensch“ des Geistes werde seit Giacchino da Fiore erwartet und sei im Humanismus nicht verwirklicht worden. Vielmehr sei anstatt eines lebendigen Menschen ein toter, faktischer und von der Geschichte überholter Mensch auferstanden. Die Zeit erfordere nun erneut einen neuen Menschen, von dem Eliade lediglich erwarte, dass dieser ein „tatsächlich neuer Mensch“, „lebendig und wirksam“ sei.¹⁴⁷ Ein „neuer Humanismus“, so schreibt der Autor in „Die Sehnsucht nach dem Ursprung“, ist einzuleiten. In dessen

¹⁴⁶ Paraphrasiert nach Turcanu, 89.

¹⁴⁷ Zitiert nach Eliade, in: Müller, 133.

Dienst stellt Eliade die „totale Hermeneutik“¹⁴⁸ der Religionswissenschaft, die eine Revolte im Sinne eines geistigen Wandels in der rumänischen Gesellschaft mittels religiöser Erneuerung befördern soll. Auch wenn die Äußerungen zum „neuen Humanismus“ nach 1945 rar sind, kann von einer Kontinuität dieses Konzeptes in den religionsphilosophischen Studien Eliades nach 1945 ausgegangen werden, wobei er den nationalen Charakter entfernt und durch eine universalistische Perspektive ersetzt.¹⁴⁹ Dieser Sachverhalt wird in „Die Sehnsucht nach dem Ursprung“ im Kapitel „Krise und Erneuerung“ illustriert.

4.3.2 Der „neue Mensch“ aus dem Geist des Faschismus

Die Begriffe des „neuen Humanismus“ und des daraus hervorgehenden „neuen Menschen“ bringt Eliade erstmals 1932 in einen seiner Zeitungsartikel ein, bis sie 1937 gänzlich aus seinem Vokabular verschwinden, wie Hannelore Müller festhält. Als Grund für das Verschwinden dieser Thematik gibt sie Eliades „Konversion“ zu der „Eisernen Garde“ im Jahr 1937 an, ein Zeitpunkt, zu dem dieses Sujet bereits innerhalb der faschistischen Ideologie hochfrequent ist und damit für ihn vorerst in den Hintergrund rückt. Sie weist nach, wie Eliade das Konzept des „neuen Humanismus“ in seinen Zeitungsartikeln dieser Jahre so weiterentwickelt, dass es schließlich als inhaltliches Bindeglied zum geistigen Fundament der faschistischen Organisation der „Eisernen Garde“ taugt, was der Autor 1937 schließlich selbst in einer Parallelziehung zwischen der neuen „jungen Generation“ und der „Eisernen Garde“ kundtut.¹⁵⁰ Bereits 1935 zeigt sich dieser gardistische Perspektivwechsel an, wenn auch zögerlich. Turcanu zeigt Eliades Zweifel zu Beginn des Jahres 1935 auf, die dieser in der Zeitung *Vremea* (Die Zeit) vom 27. Januar 1935 im Artikel *Noul barbar* (Der neue Barbare) niederschreibt. Demnach prangert Eliade zu diesem Zeitpunkt noch den nationalsozialistischen Rassismus sowie den Kommunismus als moderne Formen der Idolatrie und Intoleranz an, die die „suprahistorischen“ moralischen Unterschiede zwischen den Menschen auflösen, um an ihre Stelle das Kriterium der biologischen oder sozialen Zugehörigkeit zu setzen:

Sie wollen alles an die Biologie (Rasse) oder an die Sozialgeschichte (Klasse) knüpfen. Im Rahmen derselben Blutsgemeinschaft oder derselben gesellschaftlichen Klasse ist alles wahr, gut und human. Die an der Gemeinschaft teilhaben, macht die Magie der Teilhabe intelligent, barmherzig und menschlich.¹⁵¹

¹⁴⁸ Zitiert nach Eliade 1973, 84.

¹⁴⁹ Paraphrasiert nach Müller, 134.

¹⁵⁰ Paraphrasiert nach Müller, 131.

Auch die Politik erscheint Eliade als Markt, auf dem die Totems unterschiedlicher Stämme feilgeboten würden, und an deren Wirksamkeit die Anhänger nur bedingungslos glauben müssten:

Was soll der Intellektuelle in diesem Fall tun? Er muß sich schnell für eins der Totems entscheiden, die er auf dem Markt gefunden hat. Für persönliche Aufklärung, für die Reinigung und Stärkung des Geistes, für die Verteidigung des Guten, der Intelligenz und der Menschlichkeit ist keine Zeit.¹⁵²

Dabei fügt er hinzu, es sei Pech für denjenigen, der ein Totem mit einem anderen verwechselte.¹⁵³ Am 17. März des Jahres mahnt er noch in der selben Zeitung im Artikel *Cum încep revoluțiile ...* (Wie Revolutionen beginnen ...):

Indem wir der stalinistischen und hitleristischen ideologischen Invasion widerstehen, verteidigen wir weiter die effektive Rolle der Schöpfer, das heißt der Intellektuellen.¹⁵⁴

Anscheinend ereilt nur wenige Monate später Eliade selbst „das Pech, ein Totem mit dem anderen verwechselt zu haben“, denn ab Ende des Jahres 1935 kündigt er in der gleichen Zeitung eine Annäherung an die zuvor noch angeprangerte Ideologie an:

Wir sollten sehr vorsichtig mit dem sein, was neben uns geschieht. Denn wir befinden uns an einer Kreuzung, und die Verwirklichung des *neuen Menschen* ist angesagt. Wenn wir ihm aber nicht bei seiner Entstehung helfen, so wird er außerhalb von uns und gegen uns wachsen, in der Dunkelheit und Barberei...¹⁵⁵

Zunehmend wird deutlich, wie sein kulturphilosophischer Entwurf eines neuen, modernen Humanismus ebenfalls ideologische Züge annimmt, die er nur in der faschistischen politischen Ideologie zu verwirklichen glaubt. Zugleich benennt er am 21. Dezember 1935 in der Zeitung *Raboj* in dem Artikel *Câți din Dumneavoastră?* (Wie viele von Ihnen?) weiterhin Bedenken gegen die missbräuchliche Auslegung des Konzeptes des „neuen Menschen“:

Wie viele von ihnen werden den Mut haben, gegen den Strom der Zeit zu schwimmen, sich einen ungebrochenen Enthusiasmus und einen genau so reinen Willen zur Schöpfung zu bewahren? Heute wüten heftige Irrtümer. Der *neue Mensch*, den einige Doktrinen schaffen wollen, ist eingeeengt in dogmatische Zügel und von Aberglauben verwirrt. Aber es ist trotzdem ein *neuer Mensch*, dem viele ihrer Idole im Westen zugestimmt haben. Aber werden Sie widerstehen? Werden Sie so stark sein, um bis zum Schluß das Primat der schöpferischen Werte zu verteidigen, also das Primat der Spiritualität gegen alle Verwechslungen, gegen alle Versuchungen und Irrtümer?¹⁵⁶

¹⁵¹ Zitiert nach Eliade, in: Turcanu, 189. Der hitlerische Faschismus wurde zwar für seinen rigorosen Antisemitismus bewundert, den biologistischen Rassismus sowie jegliche Areligiösität lehnten die „Legionäre“ aber für sich ab.

¹⁵² Zitiert nach Eliade, in: Turcanu, 189.

¹⁵³ Paraphrasiert nach Turcanu, 189.

¹⁵⁴ Zitiert nach Eliade, in: Turcanu, 189.

¹⁵⁵ Zitiert nach Eliade, in: Müller, 96.

¹⁵⁶ Zitiert nach Eliade, in: Müller, 97. [Hervorhebungen im Original.] Die Übersetzung erfolgt nach Hannelore Müller.

Eliade meint in diesem Zitat einerseits den intellektuellen Leser, der indirekt aufgefordert wird, „das Primat der schöpferischen Werte, also der Spiritualität“ zu verteidigen. Eine zweite Adressatengruppe seines Artikels stellen Angehörige der „jungen Generation“ dar, die sich bereits der „Eisernen Garde“ verschworen haben. Der Einfluss des Philosophieprofessors und Mentors Eliades, Nae Ionescu, dessen Assistent er ist, ist dabei bereits dominant. Dieser hatte bereits 1933 den Weg der „Legion Erzengel Michael“ gewählt, die zunächst eine junge rechtsextreme Organisation darstellt und sich schließlich zu dem paramilitären rechtsextremen Verbund der „Eisernen Garde“ zusammenschließt. Eliade folgt ihm zwar methodisch innerhalb seiner Philosophie, weicht jedoch mit einigen Grundthesen seiner Lehre, wie z.B. dem Orthodoxismus als einzigem Heilsweg Rumäniens, ab. Das Zitat Eliades zeigt somit den Zwiespalt an, in dem er sich zu dem Zeitpunkt befindet. Er steht zunehmend mit der Mission seiner spirituellen Variante des *neuen Menschen* allein an der kulturellen Front, die „Eiserne Garde“ hat seine „junge Generation“ eingeholt.

Auf eine streng nationalistische Phase folgt schließlich das eindeutige Bekenntnis Eliades zu der „Eisernen Garde“, als er für diese bei den Parlamentswahlen am 20. Dezember 1937 kandidiert und im Vorfeld für die Legion auf vielfältige Weise wirbt.

Es folgen Zeitungsartikel, die den Geist der rechtsextremen Organisation ausdrücken, der sich in Polemiken gegen Juden¹⁵⁷ sowie die ungarische und slawische Minderheit Rumäniens entlädt, wie im Artikel *Piloții orbi*¹⁵⁸ (Blinde Piloten) vom 19. September 1937 nachzulesen ist. Aktive Propaganda für die „christliche Revolution“ der Garde betreibt er ausführlich in seinem Text *De ce cred în Biruința mișcării Legionare* (Warum ich an den Sieg der Legionären Bewegung glaube):

(...) während andere Völker diese Revolution im Sinne des Klassenkampfes und des wirtschaftlichen Primates (Kommunismus), des Staates (Faschismus) oder der Rasse (Hitlerismus) leben, wurde die legionäre Bewegung unter dem Zeichen des Erzengels Michael geboren, und sie wird durch göttliche Gnade siegen. Deshalb ist die legionäre Revolution *geistig und christlich*, während alle anderen gegenwärtigen Revolutionen *politisch* sind. Während alle gegenwärtigen Revolutionen zum Ziel haben, durch eine soziale Klasse oder einen Mensch die *Macht zu ergreifen*, so verfolgt die legionäre Bewegung als oberstes Ziel die Erlösung des Volkes mit Gott (...). Deshalb unterscheidet sich der Sinn der legionären Bewegung von allen anderen Bewegungen, die bis heute in der Geschichte entstanden sind, und der Sieg der legionären Bewegung wird die Wiederherstellung der Tugenden unseres Volkes, ein tüchtiges, würdiges und starkes Rumänien mit sich bringen – und einen *neuen Menschen* entsprechend einem neuen Typus des europäischen *Lebens* schaffen. Der *neue Mensch* wurde nie in einer politischen Bewegung geboren, sondern immer in einer geistigen Revolution, durch eine umfassende innere Veränderung.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Von der zunehmend antisemitischen Stimmung im Umfeld Eliades und der von Nae Ionescu geführten, nach 1934 im Dienst der Legion stehenden Zeitung *Cuvântul* berichtet das Tagebuch Mihail Sebastians, eines jüdischen Intellektuellen und Freund Eliades.

¹⁵⁸ Artikel nachzulesen bei Müller, A 78.

¹⁵⁹ Artikel nachzulesen bei Müller, A 96.

Die bisher zitierten Aussagen Eliades zeichnen seinen Weg in die Politik nach, wobei ein umfassender Eindruck der Persönlichkeit und Methodik Eliades entsteht, der anhand der eigenen Person das Vorbild des *neuen Menschen* demonstrieren will. Um sein Ziel des „neuen Humanismus“ zu erreichen, scheint ihm, wie bereits früh innerhalb der von ihm angeführten „jungen Generation“ propagiert, nahezu jedes Mittel in Form der vorab als „gut“ legitimierten *Erfahrung*, recht zu sein, denn diese unterliegt per Definition keinen moralischen Maßstäben. Die in seinen Artikeln bereits früh belegten Zweifel zeigen, dass er sich durchaus der Dimension seines Handelns als ein Handeln gegen Menschlichkeit, Anstand und Moral bewusst war. Die zunehmende Beliebtheit der totalitären rechtsextremen und gewaltbereiten Ideologie haben ihn schließlich annehmen lassen, dass sein Projekt des *neuen Menschen* nun andere „im Zeichen der Barbarei“ verwirklichen würden. Anstatt weiter in seinen Veröffentlichungen dagegen anzugehen, entscheidet sich Eliade zur Kooperation, um seinen Einfluss auf dieses Projekt sowie der rumänischen Kulturentwicklung zu wahren, womit er sich als Machtmensch entpuppt, denn seine politischen Einflussmöglichkeiten sind ab 1937 einerseits faktisch unbedeutend und andererseits gibt es keine Anzeichen auf größeren, dem gardistischen System entgegenwirkenden Einfluss seinerseits; es scheint, als würde er keine politischen Ziele verfolgen. Vielmehr definiert er nun sein primär kulturelles Anliegen als ein politisches. Damit wird er lediglich zu einem Mitglied dieses menschenverachtenden Systems, dessen antisemitische und nationalistische Überzeugungen er bereits zuvor in abgeschwächter Form vertrat. Zugleich leugnet Eliade die damit einhergehenden politischen Züge seiner Theorie des „neuen Humanismus“, die faktisch zu einem gesellschaftspolitischen Entwurf wird.

Damit steht Eliade in einer rumänischen Tradition angesehener Schriftsteller, die Kulturarbeit als politischen Eingriff „zum Wohle der Nation“ verstehen und zugleich an der politischen Teilhabe zu partizipieren suchten. Dieser vielfach kritisierte Stil des Vermengens von Ebenen, wie der privaten politischen Haltung, des kulturellen Entwurfs, sowie politischer Ziele, kann innerhalb einer rumänischen Traditionslinie betrachtet werden, innerhalb welcher Eliade als in einer kulturell-politischen Verwobenheit verwurzelter kultureller Akteur agiert.

Seine Mitgliedschaft bei der „Eisernen Garde“ galt in der Forschung längere Zeit als umstritten. Selbst der Umstand der Inhaftierung Eliades im Zuge der neu errichteten Königsdiktatur 1938, wobei viele Legionäre inhaftiert wurden, wurde von rumänischen Forschern als Missverständnis dargestellt. Heute weiß man, dass Eliade seinen Aufenthalt im Zwangslager als seine Pflicht im Sinne der Loyalität gegenüber seinen Kameraden empfand, die er hätte umgehen können, wenn er sich schriftlich von der „Eisernen Garde“ di-

stanziert hätte, was er ablehnte. Infolgedessen wird Eliade von der Universität suspendiert, die Pressezensur untersagt ihm eine freie Publikation. Diese Situation bedeutet schließlich, auch finanziell, das Ende seines kulturellen Schaffens in Rumänien. Erlösung aus dieser Situation erfährt er erst 1940, als er bei dem erneuten Machtwechsel unter dem faschistischen Hitler-Sympathisanten Ion Antonescu als Kulturattaché nach London und später nach Portugal geht.¹⁶⁰ Sein ehemals enger jüdischer Freund Mihail Sebastian hält dazu in seinen Tagebüchern verbittert fest:

Mircea Eliade wollte diesen Krieg, erwartete ihn ungeduldig, glaubte an ihn, glaubt immer noch an ihn, und sitzt bequem in Lissabon.¹⁶¹

4.4 Mircea Eliade: Der Schriftsteller

Bislang wurde Mircea Eliades geistiger Hintergrund als Religionshistoriker und Kulturphilosoph, der seiner Literatur zugrunde liegt und einen Großteil seiner Universaltheorie einnimmt, ausführlich dargestellt. Im Folgenden wird Eliade zunächst als Schriftsteller eingeordnet, ehe ein Bezug zwischen beiden Ebenen hergestellt wird.

4.4.1 Methodische Probleme eines literaturwissenschaftlichen Zugangs

Wolfgang Geiger beschreibt 1985 Mircea Eliade als Schriftsteller, „der sein Interesse an und seine Begegnung mit der fremden Kultur und der Welt der traditionellen Folklore literarisch zu Papier gebracht hat“.¹⁶² Zugleich weist er auf die mangelnde literaturwissenschaftliche Rezeption seiner Werke sowohl in Deutschland als auch in Frankreich hin. Als Grund nennt er eine Überforderung des Literaturwissenschaftlers bei der rein textimmanenten Analyse des Eliadeschen literarischen Werkes. Es sei daher kein Zufall, dass die wenigen Besprechungen seiner Literatur entweder von Rumänen oder von Religions- und Kulturwissenschaftlern im weitesten Sinne geliefert würden. Dabei werde seine Literatur zudem ausschließlich vor dem Hintergrund seiner Mythenforschung betrachtet.¹⁶³ Diese Diagnose des literarischen Rezeptionsfeldes trifft auch 25 Jahre später in weiten Teilen noch zu. Die Auseinandersetzung mit dem Jugendwerk Eliades, das nach 1945 nicht wie-

¹⁶⁰ Paraphrasiert nach Turcanu, 193-211.

¹⁶¹ Zitiert nach Sebastian, 688.

¹⁶² Zitiert nach Geiger, 274.

¹⁶³ Paraphrasiert nach Geiger, 274.

der aufgelegt wurde, stagniert bis Ende der 1980er-Jahre. Erst mit dem Erscheinen der Tagebücher Eliades zu diesem Zeitpunkt setzt eine neue Rezeptionsphase ein, die sich vor allem auf die auktoriale Selbstinterpretation in den Tagebüchern stützt und die Parallelen zur Essayistik der 1930er-Jahre aufgreift. Die größtenteils mystisch-phantastisch geprägte Exilliteratur Eliades wird vor dem Hintergrund seiner religionsphänomenologisch-philosophischen Erkenntnisse interpretiert.

Die drei Säulen des Eliadschen Werkes, Autobiographie, Religionsphilosophie sowie Literatur werden in dieser Arbeit als Konstrukt des Autors betrachtet, das als *ein* zusammenhängender Makrotext konzipiert ist.

Im Folgenden soll daher versucht werden, die Interaktion zwischen den jeweiligen Textsorten aus einer deskriptiv-heuristischen Perspektive zu skizzieren. Dazu wird die Literatur Eliades nach autobiographischer, existentialistischer sowie phantastischer Prosa gegliedert, wobei einige seiner Werke exemplarisch angeführt werden. Dabei sei bemerkt, dass keiner der folgenden Romantypen in seiner Reinform vorkommt.

4.4.2 Der autobiographische Roman

„Häufig übertrug ich ganze Seiten aus dem Tagebuch...“¹⁶⁴

Mircea Eliade

Eliades literarische Anfänge markiert der autobiographische Tagebuchroman *Romanul adolescentului miop* (Der Roman des kurzsichtigen Jungen), der bis 1981 als verschollen galt und bislang noch nicht ins Deutsche übertragen wurde. Eliade verfasst ihn innerhalb von vier Jahren, im Alter von vierzehn bis achtzehn Jahren. Er bietet darin in 27 Kapiteln schonungslosen Einblick in das Seelenleben eines Heranwachsenden, der seine Jugend verstreichen fühlt zwischen samstäglichem Bordellbesuchen und der Trauer über das Verstreichen seiner Jugendphase, die seinem Empfinden nach glückseliger hätte verlaufen können. Zugleich erwartet er voller Ungeduld sein zukünftiges Leben.

Der Roman gibt dabei vor, ein introspektives Tagebuch zu sein, das in lyrisch-melancholischen sowie humoristisch-derben Passagen von den Schwierigkeiten und dem Scheitern des Jungen zeugt, den noch ausstehenden „Roman eines kurzsichtigen Jungen“ zu schreiben. Es stellt sich schließlich ein phantastischer, nahezu surrealer Effekt im Leser ein, wenn er den Roman beendet: Der erste Satz des Romans – „Weil ich allein geblieben bin,

¹⁶⁴ Zitiert nach Eliade 1987, 316.

habe ich mich entschlossen, noch heute den Roman des kurzsichtigen Jungen zu beginnen“¹⁶⁵ – ist identisch mit seinem letzten Satz. Eliade ist ein „Metaroman“ gelungen, der bereits den eigentlichen Roman darstellt.¹⁶⁶

Wie Eliade später in seinen *Erinnerungen 1907-1937*¹⁶⁷ darstellt, dienten ihm seine eigenen Tagebucheintragungen aus seiner Gymnasialzeit als dokumentarische Romanvorlage. Darin drückt sich bereits die für Eliade typische Vermengung von Biographischem und Fiktion aus. Eliades Roman ist zudem über weite Teile auch von einem anderen Einfluss massiv geprägt. Auf Giovanni Papinis Roman *Un uomo finito*¹⁶⁸ (Ein erledigter Mensch) wird in dem Kapitel „Papini, ich und die Welt“ explizit Bezug genommen,¹⁶⁹ wobei der Vorbildcharakter des italienischen Werkes deutlich wird:

Unbestritten beeindruckten mich jedoch zutiefst seine Frühreife, die Kurzsichtigkeit, die Lesewut, das Bedürfnis nach enzyklopädischem Wissen und vor allem die Tatsache, daß Papini die Adoleszenz, genau wie ich in meinem Roman, als eine Epoche geistiger Entdeckungen und nicht als psychologische oder emotionale Krise dargestellt hatte [...].¹⁷⁰

¹⁶⁵ Zitiert nach Reschika, 102.

¹⁶⁶ Paraphrasiert nach Reschika, 101-105.

¹⁶⁷ Eliades Roman erhebt dabei zugleich den Anspruch, über ein simples Tagebuch oder eine Chronik hinauszugehen, wie der Autor auf Seite 106 seiner *Erinnerungen 1907-1937* schreibt: „Den Roman eines kurzsichtigen Jungen hatte ich schon vor längerer Zeit begonnen, aber erst im Winter 1923/24 ›sah‹ ich ihn ganz vor mir, vom Anfang bis zum Ende [...]. Es sollte nicht nur ein autobiographischer Roman werden, sondern gleichzeitig ein exemplarisches Dokument jugendlicher Entwicklung. Ich hatte mir vorgenommen, nichts zu erfinden und nichts zu beschönigen, und ich glaube, ich habe Wort gehalten. Selbst die Liebesbriefe der Mädchen waren echt... Zum ersten Mal würde jetzt ein Jugendlicher über seine Schulzeit schreiben und sich dabei auf ›Dokumente‹ stützen [...]. Meine Jugendlichen waren wirklich von damals und dort, aus dem Bukarest der ersten Nachkriegsjahre, der Jahre des Jazz und des *La Garçonne*. Abgesehen von der unvermeidlichen Selbstüberhöhung (schließlich schrieb ich auch, um mich zu rächen), war der Roman äußerst ›realistisch‹ [...]. Fast alles, was ich und meine Klassenkameraden über Sexualität, Liebe, Gott und den Sinn des Lebens sowie alle anderen und bewegenden Probleme dachten, war dort ungeschminkt, in kaum geglätteter Form verzeichnet. Mein größter Ehrgeiz war es übrigens, zu zeigen, daß wir, die Jugendlichen von damals, nicht wie die mir sporadisch in der Literatur begegneten Marionetten waren; wir waren geistig und körperlich wach, und die Welt, die wir anstrebten, war eine andere als die unserer Eltern. Wir wollten damals etwas anderes, träumten von etwas anderem [...].“

¹⁶⁸ Die Parallelen zu Eliades Roman sind unverkennbar: Gegenstand der Erzählung ist die Beichte eines Dreißigjährigen, der sich vor eine gänzliche Leere und Sinnlosigkeit gestellt sieht. Damit wird der Held der Handlung zu einer tragischen Identitätsfigur einer Generation, die wenige Zeit später in den Krieg ziehen muss. Papinis Roman kann somit als Zeugnis der Krise einer Kultur gelten, die jede geistige Substanz und Sicherheit verloren hat, wobei er einen scharfen Blick für die Lebensbedingungen des modernen Menschen beweist. Eliade findet sich auf Seite 112 seiner *Erinnerungen 1907-1937* in dem Autor Papini wieder: „In Papinis Kindheit und Jugend fand ich mich fast vollständig wieder. Wie er war ich häßlich, sehr kurzsichtig, von einer verführten, grenzenlosen Neugier besessen, wollte alles lesen und über alles schreiben. Wie er war ich schüchtern, liebte die Einsamkeit und verstand mich nur mit intelligenten und gebildeten Freunden; wie er haßte ich die Schule und glaubte nur an das, was ich allein lernte, ohne die Hilfe von Lehrern.“

¹⁶⁹ So schreibt Eliade in seinen nachträglichen *Erinnerungen 1907-1937*: „Es war völlig dem Stil von Papinis frühen Pamphleten nachempfunden. Ich war darin ein unbekanntes Genie, ein als Gymnasialschüler getarnter Riese, der alle zu vernichten drohte, die es wagten, sich ihm in den Weg zu stellen.“ Bemerkenswert ist an diesem Zitat auch die frühe Metapher des „Riesen“, die später in seinen phantastischen Erzählungen wiederkehrt, wie z.B. in der Erzählung *Un om mare* (Der Misanthrop).

¹⁷⁰ Zitiert nach Eliade 1987, 113.

Der Gedanke, „daß viele Kapitel aus dem ‚Roman des kurzsichtigen Jungen‘ als abgeschrieben oder zumindest als von ‚Ein erledigter Mensch‘ inspiriert gelten würden“,¹⁷¹ ruft bei Eliade auch ein Gefühl des Zweifels, der Eifersucht und Wut hervor, das in der Erkenntnis fußt, „die Kopie eines anderen zu sein, entdecken zu müssen, daß meine ganze ‚Originalität‘ schon von einem anderen gelebt worden war, daß ich also in meinem Roman nichts Neues brachte“.¹⁷²

Mit seinem Nachfolgeroman *Gaudamus*¹⁷³ entwirft Eliade die Fortsetzung seines Erstlingswerkes „Roman des kurzsichtigen Jungen“, der stärker fiktional angelegt, die Erlebnisse seiner Studienjahre an der Bukarester Universität als Vorlage hat. Auch diesmal verschwimmen biographische Elemente und Fiktion:

Das ‚Studentenleben‘ näherte sich seinem Ende, und ich wollte es in einem autobiographischen Roman einfangen, dem ich den Titel *Gaudamus* gab. Diesmal verfügte ich nicht mehr über ein Tagebuch wie in der Schulzeit. Allerdings wollte ich keinen Dokumentarroman schreiben, denn es ging nicht mehr um ein so wenig bekanntes und schwer zu verstehendes Phänomen wie die frühe Jugend. In gewisser Weise schien mir die Studentenzeit ein banaler Zustand zu sein [...].¹⁷⁴

Besonders markant tritt Eliades Betonung von Authentizität hervor, indem er die Geschichte seiner eigenen gescheiterten Liebesbeziehung für sein drittes großes Werk benutzt.

Im Jahr 1933, nach seinem Indien-Aufenthalt, erreicht Eliade seinen literarischen Durchbruch mit seinem Roman *Maitreyi*,¹⁷⁵ der den Sechszwanzigjährigen berühmt macht. Diesen exotisch-mystischen Liebesroman bezeichnet Richard Reschika mit dem von Gaston Bachelard geprägten Begriff der „Mythologie der Wollust“,¹⁷⁶ dem auch der erotische Roman *Nunta în cer*¹⁷⁷ (Hochzeit im Himmel) zuzuordnen ist, der um das Element einer „Metaphysik der Liebe“ erweitert ist. Eliade verwertet in diesem Werk offensichtlich die eigene Erfahrung seiner unglücklich endenden Beziehung zu der Tochter seines indischen Gastvaters während seines Aufenthaltes in Indien als Motiv des Romans. Er selbst räumt dabei ein, den Namen sowie andere private Details seiner Geliebten beibehalten zu haben, während er sich selbst in Form des Erzählers in Beruf und Namen verfremdet.¹⁷⁸

¹⁷¹ Zitiert nach Eliade 1987, 113.

¹⁷² Zitiert nach Eliade 1987, 113.

¹⁷³ Lediglich ein Auszug aus *Gaudamus* wurde in der Literaturzeitschrift *Viata Literara* veröffentlicht. Nachdem Eliade keinen Verlag für seine beiden Romanmanuskripte findet, bleibt es für diese zunächst bei einem Projekt für die Schreibtischschublade (paraphrasiert nach Reschika, 106-108).

¹⁷⁴ Zitiert nach Eliade 1987, 186f.

¹⁷⁵ Mircea Eliade wird für den Roman *Maitreyi* mit dem Preis *Techirghiol-Eforie* ausgezeichnet. Er profitiert auch in finanzieller Hinsicht, da er neben dem Preis auch die Autorenrechte für die erste Auflage von *Maitreyi* erhält.

¹⁷⁶ Zitiert nach Reschika, 113.

¹⁷⁷ *Nunta în cer* (Hochzeit im Himmel) ist 1939 in weniger als zwei Monaten während des Aufenthaltes Eliades im Gefangenenlager für Legionäre entstanden.

¹⁷⁸ So gesteht Eliade in seinen *Erinnerungen 1907-1937* auf Seite 316: „Häufig übertrug ich ganze Seiten aus dem Tagebuch[...]. Selbstverständlich änderte ich die Namen der handelnden Personen, außer denen von *Maitreyi* und ihrer Schwester Chabu, doch die Daten, Adressen und Telefonnummern übernahm ich genau.“

Dementsprechend verärgert reagiert die damalige Geliebte Eliades, Maitreyi Devi, in ihrer Gegendarstellung der Geschehnisse *It does not die*, indem sie 42 Jahre nach dem Erscheinen von *Maitreyi* die Problematik seiner poetischen „Authentizität“ benennt:

Mircea, I am telling you, fantasy is beautiful and truth is more beautiful, but half-truth is terrible. Your book is a nightmare for me. I was a little simple girl who sometimes played the philosopher. I was no enigma. The mystery is your creation. You love the fantastic and the unreal.¹⁷⁹

Das reale Mädchen Maitreyi dient in Eliades Romanhandlung als literarische Vorlage, die stilisiert und als Mythos inszeniert, sich bei Erscheinen des Buches rasch in den jeweiligen Ländern verbreitet und als authentischer Einblick in die indische Lebenswirklichkeit fasziniert. Problematisch ist dabei die indiskrete Bloßstellung seiner ehemaligen Geliebten durch die ungefragte Preisgabe intimer Details.

Eliade bedient mit dem Aufkommen des Fremden in seinen Erzählungen den Trend zum Exotismus, der sich in den 1920er- und 30er-Jahren auch in Rumänien verbreitet. Mit der Alterität eines Hier-Dort-Schemas, wobei das Fremde als positiv besetztes Gegenbild fungiert, wird auch Kritik an den vorherrschenden modernen Strömungen der Zwischenkriegszeit ausgedrückt und gleichzeitig eine Alternative aufgezeigt. Die Betonung der Authentizität garantiert dem Schriftsteller eine erhöhte Aufmerksamkeit, was zugleich als herausragende Strategie auf dem literarischen Feld wirkt.

Der Verweis auf seine Tagebücher, auf die sich ein Großteil der Eliade-Forschung stützt, weist auf Referenzen zwischen beiden Textsorten hin, zwischen denen es eindeutige intertextuelle Bezüge gibt. Sie sind somit nur innerhalb eines komplexen Metatextes zu verstehen, hinter dem die Person des Künstlers zurücktritt.

Welche Strategie der Autor mit seiner Vorgehensweise verfolgt, wird im weiteren Verlauf der Arbeit thematisiert.

4.4.3 Der existentialistische Roman

Was sie [die rumänischen ‚Existentialisten‘ der Criterion-Gruppe] interessierte, war die Authentizität, die unmittelbare Erfahrung, das autobiographische Detail. Daher die Leidenschaft für Tagebücher, Bekenntnisse, ‚Dokumente‘. Hätte Criterion eine andere Ausdrucksmöglichkeit besessen als die rumänische Sprache, man hätte es als interessanten Vorläufer des französischen Existentialismus von heute gesehen.¹⁸⁰

[...] Und natürlich tauchte ich jene entfernte Welt in das blaßgoldene Licht, das Erinnerungen und Nostalgie ausstrahlen.“

¹⁷⁹ Zitiert nach Devi, in: Barić, 98. Eine deutsche Fassung des Buches erscheint 1991 unter dem Titel *Liebe stirbt nicht*.

¹⁸⁰ Zitiert nach Eliade, in: Turcanu, 183.

Eine zweite Gruppe von Romanen entsteht ebenfalls zu Beginn der dreißiger Jahre und läßt sich als existentialistisch-vitalistische Literatur beschreiben. Der Leser begegnet dabei Grundthemen und -motiven Kierkegaards, Dostojewskis, Nietzsches sowie der Existenzphilosophie, die ein existentialistisches Weltbild noch vor Aufkommen des französischen Existentialismus aufweist. Themen sind die Verlorenheit des modernen Menschen und sein Ausgesetztsein in absoluter Freiheit sowie Selbstverantwortung und die Steigerung des Individualismus ins Transzendente.¹⁸¹ Dabei ist aber eine gegenaufklärerische Haltung auszumachen, die rumänische Existentialisten dieser Periode eindeutig von dem französischen Existentialismus der 1950er- und 60er-Jahre abgrenzen, weshalb der Begriff „Existentialismus“ hier nicht synonym verwendet werden kann. Vielmehr stellt er ein typisch rumänisches Spezifikum im Sinne des oben beschriebenen erlebnisphilosophischen *Trăirism* der rumänischen Zwischenkriegszeit dar. In diesem Sinn wird der Begriff des „Existentialismus“ im Folgenden gebraucht.

Als erstes existentialistisches Werk Eliades kann sein zwischen 1931 und 1933 geschriebenes „Poem der Verzweiflung“¹⁸² *Intoarcerea din rai* (Die Rückkehr aus dem Paradies) gelten. Der Autor zeichnet darin ein Psychogramm der eigenen Generation im mondänen Bukarest zu Beginn der dreißiger Jahre, das als „Paris des Ostens“ gilt. Er ist damit im Rahmen der theoretischen Ausarbeitung der „jungen Generation“ Eliades entstanden.

Der Roman bildet den Auftakt zu einer Romantrilogie, der auch *Huliganii* (Die Hooligans) sowie das Fragment gebliebene *Viața nouă* (Das neue Leben) angehören. Geschildert wird die tiefe Lebenskrise einer Gruppe junger Leute, die im Spannungsfeld zwischen Anspruch und Wirklichkeit zu zerreißen drohen. Ihre Themen sind der schmerzvolle Prozess der Loslösung vom Elternhaus, Einsamkeits- und Bindungsängste, die Suche nach Identität und Selbstverwirklichung angesichts eines Wertevakuums und eines lähmenden Ennui sowie eine allgemeine existentiell-metaphysische Unruhe, die Reglementierung eines anarchischen Freiheitsdranges durch die Gesellschaft und schließlich der große Traum einer politisch-geistig-kulturellen Erneuerung nach westlichem Muster mit rumänischem Einschlag.¹⁸³ Seine existentialistischen Romane können somit vor seinem geistigem Hintergrund der in etwa zeitgleich entwickelten Theorie der Entstehung eines „neuen Menschen“ aus einem „neuen Humanismus“ gelesen und verstanden werden.

Intoarcerea din rai benennt die existentielle Problematik einer Generation, deren großes Verdienst es war, die rumänische Kultur auf ein hohes Niveau geführt zu haben, die aber

¹⁸¹ Paraphrasiert nach Reschika, 126.

¹⁸² Zitiert nach Reschika, 126. Mit dieser Formulierung lehnt sich Reschika an das Zitat Petru Comarnescus an.

¹⁸³ Paraphrasiert nach Reschika, 127.

auf politischem Gebiet versagt hat und über den Irrweg des Faschismus, vor allem mithilfe der Unterstützung der „Eisernen Garde“, zum Zerfall des geeinten Rumänien geführt hat, das die vorherige Generation erst mühsam erkämpft hatte. Damit beschreibt Eliade seine Generation in einer Klarheit und Radikalität, die einen Skandal¹⁸⁴ unter den begeisterten Lesern des kurz zuvor erschienenen Liebesromans *Maitreyi* auslösen.¹⁸⁵

Innerhalb dieser Thematik ist jedoch Eliades Skandalerfolg des 1935 erscheinenden Zeit- und Sittenromans *Huliganii* zu höherer Berühmtheit gelangt, der im Gegensatz zu seinem Vorgänger den rebellischen Aktionismus als Folge der Geschehnisse des ersten Romans aufzeigt. Als existentieller Ideenroman stellt er die Frage nach dem Sinn der Existenz und findet eine Antwort im schöpferischen Projekt. Die dabei verwendete filmische Sequenz- und Montagetechnik zielt auf eine nüchterne, unvermittelte Wiedergabe der radikalen Ideologien und Anschauungen seiner Zeit, ohne einer auktorialen Wertung unterworfen zu sein. Die zeitgenössische Kritik, die André Gides als Vorbild auszumachen glaubt, befindet den Roman in seiner fiebrigen Exaltiertheit als wenig überzeugend. Seiner Generation selbst hingegen bietet ihr intellektueller Führer Eliade ein breites Identifikationspotential der Rebellion.¹⁸⁶

4.4.4 Der phantastische Roman

Das zentrale Schlüsselthema innerhalb der Exilliteratur Eliades ist das in der Forschung am meisten beachtete verborgene Phantastische. Es bricht unvermittelt in die wohlvertraute Realität ahnungsloser Protagonisten herein und zwingt diese zur Konfrontation mit dem Numinosen. Die Phantastik als Lieblingsthema seiner Jugendzeit kommt in den dreißiger Jahren wieder auf und dominiert sein literarisches Exilwerk. Eliades Entwurf einer Phantastik bewegt sich zwischen zwei typologischen Elementen: der Mystik und der Folklore.

Als Beispiel für die folkloristisch beeinflusste Phantastik Eliades kann sein Werk *Domnișoara Christina* (Fräulein Christine)¹⁸⁷ aus dem Jahr 1935 gelten. Leitmotivisch bezieht sich Eliade dabei auf ein Gedicht des rumänischen Nationaldichters Mihail Eminescu, das wiederholt zitiert wird. Das 1880 verfasste Gedicht Eminescus *Luceafărul* (Luzifer bzw. „Lichtträger“, gemeint ist der Abendstern) handelt von einem schönen Mädchen, das von einem

¹⁸⁴ Reschika beschreibt auf den Seiten 131f. die Reaktion beider politischer Lager: „Konservative empörten sich über seine „Immoralität“, vor allem in Bezug auf die vermeintlich allzu freizügigen Schilderungen von Sexszenen; politisch links Stehende wiederum wollten im Roman nichts anderes als faschistische Propaganda erkennen.“

¹⁸⁵ Paraphrasiert nach Reschika, 131f.

¹⁸⁶ Paraphrasiert nach Reschika, 126-134.

¹⁸⁷ Als Vorbild dienen dabei Spätromantiker wie z.B. Edgar Allan Poe.

Untoten begehrt wird. Eliade kehrt diese Konstellation um und bringt damit die Handlung dem Volksglauben näher, in dem weibliche Blutsauger und Hexen dominieren.¹⁸⁸ Dieses gegen alle Klischees stehende Experiment ist in der rumänischen Literatur einzigartig und erzeugt viel Unmut. Auch die geschilderten freizügigen Sexszenen schaden Eliades Ruf an der Universität, die ihm zu kündigen droht.¹⁸⁹

Wolfgang Geiger deutet das verspätete Aufkommen der Vampirsaga in Osteuropa als eine „um 100-150 Jahre später eintretende Reaktion des Humanismus (als Vorbote der Aufklärung) gegen heidnische Elemente des Volksglaubens, insbesondere gegen die Relikte einer vorpatriarchalen Zeit, die in der Verteufelung der sogenannten Hexen einmündet.“¹⁹⁰ Zugleich gilt der Vampir auch als politisches Symbol des Ausbeuters, wie Ion Luca Caragiale den Blutsauger bereits zuvor zeichnete.¹⁹¹ Diesen Aspekt behält Eliade in der Figur Christinas bei, indem er sie als Bojarentochter entwirft, die im Bauernaufstand gegen den unterdrückenden Landadel, den Bojaren, auf bojarischer Seite stirbt. Zudem knüpft er den politischen Ton enger an die Volkssage und den alten Hexenglauben an.¹⁹²

1934 erscheint der während seines Indienaufenthaltes geschriebene mystisch-phantastische Roman *Lumina ce se stinge* (Das verlöschende Licht), der 1995 unter dem Titel „Der besessene Bibliothekar“ in Deutschland erscheint. Neben dem wiederkehrenden Motiv des verschwindenden Augenlichts, das nun einem „wahren“ Sehen gegenüber gestellt ist, arbeitet der Roman mit der Mystik der Tantrapraxis und vereint dabei Exoterisches und Esoterisches. Erzähltechnisch greift er dabei erstmals auf die von James Joyce eingeführte Technik des Bewusstseinsstroms zurück, um das Erleben seiner Romanfiguren so unmittelbar und wirklichkeitsnah wie möglich zu gestalten, womit er ein Novum innerhalb der rumänischen Literatur schafft. In seinen Erinnerungen beschreibt er den Schreibprozess zu diesem Roman als Schreiben „in einem immer ‚fremder‘ werdenden Stil, als schriebe ich das Buch eines anderen“¹⁹³ und schließt daraus, dieser Roman sei die „unbewusste Reaktion auf seine Indiienerfahrungen“.¹⁹⁴ Dennoch weist der Roman gravierende konzeptionelle Schwächen auf, die ihn bei der Kritik als Fehlschlag gelten lassen.¹⁹⁵

¹⁸⁸ Eine Typologie der Figuren des rumänischen Volksglaubens findet sich in Eliades Abhandlung *Von Zalmoxis zu Dschingis-Khan*.

¹⁸⁹ Paraphrasiert nach Reschika, 134-152.

¹⁹⁰ Zitiert nach Geiger, 320. Geiger ergänzt weiterhin, dass in Westeuropa bereits im 16. Jahrhundert Hetzschriften gegen das Hexenunwesen sowohl durch die katholische Inquisition als auch durch gebildete Humanisten und Antikleriker verbreitet wurden.

¹⁹¹ Der rumänische Satiriker Ion Luca Caragiale benutzte bereits den Vampir als politisches Symbol des Ausbeuters in seiner Komödie *O scrisoare pierduta* (Ein verlorener Brief).

¹⁹² Paraphrasiert nach Geiger, 318-321.

¹⁹³ Zitiert nach Eliade 1987, 244.

¹⁹⁴ Zitiert nach Eliade 1987, 244.

¹⁹⁵ Paraphrasiert nach Reschika, 139-144.

Interessant ist die zuvor zitierte Darstellung seiner Schreibtechnik in seinen Tagebuchaufzeichnungen. Er nennt zwar in einem erweiterten Zusammenhang James Joyce, auf den die Technik des Bewusstseinsstroms zurückgeht, beschreibt diese aber als eine Art schamanenhafte Technik des Unbewussten zur Verarbeitung vergangener Erlebnisse, wodurch er zum einen diese Schreibweise als sein eigenes originelles Werk markiert und zudem sich selbst als eine Art Schamane stilisiert, der das Kunstwerk in einer sich seiner Kontrolle entziehenden Authentizität des Unbewussten hervorbringt.

Diese Wechselwirkung zwischen der Person Eliades, die sich in Tagebuchaussagen darstellt und seinem künstlerischen Werk, das wiederum auf sein religionsphilosophisches Werk Bezug nimmt, erweist sich als typisch für das Gesamtwerk Eliades.

4.5 Mythische Funktion der Literatur

Die Struktur des Mythos findet sich als zentrales Element in Eliades religionswissenschaftlichem sowie literarischem Werk wieder. Der Mythos ist bei Eliade eine Geschichte, die von einem Geschehen berichtet, das schon lange her ist und deshalb die ursprüngliche Kraft, wie Eliade häufig mit der Formel aus der Liturgie der römischen Messe, *in illo tempore* (in jener Zeit), betont, in der desakralisierten abendländischen Moderne, verloren hat. Der Erzählvorgang stellt bei Eliade nun einen wirksamen Versuch dar, trotzdem noch an der sakralen Mächtigkeit eines Rituals teilzuhaben. Der Akt des Erzählens ist also eine magische Handlung der Erkenntnisvermittlung, die sogar das erzählte Ritual selbst überflüssig macht. So sieht der Erzähler Eliade einen Trost im Erzählen als Erkenntnistätigkeit, denn solange man noch erzählen könne, sei man gerettet. Zugleich preist er damit die Phantasie als Vorstellungskraft, kraft derer der Mensch sich seine Realität selbst schaffen kann.¹⁹⁶

Anwendung findet diese Idee z.B. in der Erzählung *Pe Strada Mântuleasa* (Auf der Mântuleasa-Straße), in welcher der erzählmächtige Held bei den Verhören der Geheimpolizei eine unendliche Geschichte vorträgt, die ihn rettet, weil er an die Geschichte glaubt und sie enthusiastisch vorträgt, so dass er die Arrestierung und die Verhöre durch die totalitäre Übermacht unangefochten übersteht. Eliade ordnet damit auch die Literatur in seinen universalen Kosmos der Mythologie ein. Als eine „Tochter der Mythologie“ weist er der Literatur jene reinigenden, karthasischen Züge eines Mythos, also einer Offenbarung des Heiligen zu:

¹⁹⁶ Paraphrasiert nach Barié, 11.

Selbst die Lektüre hat eine mythologische Funktion: Sie ersetzt nicht nur die Mythen-erzählung in der archaischen Gesellschaft und die mündlich überlieferte Dichtung, die heute noch in den ländlichen Gemeinschaften Europas lebt, sondern sie bietet vor allem dem modernen Menschen die Möglichkeit, ‚aus der Zeit herauszutreten‘, ähnlich, wie die Mythen es früher taten. [...] es fügt ihn anderen Rhythmen ein und lässt ihn in einer anderen ‚Geschichte‘ leben.¹⁹⁷

Der Autor steht dabei stellvertretend für den Schamanen, der fähig ist, Zeichen aus der *heiligen* Realität heraufzubeschwören, auch, wenn sie nicht vorhanden sind. Er inszeniert damit Initiationen für den modernen Menschen, der es verlernt hat, die Zeichen zu lesen. Mit seiner phantastischen Literatur verfolgt Eliade also das Ziel der Befreiung des modernen Menschen aus dem „Gefängnis der Geschichte“.

Damit scheint auch Eliades Idee des „neuen Menschen“ in dieser Sichtweise durch, der, frei vom modernen Zeit- und Geschichtsbegriff, an seinem *Mittelpunkt* angelangt, eine neue Kultur hervorbringt.

4.6 Die Verarbeitung des Exils zwischen dem „Authentic Bucharestian“ und dem „Universal Man“

4.6.1 Anfängliche Mühen der Akkulturation im Pariser Exil

Als Eliade am 16. September 1945 nach dem Tod seiner Frau allein mit seiner Tochter im Pariser Exil ankommt, lebt er bereits seit fünf Jahren außerhalb des rumänischen Kulturkreises und hat Rumänien seit drei Jahren nicht mehr besucht. Die rumänische Kultur hat er bis dahin, wie bisher gezeigt, als sein Agitationsfeld betrachtet, auf dem er seiner Bestimmung, „in den Dschungel der rumänischen Kultur einen Weg zu schlagen“,¹⁹⁸ zuletzt als Kulturattaché Rumäniens nachging. Im politischen Exil sieht er sich nun einem gänzlich neuen kulturellen Umfeld gegenüber, mit dessen Literatur und Sprache er bereits vertraut ist.¹⁹⁹ Dennoch beschäftigt ihn gleich bei der Ankunft im September 1945 im neuen Land anfänglich die Sprachbarriere, wenn auch auf hohem Niveau:

Was für ein seltsames Gefühl, die Vorstellung, in einer anderen Sprache zu schreiben. Ich werde anfangen müssen, französisch zu schreiben, bevor ich mit der Sprache vertraut geworden bin. Was mich aber vor allem beschäftigt: daß ich das Publikum nicht kenne, an das ich mich wende. Angenommen, ich werde überhaupt Leser haben. Welche?

¹⁹⁷ Zitiert nach Eliade 1957, 121.

¹⁹⁸ Zitiert nach Eliade, in: Geiger, 284.

¹⁹⁹ Dabei ist zu erwähnen, dass Eliade dem Trend des rumänischen Kulturbewusstseins der Zwischenkriegszeit, das auf der Achse Rumänien-Frankreich verlief, nicht folgte. Vielmehr hatte er seit seines Romaufenthaltes, nach seiner Rückkehr aus Indien, eine Affinität zu der italienischen Kultur und Literatur.

Welche Freiheiten konnte ich mir doch in Rumänisch herausnehmen, einzig und allein, weil ich meine Leser kannte.²⁰⁰

Das Problem, sich in ein neues Kultursystem einzufügen, erkennt Eliade bald schon als ein sprachliches, wobei er befürchtet, als Angehöriger einer „kleinen Kultur“ zunächst benachteiligt zu werden, wie er 1946 festhält:

[Ich verweise auf so viele große Dichter Südosteuropas] – Eminescu, Blaga, Petöfi usw. –, die dazu verdammt sind, unbekannt zu bleiben, oder bestenfalls nur mit ihrem Namen im Lexikon aufzuscheinen, einzig und allein deshalb, weil sie nicht in einer Weltsprache, sondern in einer Provinzsprache geschrieben haben.²⁰¹

Eliade findet dabei seinen eigenen Weg des Umgangs als Grenzgänger zwischen zwei Kulturen: Seine belletristische Prosa verfasst er lebenslang auf rumänisch und lässt sie schließlich übersetzen, wohingegen er seine religionsphilosophischen Forschungen in der jeweiligen westlichen Kultursprache verfasst, in welcher er verkehrt, also zunächst in französischer und später in englischer Sprache.

Sein Selbstverständnis als kultureller Vermittler zwischen Orient und Okzident weicht jedoch zunächst einem niedrigen Selbstbewusstsein, als er auf den Status sowie das „Leben eines Studenten“²⁰² zurückgeworfen, sein tägliches Auskommen organisieren muss. Seine Finanzen bessert er auf, indem er einige hundert seiner Bücher verkauft.²⁰³ Der weltgewandte Intellektuelle muss das von ihm lebenslang religionstheoretisch bearbeitete Thema des Umgangs mit dem Fremden nun gezwungenermaßen im Alter von 38 Jahren praktisch bewältigen. Im Vergleich zu seinem freiwilligen und selbstgesteuerten Indienaufenthalt ist die „Verbannung“ seiner nach Paris jedoch die bislang tiefste Zäsur im Leben Eliades, die eine Identitätskrise einleitet. Als beliebtester Zufluchtpunkt rumänischer Exilintellektueller scheint Paris als erste Station seines Exillebens einen sanften Einstieg in die Fremde zu bieten. So wird er bei seiner Ankunft von Emil Cioran empfangen, der ihm und seiner Tochter eine Unterkunft vermittelt. Doch kurz nach seiner Ankunft befallen ihn bereits Depressionen und Versagensängste: „Seit Monaten war Paris für mich ein Ideal. Ich glaubte, daß ich dort Erlösung finden würde. Was gibt es Ernüchternderes als ein verwirklichtes Ideal?“,²⁰⁴ schreibt er einige Tage nach seiner Ankunft in sein Tagebuch. Als Literat im Frankreich der vierziger Jahre noch gänzlich unbekannt, wird er noch im selben Herbst 1945 von Ge-

²⁰⁰ Zitiert nach Eliade 1977, 5.

²⁰¹ Zitiert nach Eliade 1977, 72.

²⁰² Zitiert nach Eliade 1977, 6.

²⁰³ Paraphrasiert nach Turcanu, 289.

²⁰⁴ Zitiert nach Eliade, in dem Eintrag vom 27. September 1945 seines unveröffentlichten Tagebuches, in: Turcanu, 289.

orges Dumézil²⁰⁵ in die Kreise der Orientalisten, der Universität und des Verlagswesens eingeführt, in denen er sich bereits mit seiner Doktorarbeit über das Yoga einen Namen gemacht hat. Im Februar 1946 kann Eliade somit bereits seine erste Vorlesung über „Forschungen über die Morphologie des Heiligen“ an der *École pratique des hautes études* halten, die als eher unkonventionelle Lehranstalt der *Sorbonne* galt. Bereits die Verwendung des Begriffes *sacré* in diesem Kontext war neu und hatte große Auswirkungen auf das Forschungsfeld. Dabei war die Dualität *sacré - profan* im französischen Kontext gebräuchlicher und hatte eine starke Durkheimsche Resonanz. Eliade macht es zum Schlüsselbegriff seines Denkens der Nachkriegszeit und entwickelt es in Werken wie *Die Religionen und das Heilige* bis zu *Das Heilige und das Profane* weiter. Geld erhält er für seine Vorlesungen nicht, jedoch wird ihm durch diese Arbeit ein hohes Prestige zuteil, weshalb er einen Dreijahresvertrag mit der Universität anstrebt. Dieser kommt jedoch niemals zustande, da Eliade bald als Faschist denunziert wird, indem seine Aushänge an schwarzen Brettern mit Hakenkreuzen markiert werden. Als der universitäre Vorstand in Rumänien Informationen über Eliade einholt, wird versichert, Eliade sei ein „faschistischer Vordenker“ gewesen. Damit wird er endgültig aus dem Vorlesungsverzeichnis der Universität gestrichen. Er bestreitet alle Vorwürfe und drückt einem Freund gegenüber sein Bedauern über diese Entscheidung aus, die er einem wahren faschistischen Vordenker gegenüber gerechtfertigt fände.²⁰⁶

Ein Jahr später, im Juni 1947, wurde sein Antrag auf ein Stipendium beim Nationalen Zentrum für wissenschaftliche Forschung (CNRS) „aus politischen Gründen“ abgelehnt, auch spätere Versuche mit Unterstützung namhafter Gutachter schlugen fehl. Bis zu Beginn der 1950er-Jahre lebt Eliade mittellos. Ein Jahr nach seiner Ankunft in Paris sind seine Ersparnisse erschöpft, er und seine Tochter überleben mit dem Verkauf oder der Verpfändung von Kleidung und altem Silber auf Märkten. Auch befreundete Exilrumänen wie Gioran, der selbst kein Auskommen hat, leihen ihnen Geld. „Mit vierzig Jahren habe ich nicht einmal das Anrecht auf ein Zimmer mit Bad“,²⁰⁷ schreibt Eliade am 10. Januar 1947 deprimiert in sein bis heute unveröffentlichtes Tagebuch. Seine Tochter Gizah erlernt einen Beruf und bringt von da an sich und ihren Vater durch. Eliades einzige feste bezahlte Arbeit während seines 11-jährigen Parisaufenthaltes ist die Vertretung eines belgischen UNESCO-Funktionärs von Juli bis November 1948. Eliades Bemühungen, über rumä-

²⁰⁵ Georges Dumézil und Eliade lernen sich 1939 in ihrer faschistischen Zeit kennen, als Eliade noch Generalsekretär des rumänischen Schriftstellerverbandes ist. Dumézil forscht zu diesem Zeitpunkt auch auf komparatistische Weise über Mythen und bewundert Eliade, der zu der Zeit bereits über die Landesgrenzen hinaus einen Namen gemacht hatte und die renommierte religionswissenschaftliche Zeitschrift *Zalmoxis* herausgab, von der jedoch aus politischen Gründen nur drei Ausgaben erscheinen konnten. Dumézil war Ende der 1930er-Jahre ebenfalls engagierter Faschist gewesen.

²⁰⁶ Paraphrasiert nach Turcanu, 291f.

²⁰⁷ Zitiert nach Eliade, in: Turcanu, 297.

nischstämmige Kontakte in den USA einen Platz als Französischlehrer oder gar Universitätsdozent in Übersee zu erhalten, scheitern schließlich aus denselben politischen Gründen, wie die Ablehnung an der Sorbonne.²⁰⁸

1959 sollte er über diese Zeit in nostalgischer Erinnerung schreiben: „Die fruchtbarsten Jahre meines Lebens waren die der Armut [...]“. ²⁰⁹ Er ist weiterhin literarisch tätig und veröffentlicht religionsphilosophische Artikel über das „Problem des Schamanismus“ in Fachzeitschriften, woraus schließlich sein Werk „Schamanismus und archaische Ekstasetechnik“ hervorgeht, das mit seiner umfangreichen Darstellung Eliade zu einem Klassiker der Religionsgeschichte macht. In der Zwischenzeit war „Techniken des Yoga“ verlegt worden, das eine breite Rezeption fand. Diese macht eine Beliebtheit populärwissenschaftlicher Werke exotischer Sujets deutlich, was den Erfolg zukünftiger Werke Eliades vorwegnimmt.²¹⁰

1948 engagiert sich Eliade erstmals wieder politisch, diesmal jedoch für die Unterstützung des ehemaligen rumänischen Ministerpräsidenten General Radescu, der ein Gegner des zuvor von ihm favorisierten Antonescu gewesen ist. Eliade beteiligt sich an der Organisation der Exilrumänen angesichts der totalitären Entwicklungen gegen Demokraten im Heimatland und hält gleichzeitig Kontakt zu ehemaligen Legionären im französischen und amerikanischen Exil, worin sich weniger eine politische Überzeugung als ein unbedingter Machtwille des Intellektuellen ausdrückt.

Als sich ab 1948, mit Ausrufung der „Rumänischen Volksrepublik“ die rumänische Exilgemeinschaft zunehmend organisiert, beteiligt sich auch Mircea Eliade an ihren wichtigsten Publikationsorganen. Die erste Exilzeitschrift *Luceafărul* (Der Abendstern) mit Untertitel *Zeitschrift der Schriftsteller im Exil* wird in Paris Ende der 1940er-Jahre gegründet, 1949 gründet sich die Zeitschrift *Orizonturi* (Horizonte) als „Bulletin zur eigenen Information und Dokumentation“ in Stuttgart; an beiden wirkt Eliade mit.²¹¹ Unübersehbar ist dabei das Bemühen um die Bewahrung traditioneller Werte der Nationalkultur sowie das Streben nach Selbstverständigung in der neuen Rolle des Exilschriftstellers. In den großen Exilzeitschriften der 1960er-Jahre, wie der *Revista Scriitorilor Români* (Zeitschrift rumänischer

²⁰⁸ Paraphrasiert nach Turcanu, 293-301.

²⁰⁹ Zitiert nach Eliade 1977, 195.

²¹⁰ Die Veröffentlichung der *Techniken des Yoga* eröffnet Eliade den Zugang zu vielfältigen intellektuellen Kreisen. So kommt er erstmals mit André Bretons Surrealismus in Kontakt und arbeitet für den Rest seiner Pariser Zeit an Georges Batailles Kulturzeitung *Critique* mit. Weiterhin folgen weitere Veröffentlichungen wie das 700-seitige *Handbuch der Religionsgeschichte* und *Die Religionen und das Heilige*.

²¹¹ Die beiden erwähnten Exilzeitschriften sind als erste Pilotprojekte eher kurzlebig und verfolgen das Ziel weiterführender politischer Aktivitäten. Die wichtigsten rumänischen Exilzeitschriften entstehen in den sechziger und siebziger Jahren. Zu ihnen gehören die *Cahiers de l'Est*, *Revista Scriitorilor Români* (Zeitschrift rumänischer Schriftsteller), die ihr Erscheinen erst 1990 einstellt, *Limite* (Grenzen), *Ethos*, *Apoziția* (Apposition), *Dialog* und *ființă românească. revistă de cultură* (Rumänisches Wesen. Zeitschrift für Kultur).

Schriftsteller), die ab 1962 in München als Organ der Rumänischen Akademischen Gesellschaft herausgegeben wird, veröffentlicht Eliade Erinnerungen, Tagebuchfragmente und Novellen.²¹²

Es soll dabei eine Literatur vorgestellt werden, die sowohl das kulturelle Erbe annimmt, als auch gegenwärtige Probleme vermittelt und dabei Zukunftsperspektiven aufnimmt. Dabei formuliert sie ein weiteres wichtiges Anliegen der entwurzelten Exilschriftsteller: die notwendige Pflege des Heimatidioms. Profilgebend ist zugleich die Herausstellung rumänischer Autoren des Dissens wie Lucian Blaga und anderer moderner Lyriker und Avantgardisten.²¹³ Diese Exilzeitschriften beobachten damit sowohl die Kulturentstehung im Inland und versuchen, deren Vereinnahmung durch die kommunistische Kunstdoktrin entgegenzuwirken. Dabei unterstützen sie widerständige Künstler, die dem Regime ausgeliefert sind. Durch Öffentlichmachung üben sie einen gewissen Druck auf die diktatorische Regierung aus. Zugleich stärken sie das Gemeinschaftsgefühl und das Identitätsbewusstsein der ausgegrenzten Rumänen im Ausland, die sich nun zwei Kulturräumen gegenübergestellt sehen. Die ersten Exilzeitschriften der Nachkriegszeit haben vor allem das Ziel, eine Solidarität unter den Exilanten zu schaffen, auf deren Basis sie politisch tätig werden können. Wie Turcanu schildert, sind einige Exilanten wie Émile Cioran zu diesem Zeitpunkt überzeugt, die Sowjetunion würde ganz Europa, inklusive Frankreich, besetzen und man müsse bald aus Paris fliehen.²¹⁴ Eliade schreibt im Februar in sein Tagebuch:

[...] daß der „Intellektuelle“, dem die Welt der Ideen offensteht, *heute* und vor allem *morgen* mehr und mehr als Feind Nummer eins betrachtet werden wird und daß ihm die Geschichte (wie so oft in der Vergangenheit) eine *politische Aufgabe* überträgt [...]. Daher stellt das „Kulturschaffen“ die einzig wirksame Politik dar, die Emigranten zugänglich ist. Die traditionellen Positionen sind ins Gegenteil verkehrt: es sind nicht mehr die Politiker, die sich im Mittelpunkt der Geschichte befinden, vielmehr die Wissenschaftler, die „intellektuellen Eliten“.²¹⁵

Nachdem Eliade weiterhin religionsphilosophische Werke veröffentlicht, wie *Der Mythos der ewigen Wiederkehr*, *Kosmos und Geschichte* sowie *Die Religionen und das Heilige*, die auch ins Spanische und Deutsche übersetzt werden und er zahlreiche Vorlesungen an europäischen Universitäten hält,²¹⁶ wird er auch in den USA wahrgenommen. 1955 erhält er schließlich

²¹² Paraphrasiert nach Turcanu, 289-304.

²¹³ Paraphrasiert nach Turcanu, 158f.

²¹⁴ Paraphrasiert nach Turcanu, 306.

²¹⁵ Zitiert nach Eliade 1977, 58. Eliade belegt mit diesem Zitat erneut seine Einstellung, Politik sei eine unangenehme, aber unabdingbare Aufgabe des kulturschaffenden Intellektuellen, der notwendigerweise in das politische Fahrwasser hinein gerät, will er weiterhin im *Mittelpunkt der Geschichte* stehen. Sein Machtanspruch und der unbedingte Wille, am kulturellen Gestaltungsprozess teilzuhaben, werden hierbei deutlich. Zugleich bestätigt sich, wie oben gezeigt, seine bedenkliche amoralische Einstellung: Der Zweck heiligt die Mittel. Der spätere Vorwurf der moralischen sowie politischen Doppelzüngigkeit Eliades, ist sicherlich in dieser Einstellung begründet.

²¹⁶ Die Jahre 1951-1955 sind ausgefüllt mit mit Vorlesungstätigkeiten an den Universitäten Rom, Padua, Straßburg, München, Freiburg, Lund und Uppsala.

die Einladung, im darauffolgenden Jahr die *Haskell Lectures* an der Universität Chicago als Religionshistoriker zu einem Gehalt von tausend Dollar im Monat zu halten. Eliade sagt zu und steht damit am Beginn seiner neuen Karriere, die eine Erfolgsgeschichte wird.²¹⁷ Zuträglich ist ihm dabei, dass er weiterhin seine wissenschaftlichen Werke stets in der westlichen Kultursprache französisch schreibt und damit vordergründig als „französischer Intellektueller“ gilt, was durchaus prestigeträchtiger ist, als sich zu seinem rumänischen Ursprung zu bekennen, dem dagegen der Ruf des Provinziellen anhaftet. In Rumänien hingegen sind seine Werke zunächst gänzlich verboten. Intellektuelle, die sein Buch „Der verbotene Wald“ illegal einführen, werden vor Gericht gestellt.²¹⁸

In Chicago wird Eliade schließlich zum Weltbürger, der zu internationalen Tagungen nach Japan, den USA, Asien sowie Europa reist. Dabei lebt er in der ebenso fruchtbaren wie unauflösbaren Spannung zwischen zwei Identitäten: dem *Authentic Bucharestian* und dem *Universal Man*.²¹⁹ Die psychologische Verarbeitung dieses Widerspruchs bewältigt Eliade durch die immense Arbeit an seinem religionsphilosophischen und literarischen Werk, das er in rumänischer Sprache verfasst und in seiner Heimatstadt Bukarest spielen lässt: Eine Spannung zwischen zwei Welten, die sich synthetisch in seinem Exilwerk vereinen.

4.6.2 Exil als Initiationsprüfung

Als sich die politische Situation in Rumänien auch nach Stalins Tod 1953 und bis in die 1960er-Jahre als dauerhaft herausstellt, kann Eliade weiterhin nur per Pseudonym Briefkontakt zu seiner Familie halten, eine Rückkehr in sein Heimatland wird immer unwahrscheinlicher. Auch die vorherrschenden Zustände im eigenen Land geben ihm zunehmend Anlass, über die Bedeutung seines Exils nachzudenken.

Er zieht bereits im August 1946 die Schlussfolgerung:

Ich glaube, dass ich der einzige bin, der die vielen Fehlschläge, Leiden, Melancholien, Verzweiflungen in dem Augenblick zu überwinden vermag, indem ich durch eine Bemühung des Verstandes und des Willens begreife, dass es sich – im konkreten, unmittelbaren Sinn des Wortes – um einen Abstieg zur Hölle handelt. Sobald man versteht, dass man daran ist, sich über diese labyrinthische Verstrickung in der Hölle klar zu werden, verspürt man von neuem, wie sich die geistigen Kräfte,

²¹⁷ Eliade erhält ab den 1960er-Jahren eine Vielzahl an Ehrendoktorwürden und Auszeichnungen. Die Jahre der Armut sind damit beendet.

²¹⁸ Paraphrasiert nach Turcanu, 349. Die Schauspielerin Marietta Sadova erhält acht Jahre Haft, nachdem sie von einem öffentlichen Auftritt in Paris zwei Exemplare des Buches nach Rumänien illegal einführt, die im Untergrund kursieren. Eliade und Cioran wurde später der Vorwurf gemacht, dass sie zu diesem Vorfall geschwiegen hätten. Eliades Begründung, dass sie als „ehemalige Faschisten geltende Intellektuelle“ keine Kritik an dem System üben konnten, die nicht sofort in ihr Gegenteil verkehrt worden wäre, ist sicherlich nur die halbe Wahrheit. Sie wollten sicherlich auch keine Aufmerksamkeit auf ihre legionäre Vergangenheit lenken.

²¹⁹ Zitiert nach Eliade, in: Dablemont, 382.

die man seit langem verloren zu haben glaubte, verzehnfachen. In diesem Augenblick wird jedes Leiden eine „Initiations“prüfung.²²⁰

Die Vorstellung vom Exildasein als Initiationsritus baut Eliade in den folgenden Jahren weiter aus: Zurück zu seinen rumänischen Wurzeln kehrend, gibt Eliade im März 1948 einem umfassenden anthroposophisch erweiterten Exilverständnis Ausdruck, der über das bloße Bewahren nationalkultureller Werte weit hinausgeht und die Bindung zur rumänischen Mystik aufzeigt:

Die rumänische Diaspora – Fortsetzung und Erweiterung der rumänischen Hirtenwanderung. Die Rolle des Hirtennomadentums in der rumänischen Geistigkeit. „Dorul“ (Heimweh), *Miorița* und so viele andere der schönsten Balladen sind die Schöpfung dieses Nomadentums. Man wird eines Tages die Spannung zwischen den Emigranten und Zeloten (des inneren Widerstandes) genau darlegen. Man wird verstehen müssen, sich gegen neopatriotischen Provinzialismus zu verteidigen...²²¹

Zwölf Jahre später ordnet er aus Chicago rückblickend seine Situation wie zuvor hermeneutisch in seine Lebensgeschichte ein. Am 01. Januar 1960 schreibt er in sein Tagebuch:

Jeder Emigrant ist ein Odysseus auf dem Weg nach Ithaka. Jede *wirkliche* Existenz vollzieht eine ‚Odyssee‘ nach. Der Weg nach Ithaka, zum Mittelpunkt. Ich wusste das alles seit langem. Was ich plötzlich entdecke ist, dass man praktisch jedem Emigranten die Möglichkeit gibt, ein zweiter Odysseus zu werden (gerade weil er von den ‚Göttern‘ verurteilt worden ist, das heißt von den Mächten, welche die historischen, irdischen Geschehnisse bestimmen). Um sich darüber im klaren zu sein, muß der Emigrant imstande sein, den verborgenen Sinn seiner Irrfahrten zu verstehen und sie wie eine lange Reihe von Initiationsproben aufzufassen (die von den ‚Göttern‘ verhängt sind) und wie ebenso viele Hindernisse auf dem Weg, der ihn nach Hause zurückführt (zum Mittelpunkt). Das heißt: in den alltäglichen Leiden, Depressionen, dem täglichen Verdorren die Zeichen, den verborgenen Sinn, die Symbole zu *sehen*. Sie *sehen* und *lesen*, *selbst wenn sie nicht da sind*.²²²

Die oben vorgestellte mythische Erzählstruktur wird hierbei deutlich, wobei Eliade die Lektüre nun im Sinne der von ihm propagierten *imitatio dei* auf sich selbst anwendet, um Zeichen zu setzen und seinen „Lebenstext“ einer hermeneutischen Analyse zu unterziehen. Zum wiederholten Mal wird die Bedeutung der intertextuellen Beziehungen zwischen den verschiedenen Textsorten Eliades deutlich. Dabei erkennt er den initiatorischen Gehalt im Mythos des Odysseus wieder und wendet ihn auf seine Person und Lebenssituation an.

Die politischen Verwicklungen, von ihm als „Wille der Götter“ bezeichnet, die ihn in diese Situation gebracht haben, reflektiert er dabei an keiner Stelle seiner Tagebücher ernsthaft. Stattdessen reiht er sich in die Reihe der unverschuldet in die Exilsituation geratenen Künstler ein und behauptet (zu einem Zeitpunkt, da sich sein Weg aus der Pariser Armut gewendet hat, und im Gegensatz zum oben genannten Zitat) dieser Weg stünde jedem Emigranten offen. Dies ist ein Hohn gegenüber denjenigen Emigranten, deren Weg un-

²²⁰ Zitiert nach Eliade 1977, 19 [Hervorhebungen im Original].

²²¹ Zitiert nach Eliade 1977, 51 [Hervorhebungen im Original].

²²² Zitiert nach Eliade 1977, 208. [Hervorhebungen im Original].

günstiger verläuft. Dadurch hebt er sich eindeutig von diesen „erfolglosen“ Künstlern ab. Über seine pragmatischen Strategien bei der Verfolgung seiner Ziele schweigt er sich hingegen aus.

Die Anweisung, den verborgenen Sinn sowie die Symbole zu sehen und zu lesen, sie sich gar selbst zuzuweisen, falls sie nicht vorhanden seien, drückt eine gewisse Beliebigkeit im Sinne einer Machbarkeitslogik aus. Der Mensch solle sich selbst im existentialistischen Sinn entwerfen und dabei Kraft aus den ihn umgebenden Zeichen schöpfen.

Trotz seines Bedauerns des Ausgeschlossenseins aus seinem vertrauten kulturellen Umfeld sowie der Entfernung von seiner Familie und der Sorge um sein Heimatland und die dort lebenden Menschen, schafft es Eliade, seiner Situation einen positiven Sinn zu geben.

Dieser Umgang mit der eigenen Exilsituation lässt Eliade nicht zum tragischen Exilantentypus des unangepasst-isolierten, entfremdeten und leidenden Ovids zählen. Vielmehr findet er auch hier ein literarisches Vorbild, dem er sich nahe fühlt, wie er bereits 1950 in seinem Tagebuch schildert:

[Ich] spürte immer ungestümer in meiner Seele diese Offenbarung: Die Vertreibung ist eine lange und schwere Initiationsprüfung, dazu bestimmt, uns zu reinigen, uns umzubilden. Das ferne, unerreichbare Heimatland wird wie ein Paradies sein, in das wir geistig zurückkehren werden, das heißt „im Geiste“, im geheimen, aber *wirklich*. Ich habe viel an Dante gedacht, an sein Exil. Es hat keinerlei Bedeutung, ob wir körperlich in unsere Heimat zurückkehren oder nicht. Wie wir uns nicht mit der Frage quälen sollten, welches Land und welche Art von Menschen wir dort antreffen werden. [...] doch, wir selbst werden wie Dante werden müssen [...]. [Es ist] Dante und nicht Ovid, den wir uns zum Vorbild nehmen sollten.²²³

Eliade nimmt sich an dieser Stelle die *Divina Commedia* des Dante Alighieri zum Vorbild, die dieser während seiner Exilzeit verfasste und damit zu einem der berühmtesten Exil-dichtertypen in die Geschichte einging.

Die Situation des Exils beschreibt Eliade schließlich als Urzustand des Fremdseins des Menschen in der Welt, der weiterbesteht, solange der Mensch seinen *Mittelpunkt* außerhalb seiner Selbst sucht:

Wo immer man sich aufhält, gibt es einen *Mittelpunkt der Welt*. Und sobald man in diesem Mittelpunkt angekommen ist, ist man zu Hause, ist man wirklich im wahren *Selbst* und im Mittelpunkt des Kosmos. Das Exil hilft einem zu verstehen, daß die Welt einem nie fremd ist, wenn man darin einen Mittelpunkt hat. Diese ‚Symbolik des Mittelpunktes‘ habe ich nicht nur begriffen, ich lebe sie auch.²²⁴

Das Exil fasst Eliade somit als Initiationsprüfung auf, die als Konfrontation mit der äußersten Fremde auf das Gegenteil verweist, nämlich die universelle Einsicht der Allgegenwart des eigenen Mittelpunktes. Auch anhand dieser Schilderung einer erfolgreichen

²²³ Zitiert nach Eliade 1977, 94f [Hervorhebungen im Original].

²²⁴ Zitiert nach Eliade 1977, 19f [Hervorhebungen im Original].

Selbstfindung wird zugleich ein didaktisches Verhältnis zum Leser deutlich, wobei Eliade eine Vorbildfunktion einnimmt. Die Erkenntnis der Initiation nimmt als Botschaft innerhalb seiner wissenschaftlichen Forschung, seiner Lebensphilosophie und belletristischen Literatur eine große Rolle ein.

Eine besondere Rolle für das Exilverständnis bei Eliade räumt Illina Gregori einem „Tagtraum“ Eliades aus dem Jahr 1955 ein, den er jedoch erst zwei Jahre später im *Sommerheft* seines Tagebuchs niederschreibt. Da diese Traumsequenz den zweijährigen Abbruch seines Tagebuchs zur Folge hat, soll sie an dieser Stelle ergänzend erwähnt werden:

Es war Nachmittag: Ich hatte mich auf einer Couch ausgestreckt. Und plötzlich sehe ich mich tot in einen Sarg gelegt und in die rumänische Kirche in der rue Jean-de-Beauvais gebracht. Auf dem Sarg waren Blumen und zwei kleine Fähnchen, ein rumänisches, das andere französisch. In einem Augenblick der Zeremonie fängt der Sarg an, in die Luft zu steigen, gleitet sanft durch die Tür, ohne daß eine Blume herabfällt, verharrt einige Minuten in rund zehn Meter Höhe über dem Straßenpflaster, gewinnt dann an Höhe und nimmt Kurs auf das Pasteur-Institut, wo man mich operiert hat. Er kreist mehrere Male über dem Institut, steigt auf fünfzig oder sechzig Meter über dem Boden und wendet sich dann mit dem Fußende nach Süden.

Man würde ganze Seiten brauchen, um die Sensation zu beschreiben, welche dieses „Wunder“ hervorrief, die Menschenmenge in den Straßen von Paris [...]. Der Sarg näherte sich den Alpen. Er flog jetzt in großer Höhe. Trotz heftiger Winde bewegten sich weder die Blumen noch die Fähnchen. Niemand hätte seinen Kurs vorhersagen können. [...] Dann [...] wandte [der Sarg] sich, immer noch ohne Eile, nach Italien, überquerte die Adria, Jugoslawien, drang in Bulgarien ein und hielt auf dem rechten Donauufer, gegenüber der Stadt Oltenitza. Dort blieb er mehrere Tage und wartete. Meine Freunde hatten ein Komitee gebildet und über das Rote Kreuz von der Regierung Bukarest verlangt, daß der Sarg nicht zerstört würde. Nachdem diese Zusicherung gegeben war, nahm der Sarg ruhig seinen einsamen Kurs in Richtung Bukarest wieder auf. Ich war ihm bis jetzt ohne jegliche Schwierigkeit über die Berge, die Meere und die Städte gefolgt. Diesmal mußte ich aber darauf verzichten. Auf dem bulgarischen Donauufer geblieben, sah ich ihn sich entfernen, bis er völlig verschwunden war.

Diese phantastische Vision dauerte ungefähr eine halbe Stunde. Ich habe mehrmals versucht, sie loszuwerden, [...] doch einige Augenblicke später überraschte ich mich von neuem hinter dem blumenbedeckten Sarg [...].²²⁵

Der Traum ist sicherlich zunächst vor dem Hintergrund einer eventuell drohenden Krebserkrankung und der damit verbundenen Todesangst zu verstehen. Der Autor hatte sich eine Woche zuvor aufgrund eines Krebsverdachts operieren lassen und eine Woche auf das Ergebnis warten müssen. In diesem Zusammenhang verdichtet sich vermutlich die Bedeutung seiner Exilsituation zu einer initiationsähnlichen Erfahrung des Todes und der Auferstehung, wobei die Rettung durch den chirurgischen Eingriff erfolgt. Diese konkrete Erfahrung veranlasst Eliade dazu, sie symbolisch auf seine Lebensgeschichte zu übertragen, in dem er über die Situation vor seinem Umzug nach Chicago resümiert: „Ich weiß nicht, welcher Teil meines Ich, meines bisherigen Lebens sterben mußte, damit ich weiterleben konnte.“²²⁶ Jenseits spekulativer psychologischer Deutungsmuster ist das Doppelgänger-Motiv in dieser Vision besonders bemerkenswert. Die zwiegespaltene Wahrnehmung

²²⁵ Zitiert nach Eliade 1977, 139-140.

²²⁶ Zitiert nach Eliade 1977, 140.

des eigenen „Ich“ ist ein häufiges Phänomen in der Selbstwahrnehmung Exilierter, die ein anderes mögliches „Ich“ noch im Heimatland verorten und den Wechsel dazwischen als Bruch in ihrem Lebenslauf erleben. „Exil“ bleibt damit nicht nur ein biographisches Erlebnis, sondern wird zu einer existentiell-ontologischen Größe. Wie Illina Gregori hervorhebt, wird stets der Gegenstand des Sarges betont und nicht auf dessen Inhalt Bezug genommen. So stellt sie die Frage „Wie können wir sicher sein, daß er sich im Sarg befindet?“²²⁷ und fragt schließlich nach dem inszenierten Element dieses „Traums“: „Sollte diese Rückkehr des Schriftstellers in seine Heimat bloß eine Inszenierung sein? Oder gar eine Mystifikation?“²²⁸

Elemente der Inszenierung, wie etwa der ausgeschmückte Pathos dieses Traumes, wobei der Protagonist dennoch anonym bleibt, sind bei Eliade, wie bisher gezeigt, des Öfteren auszumachen. Die Frage nach der „Authentizität“ seiner Aussagen kann nicht geklärt werden und ist innerhalb dieser Fragestellung irrelevant. Vielmehr bezeichnen solche Episoden ein Autorkonstrukt, das sich innerhalb des literarischen Feldes positioniert und Macht innerhalb eines hohen errungenen Status demonstriert, der ihm, wie in der geschilderten Traumsequenz, die Blicke und Trauer aller umstehenden Menschen sichert. Die Person Eliades bleibt hinter der Szenerie stets verborgen. Die Aufgabe der Literaturwissenschaft ist daher, die Gesamtkonstruktion des Eliadeschen „Textes“ zu deuten, wobei auch eine Annäherung an den Künstler erfolgt.

Als eine Art Arbeitstagebuch gelesen, kann nach den zitierten Tagebucheinträgen durchaus davon ausgegangen werden, dass Eliade das theoretisch entwickelte Verständnis des Exils als Initiationsprüfung in einem Akt der Manifestation eines existentialistischen Selbstentwurfs auf seine Person anwendet.

4.7 Exilliteratur Eliades nach 1945

Es ist mir unmöglich, gleichzeitig in zwei geistigen Welten zu *leben*: in der Literatur und in der Wissenschaft. Hier liegt meine fundamentale Schwäche: Ich kann mich nicht gleichzeitig wach und im Traum erhalten, im Spiel. Sobald ich „Literatur produziere“, befinde ich mich in einer anderen Welt; ich nenne sie onirisch, weil sie eine andere zeitliche Struktur hat und weil meine Beziehungen zu den Personen imaginärer und nicht kritischer Natur sind.²²⁹

Wie Gregori bemerkt, ist Eliade an dem phantastischen Element seiner Literatur nicht als *L'art pour l'art* interessiert, sondern als „eine Modalität des Handelns und des Eingriffs

²²⁷ Zitiert nach Gregori, 216.

²²⁸ Zitiert nach Gregori, 216.

²²⁹ Zitiert nach Eliade 1977, 63 [Hervorhebung im Original].

in die Wirklichkeit“.²³⁰ Während Eliade in den 1930er-Jahren, beflügelt von der Idee der rumänischen Wiedergeburt, durch die Rückkehr zu den traditionellen, ritualisierten Lebensformen, wie in „Fräulein Christine“, an der Resakralisierung Rumäniens interessiert ist, richtet sich die phantastisch dominierte Exilprosa Eliades an den modernen, westlichen Leser. Diesen versucht Eliade aus seiner „Versklavung durch die Geschichte“ zu retten, in dem er ihm die Dimension des Mystischen aufzeigt.²³¹ Dies geschieht durch die für Eliade typische Narrationstechnik, indem der Autor seine mehr oder minder ahnungslosen Erzählfiguren verschiedene Stufen der Initiation, als Erkenntnisstufen gegenüber dem *Heiligen* und seinen Zeichen, durchlaufen lässt, wodurch der Text seine Struktur erhält.

Eliades erster Exilroman, der zwischen 1949 und 1954 entsteht, stellt zugleich sein größtes literarisches Werk dar und kann auch sprachlich als synthetisches Bindeglied im Werk Eliades zwischen seiner rumänischen Zeit und seiner Exilzeit gelten. Er schlägt dabei den andauernden Kompromiss ein, den Roman auf rumänisch zu schreiben, um ihn so gleich ins Französische übersetzen zu lassen. 1955 bei Gallimard in Paris erschienen, befasst sich der 640-seitige Roman *Noaptea de Sânziene* (Der verbotene Wald, wörtlich: Die Johannismacht) mit den Übergangsjahren 1936 bis 1948. Der Protagonist Stefan Viziru sucht in diesen zwölf Jahren seinen persönlichen Weg zum Mittelpunkt. Die Handlung spielt dabei in Bukarest von der Sommersonnenwende 1936 bis zum selben Zeitpunkt im Jahr 1948. Die kürzeste Nacht des Jahres, die „Johannismacht“, ist in volkstümlichen Auffassungen mit mystischen Bedeutungen besetzt und symbolisiert einen Augenblick unvorhersehbarer Ereignisse und verborgener Zeichen. Hauptthema der Handlung ist somit das Erkennen und Deuten der Zeichen. So wird auf die Frage, wonach gesucht werden soll, mit dem Heraustreten aus der Zeit geantwortet. Überall seien Zeichen, man müsse nur an sie glauben und ihnen folgen. Diese Suche verläuft dabei als sokratisches Wechselspiel des erkenntnisfördernden Dialogs von Frage und Antwort sowie durch Meditation. Stefan stellt dabei den elitären Idealtypus des Intellektuellen der 1930er-Jahre dar, der auch dem Persönlichkeitsideal Eliades im Streben nach dem Absoluten fernab der Mittelmäßigkeit, Offenheit und der Lust am Experiment entspricht. Damit stellt der Roman eine gelungene Symbiose rumänisch-existentialistischer Weltanschauung sowie Eliadescher Religionsphilosophie dar.

Trotz seiner existentialistischen Fragestellungen kann der Roman als Vertreter seiner Gattung dennoch als nichts Neues in der Literatur gelten, ihm zugewiesene Verwandtschaften zu großen Schriftstellern der Moderne wie André Gide, Joyce oder Kafka sind bei

²³⁰ Zitiert nach Gregori, 219.

²³¹ Paraphrasiert Gregori, 219.

Eliade, der sich stets zu dem modernen Roman bekennt, nicht auszumachen. Mit seiner präzisen zeitlichen Ordnung, einem strikt chronologischen Verlauf der Handlung sowie der kohärenten Gedankenführung seiner Figuren bleibt der Roman eindeutig traditionellen Mustern verpflichtet. Der Roman lässt sich dabei, wie die meisten seiner Prosawerke, am ehesten als Bildungs- oder Entwicklungsroman klassifizieren, in dem die didaktische Wirkungsabsicht deutlich wird, wobei jedoch die Bezugnahme auf aufklärerische bzw. klassisch-humanistische Modelle fehlt.²³²

Die Hauptfigur der Erzählung „In der Mântuleasa-Straße“, der pensionierte Lehrer Zaharia Fărîmă hingegen, fabuliert um sein Leben, als er von den Bukarester Sicherheitsbehörden arrestiert wird. Die erzählten Geschichten verselbständigen sich, wobei ein Rätseln um deren Bedeutung einsetzt. Dabei treffen zwei Zeichensysteme aufeinander, die unfähig sind, ihre gegenseitigen Codes zu entschlüsseln. Damit wird die generelle Unfähigkeit des abendländischen Menschen thematisiert, Zeichen zu erkennen und zu deuten, weswegen er die Chance auf Initiation verliert.²³³

Deutlicher kommt Eliades in Bekehrungs- bzw. Überzeugungsmotiven gründende Autorposition in einer Reihe von Novellen sowie Erzählungen der Exilzeit zutage, die zielgerichtet auf einem klar umrissenen initiatorischen Vorgang aufbauen. Die Figuren entsprechen dabei häufig dem Typus des nicht suchenden Naiven, der schließlich als Opfer oder Erleuchteter aus dem Geschehen hervorgeht.

Als Beispiel kann die Novelle „Bei den Zigeunerinnen“ gelten, wobei ein weiteres Motiv des labyrinthischen Gefangenseins im scheinbaren Chaos der Zeichen die Zeitverschiebung ist, die in mehreren Exilerzählungen Eliades zum Thema wird. So verbringt der „naive“ Klavierlehrer Gavrilescu der Novelle scheinbar nur einen Nachmittag bei drei Damen, der sich schließlich als ein zwölfjähriger Aufenthalt herausstellt, während dessen seine Frau in ihre frühere Heimat Deutschland zurückgekehrt ist. Der Held bleibt weiterhin ratlos ob der Geschehnisse und damit ein bloßes Opfer der Ereignisse. Der Protagonist der Erzählung „Jugend ohne Jugend“ hingegen, wird in fortgeschrittenem Alter von einem Blitz getroffen, ehe er sein Vorhaben, sein Leben zu beenden, umsetzen kann. Der Blitzeinschlag bewirkt einen physischen Verjüngungsprozess, der dem Helden bewusst macht, dass er eine Initiationsprüfung durchleben muss, so dass er als „Erleuchteter“ aus den Entwicklungen hervorgeht.²³⁴

²³² Paraphrasiert nach Behring 2002, 104-107.

²³³ Paraphrasiert nach Behring 2002, 109-111.

²³⁴ Paraphrasiert nach Behring 2002, 107-109.

Alle Erzählungen spielen im heimatlichen Bukarest, das von dem vertrauten Ort zu einem mystisch-verfremdeten Labyrinth wird. Diese Wandlung des Ortes kann durchaus auch als Sinnbild für die Exilsituation Eliades gelten.

4.8 Produktionsästhetik

Der Schreibstil Eliades wird im Rumänien der 1930er-Jahre als Verachtung gegenüber dem ästhetischen Ausdruck, dem „schönen Schreiben“ gewertet. Bald erkennt die Literaturkritik jedoch, dass es sich bei Eliade nicht um mangelndes Formbewusstsein handelt, sondern er sich dem Antiliteratur-Konzept der Moderne²³⁵ verschrieben hat. Demnach sind nicht „ästhetische Schönheit“ und Originalität der Imagination federführend, sondern der Authentizitäts-Begriff ist ästhetisches Programm. Eliade versteht diesen als umfassende, Ich-bezogene Erfahrung sowohl der Handlung und Tat als auch des inneren Erlebens im Sinne einer rückhaltlosen Offenbarung jeglicher Ich-Erfahrung als individuellen Selbstfindungsprozess. Demnach rücken Prosagattungen wie das Tagebuch und die Konfession als Zusammenfassung von Glaubenssätzen, Briefe und Erinnerungen sowie persönliche Notizen in den Mittelpunkt, vor allem auch, weil sie es dem Autor ermöglichen, die Formen des inneren Monologs sowie des Dialogs als erkenntnisorientierte Kommunikationsformen zu pflegen. Diesem Literaturverständnis bleibt Eliade auch während seiner Exilzeit verbunden und hebt in seinen Tagebüchern²³⁶ und Essays hervor, dass der Wert der Authentizität durch keinen anderen zu ersetzen ist. Dabei ist jedoch zu betonen, dass, wie Eva Behring bemerkt, sich eine „Akzentverlagerung im Eliadeschen Verständnis des Authentizitätsbegriffes“ vollzieht. Parallel zu der Entwicklung einer immer eindringlicheren Forderung Eliades nach einer Remythisierung der Welt sowie der menschlichen Existenz werden auch zunehmend lediglich diejenigen Verhaltensweisen als „authentisch“ verstanden, die rituell, bewusst intellektuell oder unbewusst auf den Prozess einer „Resakralisierung“ ausgerichtet sind; alles „Profane“ und „Illusorische“ bleibt bedeutungslos.²³⁷

Der Grund dafür liegt in Eliades Einstellung, dass jede *wirkliche* Existenz sich über Initiationsriten entwickle, wobei, in Anlehnung an das Prinzip der Dualität des *Heiligen* und *Profanen*, die Zeichen aus der Welt des Heiligen in die profane Welt hindurch scheinen. Die heilige Welt gilt dabei als die *wahre Realität*, in der allein „Authentizität“ praktiziert werden

²³⁵ Dieses Modernekonzept der rumänischen Prosa geht auf den Schriftsteller Camil Petrescu zurück, der als Anhänger der Husserlschen Phänomenologie und Bergsonschen Intuitionismus vor allem aus Bewunderung für Marcel Proust eine neue Bewusstseinswirklichkeit für die rumänische Literatur prägte.

²³⁶ Als Vorbild Eliades gelten u.a. die Tagebücher Ernst Jüngers.

²³⁷ Paraphrasiert nach Behring 2002, 112.

kann. Das bedeutet, der Authentizitätsbegriff ist bei Eliade im Sinne seiner Religionsphänomenologie zu verstehen.

Auch in seinem Selbstverständnis als Autor verfolgt Eliade eine bestimmte Intention: Durch hermeneutisches Vorgehen wird eine Annäherung an das „Urbild“ *in illo tempore* erschlossen, ein Zugang zum Mythos wird ermöglicht, den die Prosaerzählung exemplarisch verkörpert. Somit lässt sich der spezifische Schreibstil Eliades einer eingängigen, verständlichen Darstellungsweise als produktionsästhetische Konsequenz einer missionarischen Botschaftsvermittlung innerhalb eines erzieherischen Autor-Leser-Verhältnisses kennzeichnen. Wie Ioan Petru Culianu, der erste Biograph Eliades, festhält, ist dies das Hauptziel des Autors:

Meine Interpretation Ihres literarischen Werkes ist die eines großen Mystagogen Eliade, welcher Mythen erschafft, wohl wissend, dass sie sich auf nichts stützen, der aber von ihrer pädagogischen und existentiellen Bedeutung überzeugt ist. Das verfolgte Ziel ist in gewisser Weise soteriologisch: Dem Menschen soll geholfen werden, den verlorenen Sinn seiner Existenz, seines Schicksals auf der Erde wieder zu finden.²³⁸

Mircea Eliade entwickelt demnach einen in rumänischer sowie indischer Kultur wurzelnden weltanschaulich-spirituellen Gesamtentwurf, der, mittels seines theoretisch-wissenschaftlichen Werkes präzisiert, eine hohe Beweiskraft entfalten soll. Die Kunst weiß Eliade dabei in dessen Dienst zu stellen, wobei sich das Konzept der Antiliteratur in der Betonung des Wahrhaftigen mit dem Ziel der Erschaffung eines „neuen Menschen“ aus der Offenheit für jegliche Erfahrung heraus, durch den Intellektuellen einheitlich verbindet. Diesen Idealtypus versucht Eliade lebenslang zu verkörpern.

4.9 Resümee

Der Ursprung des geistigen Hintergrunds Mircea Eliades liegt in seinem Selbstverständnis als Rumäne. Er findet Orient und Okzident in seiner Person vereint und sieht daraus eine Verantwortung gegenüber dem modernen Menschen erwachsen, die er in der Interpretation rumänischer Volksmythen wie der *Miorița*²³⁹ begründet findet. Innerhalb der Untersuchung der Ballade hält er die Überlegenheit des „rumänischen Wesens“ gegenüber dem modernen Menschen des Abendlandes fest:

Insbesondere die Bedeutung dieser Episode ist verkannt worden. Um die Folgen eines solchen Willens, ein Todesurteil in eine „mioritische Hochzeit“ zu erheben, abzuschätzen, genügt es, sie mit

²³⁸ Zitiert nach Ioan Petru Culianu, in: Gregori, 219.

²³⁹ Dieser Volksmythos gilt als Sinnbild der Ethnopsychologie des Landes und wurde oben erläutert.

bestimmten, für die modernen Gesellschaften typischen Reaktionen zu vergleichen. Als der Hirte erfährt, was das Los beschlossen hat, beklagt er sich nicht; er gibt sich weder der Verzweiflung hin noch versucht er, den Sinn der Welt und der Existenz aufzuheben, indem er ihn mit bilderstürmerischer Wut „demystifiziert“ und den absoluten Nihilismus proklamiert. Mit anderen Worten, der Hirte verhält sich nicht wie zahlreiche berühmte Vertreter des Nihilismus. Seine Antwort ist ganz anders: Er verwandelt das Unglück, das ihn zum Tode verurteilt, in ein sakramentales, erhabenes und märchenhaftes Mysterium, welches *ihm* letztendlich *erlaubt, über sein eigenes Schicksal zu triumphieren*.²⁴⁰

Der Verzweiflung und dem Nihilismus könne man nur mit einer religiösen Interpretation des Schreckens der Geschichte begegnen, erklärt Eliade²⁴¹ anschließend unter Verweis auf die Geschichte des rumänischen Volkes, das sich mit weltlichen Mitteln, wie militärischem Widerstand, nicht habe befreien können.

In dieser vorchristlichen Dichtung liegt auch der Schlüssel zu dem Verständnis der Exilsituation Eliades als transzendente Transformation innerhalb eines Initiationsprozesses. Die Fähigkeit zur Transzendenz in schwierigen Situationen zeichnet seiner Ansicht nach die Rumänen aus. Daraus erwächst seine Religionsphilosophie, die sich in weiten Teilen auf vorchristliche Urmythen stützt. Er entwickelt daraus die Dialektik des Heiligen und Profanen, die es dem Menschen ermögliche, sich aus der ihn umgebenden faktischen Realität in eine mystisch-überhöhte Parallelwelt zu begeben, der er selbst einen Sinn zuschreibt. Dieser Zustand einer „mioritischen Hochzeit“, einer Harmonie zwischen Mensch und Natur, im Sinne einer kosmischen Einheit, könnten Rumänen selbst hervorrufen. Dabei werden diese auf die Stufe von Schamanen erhoben, die über ihr eigenes Schicksal und ihre Daseinsform erhaben sind.

Eliade entwirft also einen Nationalmythos, wobei das Rumänentum in Form eines Ethnozentrismus spirituell überhöht wird. Um diesen herum baut der umfassend gebildete Kulturphilosoph die Theorie eines mit anthroposophischen Einflüssen angereicherten „neuen Humanismus“ auf, der die antike Idee der Erziehung des Menschen als Ideal aufnimmt und als höchstes Kunstwerk über der Literatur ansiedelt, die damit in deren Dienst gestellt ist. Die transzendente Allmacht, die der Mensch dadurch über sein Schicksal erlange, kann im Sinne eines existentialistischen Selbstentwurfs gedeutet werden. Somit ergibt sich ein umfassendes Amalgam, das sich aus mystischen und modernen Einflüssen speist.

Dieser Synkretismus als Zusammenstellung verschiedenartiger Ideen zu einer neuen Weltanschauung erfüllt zugleich eine Camouflage-Funktion, wobei sich die Zeichen gemäß seines Schicksalsverständnisses zu verbergen suchen. Der Künstler Eliade ist dabei nie

²⁴⁰ Zitiert nach Eliade 1982, 265. [Hervorhebungen im Original.]

²⁴¹ Paraphrasiert nach Eliade 1982, 266.

greifbar und erscheint lediglich als Medium im doppelten Wortsinn: als Zeichen gebender Schamane sowie in seinem umfangreichen literarischen sowie kulturphilosophischen Werk.

5. Ein linksstehender Mensch in einem „linken“ System: Ion Caraion

Der Dichter Ion Caraion ist in Deutschland nahezu unbekannt und kaum erforscht. Erste Schritte zu seiner Erforschung in Deutschland unternimmt die Leipziger Literaturwissenschaftlerin Eva Behring, die sein Leben und Werk für eine weiterführende Untersuchung aufbereitet und einordnet.

Im Folgenden soll zunächst die Schriftstellerpersönlichkeit Ion Caraion auf Basis der von Eva Behring und anderen angeführten biographischen Eckdaten näher beleuchtet werden. Da Caraions Lyrik stark persönlich eingefärbt ist und der Mensch und Künstler hinter den Versen stets als politisch aktiv durchscheint, muss seine Kunst vor dem Hintergrund politischer und kulturpolitischer Entwicklungen sowie der Funktionsweise des in Rumänien vorherrschenden Literaturbetriebes betrachtet werden. In einem zweiten Schritt wird die Lyrik Ion Caraions deshalb unter den zuvor genannten Entstehungsbedingungen untersucht, wobei besonders sprachliche Phänomene für die Einordnung des Künstlers berücksichtigt werden.

5.1 Biographie

Ion Caraion ist 1923 in Palici in Moldawien in einfachen bäuerlichen Verhältnissen unter dem Namen Stelian Diaconescu geboren worden. Damit gehört er einer Dichtergeneration an, die den rasanten gesellschaftlichen Umschwung vom Aufbruch der zwanziger Jahre über die bürgerliche Demokratie zu totalitären Gesellschaften verschiedenster Ausprägung miterlebte. Bewusst erlebte er vier Regierungen mit: Die Jahre 1938 bis 1940 waren durch die Königsdiktatur unter Carol II geprägt, worauf die national-faschistische Militärdiktatur im Jahr 1940 unter General Ion Antonescu die Regierung übernahm. Als die Sowjetunion bereits weite Teile Rumäniens besetzt hatte, kehrt König Mihail aus dem Exil zurück und stürzt Antonescu mit Unterstützung des Parteizusammenschlusses „Block der Demokratischen Parteien“ im Jahr 1944, woraufhin die neu installierte kommunistische Regierung König Mihail am Tag der Ausrufung der Volksrepublik am 31. Dezember 1947 zum Abdanken zwingt.

In diesen politisch und gesellschaftlich unsteten Zeiten positioniert sich der Dichter als widerständiges Sprachorgan einer unterdrückten Nation. Bereits als Gymnasialschüler editiert er die Literaturzeitschrift *Zarathustra* und versammelt literarisch interessierte Intellektuelle um sich. Es folgen diverse journalistische Tätigkeiten u.a. bei Kulturzeitschriften wie

Lumea (Die Welt) oder *Caetele de poezie ale Revistei Fundațiilor Regale* (Gedichtheft der Zeitschrift Königlicher Stiftungen).²⁴² Selbst Anhänger eines demokratischen Sozialismus, hofft Ion Caraion nach dem rumänischen Kriegsende 1944, wie viele Linksintellektuelle seiner Generation ebenfalls, auf eine demokratische Wende mit sozialer Prägung. Die anfänglichen Zeichen scheinen ihn in seiner Hoffnung zu bestätigen: Die Sowjetunion kann ihre Übergangsregierung nur allmählich festigen, so dass nach langer Zeit diktatorischer Zensur, zunächst ein neuer Sinneswandel unter König Mihail eintritt. In vielen gesellschaftlichen Bereichen werden Erleichterungen umgesetzt, der Kulturbetrieb kann sich allmählich wieder entfalten. In dieser Atmosphäre des Aufbruchs und Neuanfangs engagiert sich Caraion neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit sowohl journalistisch als auch in verschiedenen kulturpolitischen Gremien. Er beteiligt sich bereits 1944 an der Gründung der kommunistischen Tageszeitung *Scînteia* (Der Funke) und als Redaktionssekretär an deren Jugendschrift *Scînteia tineretului* (Funke der Jugend), ist zwischen 1946 und 1947 Presseberater am Ministerium für Kunst und Kultur und schreibt für kulturelle Zeitschriften. Zudem gründet er mit seinem befreundeten Schriftstellerkollegen Virgil Ierunca 1947, im Jahr der Ausrufung der Rumänischen Volksrepublik, die Zeitschrift *Agora*, die internationale Schriftsteller in fünf Sprachen übersetzt und veröffentlicht. Dort erscheint auch erstmals eine deutsche von Caraion übertragene Übersetzung Paul Celans,²⁴³ die letzteren auch über die rumänischen Landesgrenzen hinaus bekannt macht. *Agora* kann nur in einer einmaligen Ausgabe erscheinen, ehe sie verboten wird. 1948 bringt sich Caraion als Mitarbeiter des Buchverlages *Cartea Românească* (Das Rumänische Buch) ein.²⁴⁴

Mit der Festigung des kommunistischen Regimes nach 1947 kehrt eine totalitäre ideologische Funktionalisierung von Kunst und Kultur ein. Zunehmend härter umgesetzte Dogmen im Kulturbetrieb veranlassen Caraion schließlich, seine Ämter zu kündigen, wodurch er sich als desillusionierter Regimekritiker offenbart. Zudem publiziert er kulturkritische Artikel, die die kulturpolitische Entwicklung unter der sowjetischen Besatzung anprangern. Für seine Artikel *Crișa culturii* (Die Krise der Kultur) sowie *Crișa omului* (Die Krise des Menschen), die 1947 in der Zeitschrift *Jurnalul de dimineață* (Morgendliches Journal) erscheinen, wird er 1948 wegen „politischer Unruhestiftung“ zu fünf Jahren Haft verurteilt, die er unter unmenschlichen Bedingungen in Arbeitslagern beim Bau des Donau-Schwarzmeer-

²⁴² Paraphrasiert nach Șerban.

²⁴³ Es werden drei Gedichte des rumänischstämmigen Paul Celan ins Deutsche übertragen: „Das Gastmahl“, „Das Geheimnis der Farne“ und „Ein wasserfarbenes Wild“, die später in Celans erster und vom Autor aufgrund der Druckfehler großteils vernichteten Gedichtsammlung *Der Sand in den Urnen* (1948) aufgenommen werden sollten.

²⁴⁴ Paraphrasiert nach Behring 1998, 119.

Kanals sowie den Bleimineralen von Cavnic und Baia Sprie verbringen muss, wobei er sich eine Bleivergiftung zuzieht, an der er lebenslang leiden wird.²⁴⁵

Auf 38 Kilo abgemagert, wird er 1953 entlassen und ist mit einem umfassenden Publikationsverbot belegt.²⁴⁶ Er finanziert sich mit einer Anstellung als technischer Redakteur, die ihm sein Freund und zukünftiger Herausgeber seines Nachlasses, Emil Manu, besorgt.²⁴⁷ 1958 stellt er eine Liste mit rumänischen Schriftstellern aus dem Dissens zusammen, die finanzielle Hilfe aus dem Westen benötigen. Zugleich versucht er, eigene Gedichte im Westen zu veröffentlichen, was ihm unter dem Vorwurf des Vaterlandsverrats, die Verurteilung zum Tode einbringt, die schließlich in eine lebenslängliche Haftstrafe umgewandelt wird. Seine Sekretärin, die an der Anfertigung der Liste beteiligt war und Caraions Gedichte auf der Schreibmaschine abschrieb, wird zu 15 Jahren Zwangsarbeit verurteilt. Sie wird jedoch noch vor Caraion entlassen, der 1964 im Zuge der großen Häftlingsentlassung der Generalamnestie vorzeitig freikommt und wird daraufhin seine Frau.²⁴⁸

Auch diese traumatischen Erfahrungen hindern ihn nicht daran, auf Auslandsreisen, die er in der Funktion des stellvertretenden Vorsitzenden des rumänischen Schriftstellerverbandes unternimmt, über den Radiosender *Freies Europa* auf die Missstände in seinem Land aufmerksam zu machen und den Präsidenten und dessen Frau wüst zu beschimpfen.²⁴⁹ Er veröffentlicht weiterhin bis zu seiner Ausreise über zwanzig Gedichtbände und sechs Essaysammlungen.

1981 erhält er nach langem Warten eine Ausreiseerlaubnis für seine gesamte Familie und wandert nach kurzem Aufenthalt in Paris in die Schweiz aus.

Literarisch hört Caraion trotz des traumatischen Hafterlebnisses nicht auf zu existieren; vielmehr findet er in seiner Schreibtätigkeit einen Rückzugsort, an dem das Unsagbare seinen Ausdruck findet. Seine ihm entsprechende Ausdrucksform bleibt damit lebenslang das Gedicht, in dem er in verschlüsselten Botschaften die Eindrücke seiner Zeit verarbeitet. Bis zu seinem Tod im Jahr 1986 im französischsprachigen Schweizer Exil in Lausanne widmet er sich hauptsächlich der lyrischen Gattung und der Übersetzung und Veröffentlichung eigener Gedichte, sowie derjenigen anderer Schriftsteller ins Deutsche und Französische²⁵⁰ und setzt sich damit lebenslang für einen wechselseitigen Kulturtransfer zwischen West und Ost ein.

²⁴⁵ Paraphrasiert nach Behring 1999, 120.

²⁴⁶ Behring 1999, 120.

²⁴⁷ Paraphrasiert nach Șerban.

²⁴⁸ Paraphrasiert nach Behring 1999, 120.

²⁴⁹ Paraphrasiert nach Gibson, 337.

²⁵⁰ Paraphrasiert nach Behring 2002, 114.

5.2 Kulturpolitik der Rumänischen Volksrepublik

Die Kulturpolitik Rumäniens nach dem Zweiten Weltkrieg lässt sich in drei Phasen einteilen, nach denen sich die Exilwellen einordnen lassen. Anhand des politisch vorgegebenen Wechsels von liberalen Zugeständnissen und restriktiven Vorgaben lässt sich in einem weiteren Schritt das Werk Ion Caraions einordnen.

Nach dem Staatsstreich der Kommunistischen Partei am 23. August 1944 bildet diese politische Minderheit²⁵¹ unter dem Druck der sowjetischen Besatzungsmacht im März 1945 die „Volksfrontregierung Petru Groza“. Es herrscht zunächst ein kultureller Aufbruch, in Zuge dessen moderne Schriftsteller, die unter der Diktatur König Carol II (1938-1940) sowie der Militärdiktatur Antonescus (1940-1944) verboten waren, rehabilitiert werden. Klassiker der modernen rumänischen Literatur wie Lucian Blaga, George Bacovia und Tudor Arghezi können wieder publizieren, werden ausgezeichnet und bekleiden öffentliche Ämter.²⁵² Einen besonderen Aufschwung bemerkt Anneli U. Gabanyi in der Lyrik der Avantgarde, wobei Surrealisten sowie antibürgerliche Nonkonformisten wie Ion Caraion, Paul Păun, Gellu Naum und Constant Tonegaru im Anschluss an westeuropäische Vorbilder neue Formen für ihre innovativen, provozierenden Aussagen finden.²⁵³ Mit der Ausrufung der „Volksrepublik Rumänien“ am 31. Dezember 1947 findet diese Toleranz gegenüber modernen Schriftstellern ein jähes Ende und offenbart damit den strategischen Charakter der rumänischen Kulturpolitik dieser Zeit.²⁵⁴

²⁵¹ Von allen osteuropäischen Staaten dieser Zeit ist Rumänien das Land, in dem die Kommunistische Partei bis 1945 die geringste Rolle spielt und auf dem politischen Parkett zwischen den Weltkriegen quasi nicht präsent ist. Dementsprechend gering ist auch ihr Rückhalt in der rumänischen Bevölkerung bei Machtantritt der von der Sowjetunion installierten kommunistischen Regierung. Der Widerstand innerhalb verschiedener Volksgruppen ist immens, umso massiver werden stalinistische „Säuberungen“ durchgeführt (paraphrasiert nach Verseck, 67f.).

²⁵² Lucian Blaga lehrt erneut Philosophie an der Universität Klausenburg und veröffentlicht 1946 die endgültige Fassung seiner kulturphilosophischen Untersuchung *Trilogia valorilor* (Die Trilogie der Werte). George Bacovia hat das Amt des Beraters des Kunstministeriums inne und publiziert den Gedichtband *Stanze burgheze* (Bürgerliche Stenzen). Tudor Arghezi wurde 1943 wegen eines Pamphlets gegen den deutschen Gesandten Manfred von Killinger in das Lager Tîrgu-Jiu interniert. Unter der neuen Regierung bekommt er den nationalen Literaturpreis zugesprochen (paraphrasiert nach Gabanyi 1975, 11-13).

²⁵³ Gabanyi benennt eine Ähnlichkeit zwischen der rumänischen Literaturszene der Jahre 1944-1947 und der Entwicklung der sowjetischen Literatur der Jahre 1917 bis etwa 1932. In beiden Fällen nahm die avantgardistische Kunst zunächst einen großen Aufschwung, um anschließend umso härter von der dogmatischen Ausschließlichkeit des sozialistischen Realismus getroffen zu werden (paraphrasiert nach Gabanyi 1975, 12).

²⁵⁴ Paraphrasiert nach Gabanyi 1975, 12f.

5.2.1 Stalinistischer Auftakt 1947

Im Zuge der totalen Machtübernahme der Kommunistischen Partei verknüpft sich die ideologische Gleichschaltung untrennbar mit der Sowjetisierung aller Gesellschaftsbereiche. Ihren Ausdruck findet diese Entwicklung in der Führungsspitze der Partei, die sich einerseits aus „Heimatkommunisten“ um Gheorghe Gheorghiu-Dej sowie andererseits die Gruppe um Ana Pauker, die sowjetische Staatsbürgerin ist und erst 1944 aus dem Moskauer Exil zurückgekehrt war, zusammensetzt. Letztere Gruppierung besetzt zentrale Kultur- und Publikationsorgane, wie z.B. das Kultur- und Propagandaministerium sowie die Chefredaktion der Parteizeitung *Scînteia* (Der Funke).²⁵⁵

Auch die Literaturgeschichtsschreibung soll ab diesem Zeitpunkt der sowjetkommunistischen Ideologie unterworfen sein. Als künstlerische Vorgabe ist damit der Sozialistische Realismus als ästhetische Praxis und allgemeines Kunstverständnis Pflicht in allen Bereichen der Kunst. Das Konzept des Sozialistischen Realismus verfolgt einen materialistischen Ansatz, wobei der Klassenstandpunkt sowie die kommunistische Parteilinie deutlich gemacht werden sollen. Die Wirklichkeit soll in ihrer „revolutionären Entwicklung“ dargestellt werden, das Ziel ist eine sozialistische Bewusstseinsbildung des Lesers durch die Forderung nach inhaltlicher und sprachlich-stilistischer Volkstümlichkeit, Konkretheit und den Anspruch, die Situation der arbeitenden Bevölkerung in ihrer Sprache darzustellen.²⁵⁶

Dabei ist die Kulturpolitik im Bereich der Literatur durch kurzfristiges Taktieren und rasche Szenenwechsel gekennzeichnet: Ab 1944 war die Gewinnung von Intellektuellen und Kunstschaffenden jeglicher politischer Orientierung von großer taktischer Bedeutung, um den Einstieg in den Kulturbetrieb zu meistern und den unter anderem von Caraion erhobenen Vorwurf,²⁵⁷ eine „Kulturkrise“ verursacht zu haben, aufzufangen. Nach 1947 werden sich widersetzende Künstler und Intellektuelle hart bestraft, kooperierende hingegen genießen weitreichende Privilegien. Das geltende Ideal des Sozialistischen Realismus muss sich jedoch bald selbst den realen Rezeptionsbedingungen anpassen. Im Sinne eines von Gabanyi als „Feedback-Effekt“²⁵⁸ titulierten Prinzips in Richtung auf die Zentrale der Macht erhöht sich mit der Zeit das Desinteresse des Publikums evident, so dass die Partei, will sie nicht jeglichen Einfluss auf ihre Kultur-Rezipienten verlieren, eine gewisse Liberalisierung zulassen muss.²⁵⁹

²⁵⁵ Paraphrasiert nach Gabanyi 1975, 11-15.

²⁵⁶ Paraphrasiert nach Gabanyi 1975, 15-17.

²⁵⁷ Paraphrasiert nach Gabanyi 1975, 19.

²⁵⁸ Zitiert nach Gabanyi 1975, 34.

²⁵⁹ Paraphrasiert nach Gabanyi 1975, 15-35.

Die kulturpolitischen Grundtendenzen der Jahre 1948 bis 1953, die in primitivem Materialismus, vulgär-soziologischen Betrachtungsweisen sowie der Umdeutung traditioneller Wertebegriffe bestehen und dabei metaphysische Mittel tabuisiert, führen zu einer Banalisierung des künstlerischen Schaffensprozesses und damit auch zu einer Herabsetzung der Künstlerelite, die staatlich herangebildet werden soll. Damit ist zu erklären, dass auch die restriktiv formulierten künstlerischen Normen nicht ohne eine gleichzeitige Forderung nach stilistischer Qualität und Vielfalt auskommen können.²⁶⁰ Das führt zu der theoretischen Einsicht, die dem geplanten und kontrollierten Kunstbegriff der Funktionäre diametral entgegensteht: „Die künstlerische Qualität ist direkt proportional zur – zumindest ästhetischen – Freiheit des Künstlers.“²⁶¹

Im Todesjahr Stalins, 1953, kommt im Zuge kulturpolitischer Reformen in Jugoslawien, Ungarn und Polen eine erneute Realismusdebatte auf, die den normativen Charakter der politisch-pragmatischen Ästhetik des Sozialistischen Realismus öffentlich in Frage stellt. Die Entwicklung des Sozialistischen Realismus ausgehend von einem Kritischen Realismus, gepaart mit sozialistischer Romantik der Anfangsjahre bis hin zu der Einführung der vier Prinzipien Parteilichkeit, Wirklichkeitsnähe, Volkstümlichkeit und Zukunftsperspektive habe „beileibe nicht zur Schaffung von Kunstwerken geführt“,²⁶² wobei vor allem auf Zukunftsperspektive Wert gelegt würde, so die neue Einsicht:

Der Kampf gegen den Dogmatismus, der aus der mechanischen, klischeehaften Anwendung sozialrealistischer Formeln erwuchs, geschah um den Preis des Verzichts auf den Inhalt der entsprechenden Formeln und somit um den Preis des Abrückens von dem Prinzip als solchem.²⁶³

Dies stelle, nach Mihai Gafițaș, jedoch auch keine Lösung dar. Eine langjährig schwelende Debatte zwischen Dogmatikern und Modernisten wird sowohl in der öffentlichen Presse als auch innerhalb des von der Partei installierten Schriftstellerverbandes geführt.

Diese Entstalinisierung ist in Rumänien im Vergleich zu den anderen Ostblockländern jedoch minimal, ein literarisches „Tauwetter“ bleibt aus. Parteichef Gheorghiu-Dej verfolgt weiterhin eine strenge stalinistische Linie innerhalb der Kultur- sowie Innenpolitik, die, wie das Beispiel der Tschechoslowakei zeigt, dennoch mit einer kulturpolitischen Aufgeschlossenheit vereinbar wäre.

Trotz allem ist das kulturelle Leben abwechslungsreicher, als es von außen betrachtet erscheint. Der neue Begriff einer „schöpferischen Anwendung des Marxismus-Leninismus“,

²⁶⁰ Paraphrasiert nach Gabanyi 1975, 28-35.

²⁶¹ Zitiert nach Andrei Schdanow, in: Gabanyi 1975, 34. In seiner Rede auf dem 1. sowjetischen Schriftstellerkongress im Jahre 1934 ruft er den *Sozialistischen Realismus* zur kommunistischen Norm aus.

²⁶² Zitiert nach Mihai Gafițaș, in: Gabanyi 1975, 63.

²⁶³ Zitiert nach Mihai Gafițaș, in: Gabanyi 1975, 63.

wird unter Moskauer Einfluss eingeführt, um die „westliche, bourgeoise Propaganda bezüglich eines ‚Exportes der Revolution‘ zu bekämpfen“²⁶⁴ und gleichzeitig dem „Proletkultismus“ der frühen 1950er-Jahre abzuschwören.²⁶⁵ Diese Neuentwicklung schließt zugleich eine Legitimierung der modernen Zwischenkriegsliteratur ein. Kulturschaffende, die sich nicht frei kritisch äußern dürfen, können dies nun unter dem Deckmantel einer „Neubewertung des kulturellen Erbes“ tun. Das Misstrauen der Partei zerstreuen sie, indem sie auf den antibourgeois Charakter dieser Literatur verweisen, auch wenn dieser nicht einer marxistischen Auffassung entstamme. Auch die kommunistische Kritik an dem Gesellschaftssystem der Kriegsjahre fände indirekt ihre Bestätigung darin. Unter eben diesem Argument wird schließlich auch für westliche Literatur plädiert.²⁶⁶

5.2.2 Das „Bukarester Tauwetter“ ab 1964

Die Bemühungen um die Auflockerung der dogmatischen Vorgaben des Sozialistischen Realismus fruchten schließlich im Zuge der allgemeinen kulturpolitischen Entwicklungen des Jahres 1964, das sich auch durch weitere innenpolitische Lockerungen auszeichnet. So kommt es zu einer Generalamnestie, wobei zehntausend politische Gefangene, unter ihnen Ion Caraion, aus der Haft entlassen werden. Mit dem Tod Gheorghiu-Dejs und dem neuen Partei- und Staatschef Nicolae Ceaușescu kommt eine Entstalinisierungsbewegung zugunsten eines neu ausgerufenen Marxismus-Leninismus in Gang, der eine Vergangenheitsbewältigung der radikalen Übergriffe der 1950er-Jahre anstrebt. Für die Lyrik bedeutet dies einen Verzicht der Parteiführung auf die „gereimten Reportagen“ sozialpatriotischer Lyrik. Es wird das Jahr der „Wiedergeburt rumänischer Lyrik“, die nun eher euphorisch-zukunftsorientiert anstatt zurückblickend im Sinne einer Bewältigung der noch nahen Vergangenheit ist. Dabei macht sich eine Spaltung zwischen der alten und jungen Schriftstellergeneration bemerkbar. Die junge Generation der um die Zwanzigjährigen bringt wenig Vorstellungskraft und Verständnis für das Unvermögen der „Alten“ auf, sich in den

²⁶⁴ Zitiert nach Bărbulescu, 438.

²⁶⁵ Bereits im Jahr 1960 zeichnet sich ein Umschwung in der kulturpolitischen Linie der Partei ab, die eng mit der Wirtschafts- und Außenpolitik verbunden ist. Die ost-westliche Entspannung soll zur Erweiterung des Warenverkehrs mit den westlichen Staaten und zum Erwerb technischen Knowhows genutzt werden. Dieser Entwicklungsprozess ist erst im Zuge des sich seit 1960 abzeichnenden und 1963 offiziell vollzogenen sowjetisch-chinesischen Schismas möglich geworden (paraphrasiert nach Gabanyi 1975, 86-92).

²⁶⁶ Paraphrasiert nach Gabanyi 1975, 40-42. Bezeichnenderweise kann im Herbst 1960 die Zeitschrift *Secolul XX* (Das 20. Jahrhundert) entgegen starker Widerstände gegründet werden, deren ausdrückliche Aufgabe die Veröffentlichung ausländischer Literatur ist. Sowohl bei der Herausgabe von Autoren aus der Zeit zwischen den Weltkriegen als auch in Übersetzungen von Werken der westlichen Literatur sind bis zum Tod Gheorghiu-Dejs 1965 beachtliche Ergebnisse erzielt worden, auch wenn die Auswahl selektiv getroffen wird und alle Werke einer entstellenden Auslegung unterzogen werden.

1950er-Jahren gegen stalinistische Übergriffe zur Wehr zu setzen. Sie fühlen sich – zumindest ästhetisch – frei und sehen ihr Verhältnis zu der nun liberaleren Partei unbelastet.²⁶⁷ Auch die Partei schenkt den Jungen im Gegenzug ihr Vertrauen, Beweise ihrer Parteitreu werden nicht eingefordert.

Dieser literarische Antidogmatismus der jungen Generation manifestiert sich in der Erschließung neuer Ausdrucksmöglichkeiten für neue Inhalte, der unbefangenen Bekämpfung überholter ästhetischer Auffassungen sowie der Ablehnung der weiterhin erscheinenden minderwertigen Werke im alten Stil derjenigen Schriftsteller, die sich weiterhin um die Gunst der Parteifunktionäre bemühen. Ein Konflikt zwischen den Generationen ist einfach, der zweierlei Folgen in Hinblick auf die Vergangenheitsbewältigung hat: Von der jungen Generation ausgegrenzt und abgelehnt, solidarisieren sich viele „Alte“ mit der Partei, wobei sie gegen die bereits von der Partei mit Sorge beobachtete freiheitliche Entwicklung zu deren Wortführern werden. Damit lenken sie sich zunächst von der sich anbahnenden Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ab, deren Leidtragende sie waren. Als diese Auseinandersetzung 1968 schließlich, unter Einschränkungen, doch aufkommt, ist die Debatte durch eine radikale Verständnislosigkeit der Jugend gegenüber den ehemaligen Opfern des Stalinismus geprägt, die diesen sogar noch Vorwürfe wegen ihres Umgangs mit der damaligen Situation macht.²⁶⁸

5.2.3 Die „Kleine Kulturrevolution“ 1971

Ceașescu liberale Politik sorgt auch im Westen für viel positives Aufsehen durch seinen antisowjetischen Kurs und der Weigerung, sich 1968 an der Niederschlagung des Prager Frühlings zu beteiligen. Dieser freiheitliche Aufwind hat jedoch ein jähes Ende nach seinem Chinabesuch im Jahr 1971, der die rumänische Führung wieder auf einen strengeren kommunistischen Kurs bringt.²⁶⁹ Kulturpolitischer Ausdruck dessen ist die „Kleine Kulturrevolution“, die noch im selben Jahr ausgerufen wird. Diese bedeutet die Festigung der Hegemonie der Partei im geistig-wissenschaftlichen Bereich und die Sicherung ihrer *direkten* Leitung durch eine Dezentralisierung des Zensurapparates. Eingeleitet wird diese

²⁶⁷ Ein Beispiel der jungen Schriftstellergeneration ist die Dichterin Ana Blandiana, die im Jahr 1964 21-jährig in ihrem ersten Gedichtband *Persoana întâia plural* (Die erste Person Plural) schreibt: „Ich schäme mich vor niemand/ ich habe nichts zu vergessen“ und „Meine Augen wandten sich nie zur Erde/ meine Knöchel trugen nie Fesseln.“

²⁶⁸ Paraphrasiert nach Bărbulescu, 437-440.

²⁶⁹ Nicht nur der China-Besuch, sondern auch das gespannte sowjetisch-rumänische Verhältnis sowie innenpolitische Motive führen zu der überstürzt anberaumten Sitzung des Exekutivkomitees am 6. Juli 1971, in der die „Kleine Kulturrevolution“ eingeleitet wird.

durch die Veröffentlichung der neodogmatischen 17 Thesen Ceaușescus zur „Verbesserung der politisch-ideologischen Arbeit und der kulturellen und erzieherischen Tätigkeit“,²⁷⁰ die den liberalen Ton innerhalb der Literaturpolitik nach 1964 ablösen und die kulturpolitischen Verhältnisse im Lauf der 1970er-Jahre wieder auf den Stand der frühen 1950er-Jahre zurücksetzt. Noch im selben Monat der Bekanntgabe dieses kulturellen Umbruchs beginnen die ersten repressiven Maßnahmen, indem missliebige schöngeistige Literatur beschlagnahmt wird und kritische Theaterstücke verboten werden.²⁷¹ Die Instrumentalisierung der Kultur und Kunst hat das Ziel, diese in den Dienst der neuen kommunistischen Ideologie ceaușistischer Prägung zu stellen, wie Ceaușescu betont: „Die Kunst muß einem einzigen Zweck dienen: der sozialistischen, kommunistischen Erziehung.“²⁷²

In den 1970er-Jahren wird die Freiheit in allen gesellschaftlichen Bereichen massiv eingeschränkt. Im Zuge der Aufsehen erregenden Initiierung einer Unterschriftenaktion zur Einforderung der gesetzlich zugestandenen Bürger- und Menschenrechte in Rumänien, der Charta '77,²⁷³ durch den Schriftsteller Paul Goma werden dem Schriftstellerverband erneut pseudofreiheitliche Zugeständnisse seitens der Partei eingeräumt. Die offizielle Reaktion besteht in einer Kombination aus Toleranz und Terror. Eine Abschaffung der Zensur wird 1977 angekündigt, die als demokratische Maßnahme angepriesen wird. De facto bedeutet dies den Rückzug der Zensur aus den Aufgaben des „Komitees für Presse und Druckerzeugnisse“ und eine Errichtung eines engmaschigen Systems von Selbstzensur und kollektiver Vorzensur in allen Kulturorganen wie den Künstlerverbänden, Verlagslektoraten und allen Rundfunkmedien, wobei Zentralkommissionen im Fall von „Unklarheiten“ zwischen Autor und Zensor „schlichten“ sollen.²⁷⁴

²⁷⁰ Zitiert nach N.N., 105.

²⁷¹ Paraphrasiert nach Gabanyi 1975, 176-183.

²⁷² Zitiert nach Ceaușescu, in: Gabanyi 1975, 178.

²⁷³ Es ist bemerkenswert, dass die größte rumänische Bürgerrechtsbewegung dieser Zeit von einem Schriftsteller angeführt wird. Der Autor Paul Goma beginnt eine Protestaktion im Zuge der Solidarisierung mit der Charta '77, einer Menschenrechtspetition, die in der Tschechoslowakei gegen die menschenunwürdigen Lebensbedingungen im Ostblock unterzeichnet wird. Darin werden die formal zugestandenen Menschen- und Bürgerrechte in den osteuropäischen „Volksdemokratien“ eingefordert und rechtlich begründet. Goma beginnt eine Verfassungsklage gegen den rumänischen Staat, der gegen verfassungsmäßig garantierte Rechte, wie z.B. das Recht auf freie Berufswahl, Versammlungs-, Presse- und Gewissensfreiheit, die Unverletzlichkeit der Wohnung, das Telefon- und Briefgeheimnis ebenso wie das Recht auf den freien Austausch von Ideen und Informationen sowie einen freien Reiseverkehr, verstoße. Der offene Brief Gomas mit den genannten Inhalten an die Belgrader KSZE-Nachfolgekonferenz wird neben Goma und seiner Frau von 180 Menschen unterzeichnet, von denen allerdings nur wenige Künstler und Intellektuelle sind. Die Reaktion der Parteifunktionäre gegenüber Goma beteht zum einen in einer Lockerung der Zensuraufgaben für seine Werke sowie derjenigen seiner Frau, die ab diesem Zeitpunkt in größerem Umfang erscheinen können. Damit verbunden ist aber auch eine neu aufkommende repressivere Politik gegen Dissidenten, im Zuge derer die Unterzeichner des Bürgerrechtsdokumentes, unter ihnen auch Paul Goma, verhaftet und sanktioniert werden. Paul Goma verbringt einen Monat in Haft und wird im Zuge der großen Generalamnestie zu den Feierlichkeiten zum 100. Jahrestag der Unabhängigkeit von der türkischen Oberhoheit entlassen. Danach verbirgt er sich hinter einer Mauer des Schweigens (paraphrasiert nach Gabanyi 1977, 1039-1042).

²⁷⁴ Paraphrasiert nach Gabanyi 1977, 1046.

Obwohl die Dissidentenbewegung Paul Gomas keine Änderung der offiziellen Kulturpolitik bewirkt, hat sie doch die Kommunistische Partei verunsichert, unter Druck gesetzt und gezeigt, dass sie ihre Politik nicht gänzlich vorbei an den Köpfen der schöpferischen Elite führen kann. In Folge dessen werden die freiheitlichen Räume jedoch zunehmend beschnitten, Kulturschaffen wird in den 1980er-Jahren zunehmend unmöglich.

5.3 Ion Caraion in der Tradition rumänischer Avantgarde

Im Schweizer Exil nach seiner Traditionslinie befragt, antwortet der Dichter Ion Caraion, er sähe sich als in einer klaren Abgrenzung zu jeglicher Tradition stehend.²⁷⁵ Diese absolute Verortung seines Werkes drückt eine klare avantgardistische Haltung aus, die sich besonders in seinen ersten Werken bis 1948 niederschlägt, denen Eva Behring „Affinitäten zum späten Surrealismus der vierziger Jahre“²⁷⁶ zuweist. Diese avantgardistische Haltung durchzieht auch über diesen Zeitraum hinaus sein gesamtes Werk mit unterschiedlichen Facetten, so dass es für die Einordnung seines Werkes notwendig ist, die Spezifika der rumänischen neoavantgardistischen Bewegung nach 1945 zu skizzieren.

Zunächst einmal gelten für die südosteuropäischen Avantgarden, einschließlich der rumänischen, dieselben Kriterien wie für die westeuropäischen avantgardistischen Bewegungen. Als Oberbegriff gebraucht, weist die rumänische Avantgarde in der Summe ihrer Einflüsse, wie dem italienischen und russischen Futurismus, dem aus Deutschland und Österreich entliehenen Expressionismus und dem französischen Surrealismus, auch einen unbändigen Innovationswillen auf, der nicht nur im künstlerischen Ausdruck verharrt: In der Ablehnung künstlerischer und kultureller Traditionen strebt er eine radikale individual- sowie soziomoralische Erneuerung an, die häufig mit linkem sozialrevolutionärem Aktionismus einhergeht. Diese Kunstrichtung konstituiert sich damit über die Konfrontation und die Negation und verbindet damit Kunst mit Gesellschaftsutopie, der sie sich verpflichtet fühlt.²⁷⁷

Das soziokulturelle Milieu der Avantgarde ist dabei die Bohème, in der sich radikale, gegeneinander agierende Gruppierungen mit häufig polemischer Programmgebung herausbilden. Ihre Programmatik folgt dabei dem Anspruch, eine Antwort auf die Krise der traditionellen Kunst und ihren überholten Schönheitsbegriff zu gestalten, indem sie neue künst-

²⁷⁵ Zitiert nach Caraion 1982, 109f.

²⁷⁶ Zitiert nach Behring 2002, 114.

²⁷⁷ Paraphrasiert nach Lauer 2001, 13f.

lerische Ausdrucksformen entwickelt. Ziel dessen ist die nach Hugo Ball postulierte „Wiedergeburt der Gesellschaft“.²⁷⁸

Während der Erste Weltkrieg noch andauert, gründen sich in Rumänien bereits surrealistische Strömungen als Reaktion auf die Schrecken des Krieges. Die nach Westen ausgerichtete Avantgarde formiert sich dabei nicht im Sinne der von Eugen Lovinescu entwickelten, oben bereits beschriebenen, Theorie des Synchronismus, wobei eine Nachahmung westeuropäischer Formen und Inhalte in eine Nationalkultur integriert wird. Vielmehr hebt sich das Selbstverständnis westlicher Integration rumänischer Ismen von ihren kulturgeschichtlichen Vorgängern insofern ab, als dass sie von einem internationalen Bewusstsein geprägt ist, innerhalb dessen sich die rumänische Kunstbewegung als aktiver Mitgestalter und Mitinitiator einer internationalen künstlerischen Bewegung sieht.²⁷⁹

Die Geschichte der ersten Avantgardegeneration der 1920er- und 1930er-Jahre macht eine gewisse Linearität der künstlerischen Entwicklung auch des Surrealismus deutlich. Ende der 1920er-Jahre finden die ersten Zeugnisse des rumänischen Surrealismus erstmals Beachtung in Avantgarde-Kreisen, zu einem Zeitpunkt, als die kunsttheoretisch-weltanschaulichen Debatten an ihrem Siedepunkt angelangt sind. Die Surrealisten nutzen als kulturelles und gesellschaftliches Sprengpotential zu diesem Zeitpunkt die öffentliche Diskussion der *Bizarre[n] Blätter* des Urmuz genannten Provinzbeamten Demetru Demetrescu-Buzău. Die in den Jahren 1907 bis 1909, weit vor Aufkommen des Surrealismus, verfassten Schriften dieses Einzelgängers, der seinem Leben 1923 selbst ein Ende setzt, bestehen durch seine absurd-grotesken, sich ausgefeilter avantgardistischer Demontagetechniken bedienenden Ästhetik, die Normen und Tabus der traditionellen Literatur aus sich selbst heraus, abseits jeglicher Vorbilder, zutiefst verletzt. Urmuz, der eine nie zuvor dagewesene Desillusionierung gegenüber der bürgerlichen Gesellschaft vertritt, wird bald zum „Urahn“ surrealistischen Literatur- und Kunstverständnisses auserkoren. Dieses nationale Avantgardephänomen lässt schließlich die rumänischen Surrealisten vom Postulat des totalen Traditionsbruchs Abschied nehmen; der Ruf nach neuartigen Bezugsfeldern ihrer Kunst lässt

²⁷⁸ Paraphrasiert nach Lauer, 14-19.

²⁷⁹ Paraphrasiert nach Behring 2001, 77-80. In ihrer internationalen Ausrichtung gelten auch südosteuropäische Avantgardebewegungen als großstädtische Kunstbewegungen, die sich in ihrer Ausrichtung auf die moderne Großstadt und ihrer neuen Verkehrsmittel auf das Motiv der Verlorenheit des Menschen in der Stadt beziehen. Das Dilemma ist dabei, dass selbst Bukarest, das sich erst allmählich zu einem urbanen Anschauungsraum entwickelt, noch nicht das Lebensgefühl westeuropäischer Metropolen wie Paris, Wien oder Berlin vermittelt. Dennoch ist diese Kunst auch in Rumänien bewusstseinsmäßig und thematisch vor allem Stadtkunst. Auch eine konsequent zerstörerische Negation, wie sie Tristan Tzara anstrebt, ist im rumänischen Literaturbetrieb der 1920er-Jahre kaum möglich, der prioritär auf Konsolidierungsprozesse in der Nationalliteratur ausgerichtet ist, weswegen der in Rumänien gebürtige Samy Rosenstock nach Frankreich auswandert und den Dadaismus mitbegründet. Die Folgen eines Gewachsenseins zu einer „kleinen Kultur“ erstrecken sich somit nicht nur auf kulturellem Gebiet, sondern beziehen auch die gesamte Infrastruktur ein, die die Lebenswirklichkeit beeinträchtigt, womit Länder „kleiner Kulturen“ von einer internationalen Teilhabe auf Augenhöhe ausgeschlossen sind (paraphrasiert nach Behring 2001, 86f).

sich nach 1945 in der späten Phase literarischen Aufbegehrens nicht mehr umsetzen. Die Surrealisten Mitte der 1940er-Jahre bleiben den ursprünglichen Programmen verpflichtet und werden damit ungewollt Teil einer Traditionskette.²⁸⁰ Nach 1944 erreicht der Streit um die weitere Tauglichkeit des Surrealismus ihren theoretischen Höhepunkt in der Schrift *Die Dialektik der Dialektik*, die sich als Botschaft an die internationale Bewegung richtet:

Wir wenden uns an unsere surrealistischen Freunde, die auf der ganzen Welt zu finden sind und geben ihnen, wie bei großen Schiffbrüchen, unsere genaue Position bekannt, 44,5° nördlicher Breite und 26° östlicher Länge.²⁸¹

Die theoretischen Köpfe des rumänischen Surrealismus, Gherasim Luca und Dolfi Trost, räumen zwar unter Bekanntgabe der Bukarester Koordinaten ein, einen vorläufigen Schiffbruch erlitten zu haben, das bisher befolgte Programm in der autonomen Form nicht weiterführen zu können.²⁸² Zugleich aber schildert das Schreiben eine leidenschaftliche Parteilagergreifung für die Überlebensfähigkeit des Surrealismus als permanente linke Opposition:

Als Surrealisten sehen wir auch weiterhin die Möglichkeit zu diesen unaufhörlichen Auseinandersetzungen zwischen der inneren und äußeren Realität in unserer Verbundenheit mit dem dialektischen Materialismus, im historischen Schicksal des internationalen Proletariats und in den höchsten theoretischen Errungenschaften des Surrealismus.²⁸³

In zahlreichen theoretischen Schriften sprechen sich in den Folgejahren Künstler für die funktionale Leistungsfähigkeit des Surrealismus aus,²⁸⁴ was unter anderem André Breton dazu veranlasst, von dem rumänischen Surrealismus der Jahre 1945 bis 1947 als einer „letzten großen Welle“ des europäischen Surrealismus zu sprechen.²⁸⁵

Ende 1947 wird die Bewegung schließlich gewaltsam von der einsetzenden totalitären Kulturpolitik gestoppt. Traditionsbildend wird diese Avantgardebewegung noch einmal in dem „Taufwetter“ der 1960er-Jahre, als sich die damalige junge Generation der fast 30-jährigen von den bis dahin propagierten proletkultistischen Postulaten der 1950er-Jahre di-

²⁸⁰ Paraphrasiert nach Behring 2001, 90-92.

²⁸¹ Zitiert nach Luca, Gherasim; Trost, Dolfi, in: Behring 2001, 92.

²⁸² Paraphrasiert nach Behring 2001, 92.

²⁸³ Zitiert nach Luca, Gherasim; Trost, Dolfi, in: Behring 2001, 92.

²⁸⁴ Dolfi Trost theoretisiert den Nachkriegssurrealismus 1945 als „Surautomatismus der Linien und Oberflächen“, die „Hypnagogischen Bewegungen“ als Bilderzeuger in der Malerei und die „Vaporisation“ als künstlerisches Verfahren für das Zusammenwirken von Zufall und Automatismus. Gherasim Luca tritt im selben Jahr mit Überlegungen zu „Kubomanien und Gegenständen“ hervor, Gellu Naum spricht 1946 in dem Text *Das Schloß der Blinden* von dem „feierlichen Zeremoniell der Häresie“, für das es sich zu rüsten gelte.

1947 widmet D. Trost dem Traum als wichtigstem surrealistischen Schaffensmoment den programmatischen Artikel *Das Gleiche vom Gleichen*. Auf der Internationalen Ausstellung des Surrealismus in Paris im Jahr 1947 stellen die fünf Größen des rumänischen Surrealismus Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu und Dolfi Trost eine „Surautomatische Beschreibung von 16 Gegenständen, angetroffen im nächtlichen Sand“ vor (paraphrasiert nach Behring 2001, 91-93).

²⁸⁵ Paraphrasiert nach Behring 2001, 93.

stanziiert. Es tritt eine Entmystifikation kommunistischer und bürgerlicher Klischees ein, die auch zu einer Entmythisierung großer Lyrik-Themen wie Leben und Tod, Liebe, Weltentstehung und Künstlerschicksal führt. Die Darstellung dieser Themen verweist zunehmend auf ein avantgardistisches Weltverständnis unter Verwendung eigenwilliger avantgardistischer Verfahren. Auch die Ausarbeitung des *Onirismus* (abgeleitet von griechisch „oneiros“: Traum) durch Dumitru Țepeneag Ende der 1960er-Jahre bildet ein originelles Gegenkonzept zum *Dictée automatique* André Bretons, wobei der bewusste Einsatz traumtechnischer Mittel in den literarischen Schaffensprozess eingebunden wird.²⁸⁶

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die rumänische Avantgarde in ihrer stets neu in Frage gestellten Tradition des Traditionsbruchs sowie ihrer kritischen internationalen Anbindung einen wertvollen Beitrag zu einer souveränen Kulturentwicklung Rumäniens leistet.²⁸⁷

5.4 Der Umgang Caraiens mit der sprachlichen Deterritorialisierung Rumäniens nach 1945

Wie oben bereits gezeigt, sind die künstlerischen Schaffensbedingungen unter einer politischen Diktatur diejenigen einer „kleinen Kultur“. Die sowjetische Besatzung Rumäniens nach 1945 bringt, wie bereits erwähnt, das Diktat des Sozialistischen Realismus mit sich, das sowohl die Inhalte wie auch die ästhetische Darstellungsweise in den Dienst der kommunistischen Ideologie stellt. Dieser Zustand kommt einer Deterritorialisierung der Sprache gleich, die der Künstler nun nicht mehr frei wählen kann. Kunst und Kultur dienen somit ab diesem Zeitpunkt der Unterdrückung des Menschen, was praktisch ihrer Aufhebung gleichkommt. Die Situation des Künstlers in einer kunstfeindlichen Umgebung wirft existentielle Überlegungen bezüglich der Rolle auf, die Literatur als Kunstform in der Gesellschaft einnimmt. Diese werden im Folgenden dargestellt, ehe untersucht wird, wie Ion Caraien seine Situation künstlerisch verarbeitet.

²⁸⁶ Paraphrasiert nach Behring 2001, 91-95.

²⁸⁷ Der Einfluss der „surrealistischen Tradition“ hält bis in die Gegenwart hinein an, wenn jüngere Autoren dieser Zeit von der rumänischen Literaturkritik an der Grenze von Neoavantgardismus und Postmoderne angesiedelt werden. Beispiele dafür sind Mircea Cărtărescu (geb. 1956), Traian Coșovei (geb. 1954) oder Bogdan Lefter (geb. 1957) (paraphrasiert nach Behring 2001, 94).

5.4.1 Die Position des Schriftstellers innerhalb der Kultur

Künstler wie Ion Caraion bewahren in dieser Situation der kulturellen Gleichschaltung sämtlicher Gesellschaftsbereiche ihre persönliche Identität,²⁸⁸ die sich in der Autonomie-wahrung gegenüber sozialen und politischen Zwängen ausdrückt. Dies stellt eine erste Grundhaltung des Künstlers innerhalb einer Kultur dar, in der eine selbstverständliche und unproblematische soziale oder kulturelle Identität unmöglich wird. Dieses Selbstverständnis befähigt ihn, eine kulturkritische Position zu beziehen, in dem er sich in die Rolle des „Anderen“ innerhalb der vorgegeben Kultur begibt. Literatur nimmt dabei stets einen „fremden“ Blick auf die Welt ein und wird selbst zu einem positiven Begriff der „Fremdheit“. Durch Verfremdung kann sie schließlich selbst das Selbstverständliche in Zweifel ziehen und das Unsichtbare sichtbar machen. Demnach besteht die wahre Leistung der Literatur in der „Desautomatisierung der Wahrnehmung“,²⁸⁹ wobei dem bloßen Wiedererkennungseffekt die Erfahrung wirklicher Wahrnehmung entgegengesetzt wird.²⁹⁰ In der Konfrontation mit dem Fremden besteht dabei die Entwicklungsmöglichkeit einer Kultur.

Im Gegensatz zu anderen Künsten ist Literatur durch die Verwendung der allgemein gebrauchten Sprache besonders der Gefahr politischer Vereinnahmung ausgesetzt, weshalb ihre Geschichte auch eine politische Geschichte ist. Dabei ist sie zunehmend bemüht, sich aus der Abhängigkeit zu lösen, um eine relative Autonomie zu erlangen. Diese Kriterien von Literatur lassen den Schluss zu, dass sich der Avantgardebegriff im 20. Jahrhundert auf den Literaturbegriff ausweitete. Nach Wintersteiner kann man also sagen: „Literatur ist ‚Avantgarde‘ oder sie ist nicht Literatur.“²⁹¹

5.4.2 Die deterritorialisierte Sprache Ion Caraions

Die Wirkungsmacht einer Literatur, die der Welt als das Fremde begegnet, liegt in dem stets neuen Zugang des Dichters zur Sprache. Der Schriftsteller, der die Welt über Sprache konstituiert, muss sich dieser wie der Welt selbst gegenüber verhalten, nämlich als Fremder. Diesen Zustand schildert ein Zitat Ingeborg Bachmanns eindrucksvoll:

Wir meinen, wir kennen sie doch alle, die Sprache, wir gehen doch mit ihr um; nur der Schriftsteller nicht, er kann nicht mit ihr umgehen. Sie erschreckt ihn, ist ihm nicht selbstverständlich, sie ist ja

²⁸⁸ Identität ist hierbei nicht als Errungenschaft oder Besitz zu verstehen, sondern in seinem steten Prozess vorstellbar.

²⁸⁹ Zitiert nach Wintersteiner, 123.

²⁹⁰ Paraphrasiert nach Wintersteiner, 121.

²⁹¹ Zitiert nach Wintersteiner, 126.

auch vor der Literatur da, bewegt und in einem Prozeß, zum Gebrauch bestimmt, von dem er keinen Gebrauch machen kann. Sie ist ja für ihn kein unerschöpflicher Materialvorrat, aus dem er sich nehmen kann, ist nicht das soziale Objekt, das ungeteilte Eigentum aller Menschen. Für das, was er will, mit der Sprache will, hat sie sich noch nicht bewährt; er muß im Rahmen der ihm gezogenen Grenzen ihre Zeichen fixieren und sie unter einem Ritual wieder lebendig machen, ihr eine Gangart geben, die sie nirgendwo selbst erhält außer im sprachlichen Kunstwerk.²⁹²

Wie zuvor geschildert, nimmt die Avantgarde als Sinnbild der Literatur schlechthin stets die Position des Fremden innerhalb einer Kultur ein, was sich vor allem in ihrer Spracharbeit ausdrückt. Damit wird deutlich, dass Sprach-Kunst per Definition stets der Deterritorialisierung ausgesetzt ist und selbst auch als außerhalb des „Systems“ stehend verstanden sein will. Besonders der avantgardistische Sprachgebrauch steht dabei außerhalb jeglicher Bezüge. Caraion drückt also schon vor 1945 mit seiner Literatur ein Entgrenzt-Sein aus und das Bewusstsein eines fremden Elements, nicht nur im eigenen Land. Die Welt ist bereits ein Unort, eine De-Territorialisierung scheint nur angemessen.

Caraion entscheidet sich, im Gegensatz zu Kafka, konsequent in der ihm eigenen ursprünglichen Sprache weiter zu schreiben, derer er sich auch zuvor bediente, was seinem Credo einer kompromisslosen Literatur verpflichtet ist, wie er im Exil 1982 erklärt:

Ich schreibe aus der Überzeugung heraus und für die Überzeugung, dass keine Kunst innerhalb der Grenzen des Kompromisses konzipiert werden kann – und außerhalb der Freiheit. Wenn wir nicht in der Lage sind, für unseren Glauben zu sterben, bedeutet dies, dass wir überhaupt keinen Glauben haben und dass wir innerhalb unserer Kunst nicht mehr zählen als geweihte Grabsteine.²⁹³

So zeigt sich auch seine Lyrik bereits vor der kommunistischen Machtergreifung als widerständig-unangepasst, worin sich der Beginn einer Kontinuität abzeichnet: Sein 1943 erschienenes Debütwerk *Panopticum* sowie die Gedichtbände *Omni profilat pe cer* (Menschlicher Umriss am Himmel) und *Cîntece negre* (Schwarze Lieder) der Jahre 1945 und 1947 benennen die Schrecken der Umwelt in destruktiven Bildern der Zerstörung, Morbidität und Apokalypse und verweisen dabei auf die dahinter verborgene Alternative einer „Neuordnung des Lebens“, wenn es im gleichnamigen Gedicht *Panopticum* heißt:

*Durch unsere absurde Brust ziehen
die Städte, brennend, bitter.
Die Vögel darin sind Raubvögel.
Die Menschen führen laute Selbstgespräche.*

*Niemand antwortet ihnen, – aus Wänden
oder Gängen kommen Schlangen im Stehschritt,
die abendlichen Einsamkeiten mit Messern in der Hand
bewahren uns vor Langeweile.²⁹⁴*

²⁹² Zitiert nach Bachmann, in: Wintersteiner, 127.

²⁹³ Zitiert nach Caraion, in: Gibson, 333.

²⁹⁴ Zitiert nach Caraion 1943, 71[eigene Übersetzung].

Gott und Gottessohn werden dabei nicht als Beschützer aufgerufen, sondern erscheinen ebenfalls als Kriegsoffer, eingebunden in das Kriegsgeschehen:

*Gott hilf uns, daß wir dir auf der Milchstraße begegnen –
Backen doch deine Öfen den traurigen Bauern das Brot:
Wärest du unter uns, würdest du Jesus Christus im Schützengraben finden
Oder du fändest ihn tot im Maisfeld.²⁹⁵*

Diese Verse werden aufgrund ihrer Antikriegshaltung noch im Erscheinungsjahr verboten. Zwanzig Jahre später provoziert Caraion erneut durch seinen Sprachgebrauch. Mit dem L'art pour l'art-Postulat des Ästhetizismus hat diese Ästhetik des Hässlichen nichts gemein,²⁹⁶ die Avantgarde Caraions stellt die Kunst in den Dienst des Menschen und des Lebens und begehrt gegen den Funktionsverlust von Kunst und Künstlern in der bürgerlichen bzw. nach 1945 der sozialistischen Gesellschaft auf.

Die ins Deutsche übertragenen Gedichtbände „Lied, das in der Flöte blieb“ aus dem Jahr 1974 sowie „Ein Garten ist in mir“²⁹⁷ aus dem Jahr 2002, auf die im Folgenden Bezug genommen wird, geben einen Einblick in ein noch geordnetes Sprachbild Caraions. Aus übersetzungstechnischen Gründen sind seine späteren absurden Gedichte darin nicht erfasst.

Das Dilemma des Sprachgebrauchs als „klassisches“ Thema des Fin de Siècle wird im Gedicht „Brunnen“ deutlich:

*Aus dem Garten mit Früchten und Vögeln wähle ich Adjektive
aus Adjektiven hole ich Falter
aus Faltern Farben
aus Farben Leidenschaften die auf Steckenpferde klettern
aus den Steckenpferden treten Rhetoren und Tänzerinnen
aus Tänzerinnen steigen Substantive in Säcke, Krücken, Sätze
manche mit einer Besessenheit, manche mit einer Abstraktion, manche
mit einer Melone*

²⁹⁵ Zitiert nach Behring 2002, 114f.

²⁹⁶ Paraphrasiert nach Behring 2002, 115. Die Verschiedenheit dieser beiden literarischen Strömungen macht deutlich, dass die Avantgardebewegung mit dem Begriff der *Moderne* nicht identisch ist. Sowjetische Dogmatiker subsumieren ab den 1930er-Jahren unter dem Terminus des „Modernismus“ alle künstlerischen Erscheinungen, die nicht-mimetisch und/oder dekadent sind und bauen diesen als Kontrastbegriff zum Sozialistischen Realismus auf. Der „Modernismus“ gilt dabei als Ausdruck der sozioökonomischen und soziokulturellen Krisenlage der bürgerlich-kapitalistischen Welt, wobei die Literatur um die Dimension ihrer gesellschaftspolitischen Absicht beschnitten wird (paraphrasiert nach Lauer 2001, 15).

²⁹⁷ Der erste Band ist von Christian W. Schenk ins Deutsche übertragen, Übersetzer des zweiten sind Christian W. Schenk und Simone Reicherts-Schenk.

*die Melonen fallen hin
 und die ganze Dämmerung wird auf einmal, auf einmal
 zu Verben, Adverbien, Proverben
 wie eine Flotte auf dem Meere
 wie eine Flotte auf zwei Meeren
 voll Bildhauern, Hüten und Zivilisationen
 aus denen die Toten Adjektive holen
 aus denen die Lebenden Adjektive holen
 aus denen die Adjektive einen Garten mit Früchten und Vögeln aus
 Aluminium holen
 und dies kränkt mich, Horaz.²⁹⁸*

Dieses sprachreflexive Gedicht beschreibt die Kränkung des lyrischen Ich, das sich eingestehen muss, keine Gewalt über die Sprache zu haben. Beim Versuch, seiner Sprache eine Gestalt zu geben, wird er sowohl von inneren Faktoren, wie beispielsweise seinen Leidenschaften, darin behindert, eine Form zu finden, als auch von äußeren Dimensionen, die der Sprache selbst innewohnen, wie der Einfluss vergangener Dichter, von denen Hugo von Hofmannsthal behauptet, sie alle redeten mit, sobald der Mensch den Mund aufmache.²⁹⁹ In bester Absicht begonnen, werden die Worte schließlich zu einem entfremdeten Blechern, was an das oben genannte Zitat Kafkas erinnert:

Kein Wort fast, das ich schreibe, paßt zum anderen, ich höre, wie sich die Konsonanten blechern aneinanderreiben, und die Vokale singen dazu wie Ausstellungsneger.³⁰⁰

Der Verweis auf den antiken Dichter Horaz zeugt von einer Sehnsucht nach der vor-modernen Antike, als die Dichterfigur selbst noch ihre Integrität mit der Umwelt wahren konnte, woraus sie schließlich das einheitliche perfekte Kunstwerk schuf. Darin drückt sich ein inneres Zerwürfnis des modernen Dichters aus, der in Spiegelung der modernen Welt nur noch zu monströsen Dissoziationen fähig ist. Fast schwingt dabei der kränkende Zweifel mit, inwiefern der lyrische Erzähler noch als Dichter zu existieren fähig ist, wenn er sein Anliegen nicht auszudrücken vermag.

Obgleich seine ersten Gedichtbände bis zur offiziellen Auflösung der surrealistischen Bewegung 1947 Anleihen an den Surrealismus aufweisen, lässt sich Caraion nicht ausschließlich dieser Bewegung zuordnen. Ausgeprägtere expressionistische Züge finden sich in der teils derben Sinnesvielfalt seiner Verse wieder, wenn *scharf ein Ruch von Mist und Harn*

²⁹⁸ Zitiert nach Caraion, in: Schenk 1974, 5f [Darstellung im Original].

²⁹⁹ Die Aussage bezieht sich auf Hugo von Hofmannsthals Aussage: „Wenn wir den Mund aufmachen, reden immer zehntausend Tote mit.“ Man müsse diese erst tot treten, um zu einem eigenen Ausdruck zu finden. Erst nach 1900 beginnt Hofmannsthal, dies als inneren Reichtum zu verstehen.

³⁰⁰ Zitiert nach Kafka, in: Deleuze/Guattari, 33.

aus Pfützen [steigt]³⁰¹ oder der gesamte Naturraum Universen zwischen Himmel und Erde nachzeichnet:

*Hobe und alte Bäume, / die Wurzeln in Gebeine geschlagen, /
Strahlen Horizonte aus und sprechen laut / in der Feierlichkeit des Buchenlandes. /
Unter unseren Füßen tagt die Mythologie.³⁰²*

Der Dichter Ion Caraion schafft es dabei, die Absurdität der Lebensumstände in dem herrschenden Unrechtsregime auszudrücken, die sich daraus ergibt, dass die Vorzeichen von Gut und Böse verkehrt sind, was seinem Gerechtigkeitsempfinden eine stete Provokation bedeutet. Die ständig lauernernde Bedrohung schlägt sich in seinen Versen nieder:

*Sie hatten mein Haus auf Wellen gesetzt, /
daß sie mich fänden, wo immer es sei /
[...]
Leimig die Wasser des Schlafs.³⁰³*

Auch die Trauer über die traumatischen Ereignisse seiner Haft drückt sich in seinen zahlreich erscheinenden Gedichtbänden nach seiner Freilassung 1964 aus. Als wichtiges Motiv und Todesmetapher nehmen ab Ende der 1960er-Jahre Bilder menschlicher Gebeine Einzug in die Gedichte Caraions, denen er den gleichnamigen Gedichtband *Munții de os* (Knochenberge) widmet. So heißt es im Gedicht *Beute*:

*der Wind Knochenschlepper
zerfasert eine Wolke
einen Wald / auf ihren Gesichtern
sieht man nichts
ein wenig satanisch ein wenig
idiotisch
[...]³⁰⁴*

Eindrücke aus Caraions Zeit in Arbeitslagern beeinflussen zunehmend sein Werk. Gedichte handeln im Titel zunehmend von Arbeiten auf Knien (*Lucruri în genuंची*) sowie morbiden Bildern von Toten (*Morții*) und Suizid (*Suicid*). Auch das Motiv der Materie in Form der Stein-Metapher verdichtet sich zunehmend, wie in seinem Gedicht der *Litanei*:

*Herr, lieber hättest du mich Stein gemacht:
damit die rauchberbstlichen Wagen
auf dem Weg zu der Kaserne rasseln*

³⁰¹ Zitiert nach Caraion, in: Schenk 1974, 13. [Darstellung im Original.]

³⁰² Zitiert nach Caraion, in: Schenk 1974, 13. [Darstellung im Original.]

³⁰³ Zitiert nach Caraion, in: Schenk 1974, 12. [Darstellung im Original.]

³⁰⁴ Zitiert nach Caraion, in: Schenk 2002, 29. [Darstellung im Original.]

*über mich rollen
und mich zermalmten.*

*Herr, lieber hättest du mich Stein
gemacht
oder Nacht...³⁰⁵*

In seiner Darstellung kommt dabei häufig die „Ähnlichkeit in Struktur und Richtung mit Paul Celan“³⁰⁶ zum Vorschein, die Caraion sich selbst zuschreibt und dessen Betrachtung er als Schlüssel zu seinem Werk ansieht.³⁰⁷ Dem befreundeten Dichter Paul Celan widmet er gar ein gleichnamiges Gedicht:

*der Wind ist der, den ich suche
das Meer wird zum Gong der Sonne
kommt später ich bin noch weg
die Wolken schwinden wie ein Jagdfolge
ich höre die Nacht in dir weilen
der Lüfte leerer Salon
der Fluss wirft Kirschkerne auf das Schwein
ich dekantiere das Alter
das Ufer ist hinter mir zu hören
ich gewinne den Verlust³⁰⁸*

Während Celan jedoch das Schreiben als Möglichkeit betrachtet, Unsagbares auszudrücken, wird Caraion das Schreiben zunehmend zur Form beredten Schweigens, nach der Prämisse: „Die Moral des Stoffs heißt Form.“³⁰⁹

Eine Deterritorialisierung zweiten Grades entsteht für Caraion, als er auch den heimatlichen Ort eines „Gegenübers“ verlassen muss, weil jeglicher Widerstand in Anbetracht der politischen Übermacht obsolet wird. Der innere Ort des Widerstandes scheint sich zunehmend aufzuheben.

Caraion versucht diesen Zustand zu bewältigen, indem er in einer enormen Schaffenswut nahezu jährlich umfangreiche Gedichtbände veröffentlicht, in denen seine Sprachgewalt zunehmend ins Absurde abgleitet, alptraumhafte Metaphernkonstruktionen und unübersetzbare Wortneuschöpfungen wie sie im Titel des Gedichtbandes „Über den Übern“ (*Deasupra deasuprelor*) anklingen, beschreiben die wachsende Frustration über den wirkungslosen Widerstand. Inhalte wiederholen sich, während der Dichter, immer mehr Form wer-

³⁰⁵ Zitiert nach Caraion, in: Schenk 2002, 13.

³⁰⁶ Zitiert nach Caraion, in: Behring 2002, 115.

³⁰⁷ Paraphrasiert nach Behring 2002, 115.

³⁰⁸ Zitiert nach Caraion, in: Schenk 2002, 19. [Darstellung im Original.]

³⁰⁹ Zitiert nach Schenk 1974, 13.

dend, sich an ihnen abreibt. Der beschriebene Vorgang kommt dem Versuch einer Überwindung des Wortes gleich, der letztlich in einer gänzlichen Sprachverweigerung mündet.

Michail Bachtin beschreibt diesen Vorgang des poetologischen Sprachgebrauches wie folgt:

Die gewaltige Arbeit des Künstlers am Wort hat letztlich die Überwindung des Wortes zum Ziel, denn das ästhetische Objekt wächst an den Grenzen der Wörter, der Sprache als solcher. Diese Überwindung des Materials ist jedoch rein immanent; der Künstler befreit sich von der Sprache in ihrer linguistischen Bestimmung nicht durch Negation, sondern kraft ihrer immanenten Vervollkommnung; der Künstler besiegt die Sprache gleichsam mit ihrer eigenen sprachlichen Waffe, zwingt die Sprache, indem er sie linguistisch vervollkommnet, dazu, über sich selbst hinauszuwachsen.³¹⁰

Die gesteigerte Sensibilität Caraions für die Sprache führt allmählich zu einer Form von Sprachlosigkeit, die in einer Kritik am Realen gründet. Wie der Bühnenpreisträger H. C. Altmann in seiner Dankesrede festhält, bedeutet ihm seine literarische „Sprachlosigkeit“ den Versuch, „über die phantasie das reale, wie es sich zeigt, zu bannen“.³¹¹ Diesen Eindruck eines Sprachverständnisses erweckt auch der wortgewaltige Dichter Caraion. Für ihn kann Sprache weder das Reale abbilden, noch will er durch sie eine andere Realität erzeugen. Seine pathetische Ansprache beinhaltet stets die gleichzeitige Sinnlosigkeit dessen. Sie weicht zunehmend einer „deartikulierten Sprache“, adressiert an Götter, die den Menschen bereits verlassen haben.³¹²

Caraions Lyrik stellt damit einen „widerstand [des] subjektes zur welt“³¹³ dar.

5.4.3 Exil im Exil

Als Caraion im Jahr 1981 endlich eine Ausreiseerlaubnis auch für seine Frau Valentina und seine Tochter Marta erhält, verbringen sie zunächst 19 Tage in Paris, ehe sie sich dauerhaft in Lausanne in der französischsprachigen Schweiz niederlassen.³¹⁴ Neunundfünfzigjährig, steht eine Neuorientierung im Exil für ihn nicht zur Debatte. Besonders das Sprachproblem stellt für Ion Caraion eine existentielle Belastung dar. Von dem mühsamen Prozess des notwendigen Sprachwechsels, der mit einem abnehmenden Vermögen einhergeht, die Muttersprache auf einem hohen Niveau zu erhalten, zeugen die Essays, die in den Fol-

³¹⁰ Zitiert nach Bachtin, in: Wintersteiner, 128.

³¹¹ Zitiert nach Altmann, in: Wintersteiner, 128.

³¹² Zitiert nach Șerban.

³¹³ Zitiert nach Altmann, in: Wintersteiner, 129.

³¹⁴ Vermutlich verlässt Familie Caraion Paris aus Bedenken gegenüber den im Mai 1981 zur Macht gelangten Sozialisten.

gejahren in der Exilzeitschrift *Dialog* erscheinen.³¹⁵ Dort heißt es unter dem Titel *Cuvintele în exil* (Die Wörter im Exil):

Um deine literarische Existenz im Exil fortzusetzen, mußt du in einer universalen Sprache schreiben, so saft- und kraftvoll, so verführerisch die deine auch sein mag. Es ist vorzuziehen, in der Sprache der Gastgeber zu schaffen. Sie werden – mehr oder weniger – geschmeichelt sein und du wirst nicht mehr du selbst sein.³¹⁶

In seinem *Exil* benannten Gedicht schreibt er:

*Nichts war mehr verschieden voneinander.
Die Sprache war ein Gefängnis.*³¹⁷

Das Bild der Sprache als Gefängnis findet sich auch unter seinen in französischer Sprache verfassten Gedichten, wie in *La mémoire du miroir*:

*La poésie n'est pas possible à la table des bourreaux
Ces phantasmes qu'on dirait transparentes*

*J'ai connu la prison de laquelle on ne sort jamais: le langage.*³¹⁸

Selbstaufgabe klingt bereits in den Pariser Tagen in einem Gespräch mit dem Literaturhistoriker Ovid Crohmălniceanu an, demgegenüber Caraion eingesteht: „Ich bin ein toter Mensch... Als Dichter werde ich verschwinden [...], soll wenigstens Marta anders leben.“³¹⁹

Dieses Empfinden gibt das Exilgedicht *Sunt ca un oraş în care nu mai locuieşte nimeni* (Ich bin eine Stadt, in der niemand mehr wohnt) wieder:

*Ich bin eine Stadt, in der niemand mehr wohnt / ... / die Bäume vertrocknen von meiner Pforte bis zur Straße / jeder Gedanke ist ein Tag oder eine Nacht / bereit, zu fallen / die Alpträume zehren mich auf Straßen ohne Schatten / die Sonne füllt ein Stück von mir aus / und verstummt dann / ich weiß nicht, wer mich zertritt / die Aasgeier kommen und picken in meine Haut / umsonst sind die Wolken vorübergezogen umsonst schreit der Wind / ich bin trauriger als die Erde / und noch trauriger als die Genesis
(Ich bin eine Stadt, in der niemand mehr wohnt)³²⁰*

³¹⁵ Paraphrasiert nach Behring 2002, 119f. Diese Essays wurden postum von dem mit Caraion befreundeten Emil Manu in dem Band *Tristeţe şi cărţi. Eseuri* (Trauer und Bücher. Essays) kommentiert herausgegeben. Bereits die Überschriften der Kapitel geben Aufschluss über die Themenwahl im Exil, z.B. *Odişeea unui om de stînga într-un sistem de stînga* (Die Odyssee eines linksstehenden Menschen in einem „linken“ System), *Nu daţi cu pietre în ei: murdăriţi pietrele* (Werft nicht mit Steinen auf sie, ihr beschmutzt die Steine), *Dialog despre gunoii absolut* (Dialog über den absoluten Unrat) oder *Amintiţi-vă că puteţi fi liberi!* (Erinnert euch, dass ihr frei sein könnt!) (paraphrasiert nach Behring 2002, 120).

³¹⁶ Zitiert nach Caraion, in: Behring 1998, 122.

³¹⁷ Zitiert nach Caraion, in: Behring 1998, 125.

³¹⁸ Zitiert nach Caraion, in: Caraion/Manu, 182.

³¹⁹ Zitiert nach Caraion, in: Behring 1998, 122.

³²⁰ Zitiert nach Caraion, in: Şerban [eigene Übersetzung].

Die persönliche Depression bedeutet jedoch keine künstlerische Resignation, im Gegenteil, sein Exilwerk wächst beständig an.³²¹ Von der mit großer Geste geführten pathetischen Anklage bis zu aggressiv-elegischen Gewaltausbrüchen findet sich darin wie zuvor der avantgardistische Duktus sowie ineinander verschränkte Stilebenen der aus Caraions rumänischer Zeit bekannten „schwarzen Lyrik“. ³²² Lediglich der Adressatenkreis erweitert sich um den westlichen Leser, dem Caraion eine Indifferenz gegenüber den schlimmsten Diktaturen vorwirft, wie dem Faschismus und Kommunismus. Dabei erhebt er gegen den „zivilisierten Leser“ den Vorwurf der unterlassenen Hilfeleistung gegenüber den Menschen im Osten. So schließt sein Gedicht *Soneria* (Die Klingel) mit dem Ausruf:³²³

*Oh! Zivilisation, wie herausgeputzt sind deine Gifte und wie gut du schläfst...*³²⁴

Paradoxerweise findet Caraion somit seine Sprache im Exil wieder. Er findet zu neuen Formen und beginnt einen Roman, den er jedoch nicht vollenden kann. Auch der Gedichtzyklus *Nouă drame* (Neun Dramen), dessen Gedichte in Form von Dramen konzipiert sind, weist neue Akzente auf. Darin „tauschen [beispielsweise] ‚Das Vergessen‘, ‚Das Echo‘ und ‚Der Chor‘ bildhaft verpackte Gedanken über die mögliche Rückkehr, über Einsamkeit, Entfremdung, Dunkelheit und Stille aus und stilisieren damit die Bedeutsamkeit dieser Kategorien für das Leben des Dichters.“³²⁵ Das Gedicht, das hier „Drama“ genannt wird, evokiert nun eine Endzeitstimmung, die über die persönliche Situation Caraions abstrahierend hinausgeht. So schildert *Calculul epavelor* (Die Berechnung des Wracks), eines der „Neun Dramen“, den Dialog zwischen der „Ersten Obsession“ und der „Zweiten Obsession“ „über den Monolog als monadenhaftes Überbleibsel der Kommunikation“ während, in Anlehnung an Samuel Becketts „Warten auf Godot“, die „Ankunft der Wracks“ erwartet wird, von denen „man sagt, daß sie jetzt einmal in tausend Jahren vorbeikommen“.³²⁶

³²¹ Caraion bemüht sich bereits 1981 um die Herausgabe eines nach dem Vorbild der 1947 erschienenen *Agora* konzipierten mehrsprachlichen Organs, das vor allem Lyrik vertriebener oder ausgewanderter Schriftsteller aus aller Welt bekannt machen soll. 1982 erscheint die von Ion Caraion herausgegebene erste Nummer der fünfsprachigen *Correspondances* im Ion Dumitru Verlag. Sie enthält Beiträge u.a. von Ernst Jünger, Vintilă Horia und Caraion selbst. Weiterhin schafft Caraion mit der Gründung der Zeitschrift *Don Quichotte* einen weiteren interphilologischen Brückenschlag. Zudem publiziert er in zahlreichen Exilzeitschriften wie der Pariser *Limite*, der von Ion Solacolu in Dietzenbach herausgegebenen *Dialog*, in der *Săptămîna mîncănească* sowie der ebenfalls in München erscheinenden *Contrapunct* und *Curentul*, weiterhin in der israelischen *Izovare* und anderen US-amerikanischen, schweizerischen, schwedischen und belgischen Organen (paraphrasiert nach Behring 2002, 120f.).

³²² Sein lyrisches Exilwerk liegt heute in den von der Zeitschrift *Dialog* herausgegebenen *Caietele Ion Caraion* (Caraion-Hefte) vor sowie den Bänden *Apa de apoi* (Wasser aus dem Jenseits) und *Postume* vor.

³²³ Paraphrasiert nach Behring 2002, 122.

³²⁴ Zitiert nach Caraion, in: Behring 1998, 124.

³²⁵ Zitiert nach Behring 1998, 126.

³²⁶ Zitiert nach Behring 1998, 126.

Die durchgängig beibehaltenen Themen von Einsamkeit und Leere, Entfremdung und Selbstentfremdung, des unausweichlichen Zerfalls und der Apokalypse werden im Schweizer Exil in einer weniger persönlichen Tonlage der Reflexion behandelt, sie werden zunehmend ins Universelle und Kosmische erhoben. Der aggressive Impetus früherer Lyrik ist zugunsten eines elegischen Grundtones gewichen.³²⁷ Dies mag dem Sprachwechsel geschuldet sein, wobei die neue Sprache als Metasprache fungiert, die den Dichter in eine Distanz zu der Welt treten lässt, wie es der chinesische Exilschriftsteller François Cheng für seine eigene Situation prägnant beschreibt:

[Die neue Sprache] verschafft mir einen in gewisser Weise ›transzendenten‹ Blick, durch den die Leiden, die Absurditäten, die individuellen oder kollektiven Dramen aus der Versenkung gezogen und aufgedeckt, erhellt sowie implizit mit allgemeineren Gesetzen in Zusammenhang gebracht werden und dadurch Sinn gewinnen.³²⁸

Caraion nimmt auf diese Weise einen Abstand zu der Welt ein und findet darüber zu einem „Akzeptieren des Irreparablen“.³²⁹

5.5 Resümee

Ion Caraion gehört einer Schriftstellergeneration an, die der rumänische Schriftsteller Petru Dumitriu im Jahr 1961 aus dem Exil wie folgt charakterisiert:

[Diese] Generation ist diejenige, die noch jung und verhältnismäßig gestaltlos in den „Aufbau des Sozialismus“ hineinging. Ihre Vertreter sind aber noch von der früheren kulturellen Umwelt geformt worden; noch ist in ihrem Bewußtsein die Kontinuität der nationalen und europäischen Tradition nicht durch frühe Indoktrinierung unterbrochen und verbildet. Deswegen und wegen der Jugend dieser Generation im Moment des Versuchs trug gerade sie die entscheidende Last des Experiments. Diese Generation wird bald vierzig Jahre alt, und ist – Exil oder radikale Liberalisierung des Regimes ausgenommen – was Kunst anbetrifft einem frühen Tode oder zumindest der Unechtheit und Zerquältheit geweiht. In ihrem Fall hat es sich am drastischsten erwiesen, daß Koexistenz einer echten Literatur mit dem Regime der „neuen Klasse“ ein Ding der Unmöglichkeit ist. Denn wenn sie dieser Generation in Rumänien nicht gelang, wird es wohl kaum jemandem unter ähnlichen Umständen gelingen.³³⁰

Nach den Ausführungen Dumitrius ist es Künstlern also prinzipiell nicht möglich, unter der totalitären Doktrin der Rumänischen Volksrepublik ihre künstlerische Integrität zu wahren. Ion Caraion jedoch hat stets die politische Realität diesbezüglich ignoriert und eigene Maßstäbe gesetzt. Er erhebt sogar offen Kritik gegen die rumänische Regierung, wo-

³²⁷ Paraphrasiert nach Behring 1998, 125f.

³²⁸ Zitiert nach Cheng, in: Wintersteiner, 210.

³²⁹ Zitiert nach Şerban.

³³⁰ Zitiert nach Dumitriu 1961, 790.

durch er bis in die 1970er-Jahre sicherlich dem spärlich vorhandenen rumänischen Dissens zugeordnet werden kann.

Als sich der kulturpolitische Druck von außen erhöht, spiegelt sich dies in seinen „Dynamitversen“³³¹ wieder, mit denen er es in Kauf nimmt, selbst gesprengt zu werden. Sie verformen sich kraft einer „Rhetorik der Verzweiflung“³³² zunehmend zu einem „Stenogramm des Deliriums“.³³³ Abseits einer kohärenten Sinnggebung zeichnet sich schließlich ein „Pamphlet an die absolute Existenz“³³⁴ ab, wobei sich in der Form des Gedichtes der hohe Anspruch einer absoluten Moral verbirgt.

Nach Dumitriu kann somit sicherlich von einer „Zerquältheit“ des Menschen und Künstlers Ion Caraion ausgegangen werden, dessen Lyrik einer „Sprachlosigkeit“ durchaus als künstlerischer „Tod“ ausgelegt werden kann. Damit tritt Caraion in den 1970er-Jahren zunehmend eher als „innerer Emigrant“ in Erscheinung, der weiterhin durch seine Ästhetik aufbegehrt und sich zugleich auf diese zurückzieht.

In diesem Sinn ist auch seine Ablehnung jeglicher Tradition zu verstehen. Caraions radikaler Begriff einer künstlerischen Avantgarde ist demnach ein umfassendes existentielles Lebenskonzept, das aus der Existenz und der sich daraus ergebenden Selbstverantwortung und Moral erwächst und sich demnach jeglichen Kategorien einer traditionsbewussten Nachahmung entzieht.

Auch im Exil führt sein Gerechtigkeitsempfinden zu einem leidenschaftlichen Hilfsappell für Osteuropa an die westliche Welt, wobei er sich stets solidarisch mit der Bevölkerung Rumäniens zeigt. Dabei bleibt er unfähig zu einer umfassenden Integration innerhalb der Schweizer Kultur. Entfremdet und resigniert, lässt er sich eindeutig dem Ovidischen Typus des Exilschriftstellers zuordnen, der es nicht schafft, über die neue Sprache in einen interkulturellen Dialog zu treten. Sein Sprachverständnis ist ein modernes mythisch-überhöhtes.

Abschließend lässt sich mit Alex Șerban die Lyrik Caraions als ein intimes Tagebuch deuten, das der Autor mit einem sarkastischen Verständnis für seine Sinnlosigkeit führt.³³⁵

³³¹ Zitiert nach Șerban.

³³² Zitiert nach Șerban.

³³³ Zitiert nach Șerban.

³³⁴ Zitiert nach Șerban.

³³⁵ Paraphrasiert nach Șerban.

6. Fazit

Mircea Eliade und Ion Caraion sind konträre Künstlertypen, die sich den typologisierten Schemata des Dantschen und Ovidschen Exilcharakters klar zuordnen lassen.

Auch in ihrer politischen Orientierung divergieren sie: Beide streben zwar eine gesellschaftlich-kulturelle Veränderung entsprechend ihrer Überzeugung mittels des sprachlichen Kunstwerkes an, wodurch in beiden Fällen keine *autonome* Kunst entsteht. Die Utopien, die dabei entworfen werden, stehen jedoch unter konträren Vorzeichen.

Als Eliade sich einer faschistischen Ideologie anschließt, tut er dies nicht primär aus einer politischen Überzeugung, sondern, um seine faktische Mission einer gesellschaftlichen Reform zu befördern. Der unbedingte Wille, den Menschen zu formen, wird dabei selbst zu einer religiös legitimierten Ideologie, die über alle anderen Ideologien gestellt wird, in der Überzeugung, dass der Zweck die Mittel heilige.

Diesem anmaßenden Ethos steht Caraions Ideal eines demokratischen Gedankens freiheitlicher Selbstbestimmung gegenüber, das ein gänzlich anderes Menschenbild einer per se vorhandenen Menschenwürde vertritt, die unantastbar zu wahren ist.

Eliades im Deckmantel eines experimentellen Humanismus daherkommende Auslegung des Kulturbegriffs hingegen nimmt für sich in Anspruch, dem Menschen erst seine Würde zuzuweisen, indem er ihn zu einem – ebenfalls von Menschenhand – geformten Ideal erzieht. Eine Idee, die in der Geschichte zur Legitimation totalitärer Machtstrukturen weiterentwickelt wurde und in der willkürlichen Zuweisung menschlichen Wertes zutiefst menschenverachtend ist.

Betrachtet man die beiden Schriftsteller unter gattungsästhetischen Gesichtspunkten, so drückt sich auch darin ein ethisches Moment aus. Wie bisher gezeigt, liegt die Natur der Literatur darin, als ein Außenstehendes, die Welt stets aufs Neue kritisch zu beleuchten, indem der Blick des Lesers verfremdet wird. Ihre Moral erhält sie somit durch die „Desautomatisierung der Wahrnehmung mittels literarischer Mittel“.³³⁶ Im Fall der Lyrik kann daher die Form als „Moral des Gedichtes“ angesehen werden, um die sich Caraion lebenslang bemüht. Für den Roman hingegen definiert Milan Kundera dessen „einzige Existenzberechtigung“:

Die einzige Existenzberechtigung eines Romans besteht darin, dass er einen unbekanntem Aspekt des Lebens entdeckt. Und nicht nur das allein, sondern einen Aspekt, den überhaupt *nur* der Roman entdecken kann. Ein Roman, der nicht einen bislang unbekanntem Bereich der Existenz entdeckt, ist unmoralisch. Erkenntnis ist die einzige Moral des Romans.³³⁷

³³⁶ Zitiert nach Wintersteiner, 123.

³³⁷ Zitiert nach Kundera, in: Wintersteiner, 122.

Wendet man diesen Anspruch auf Eliades Prosa an, so stellt man fest, dass er versucht, in den in seinem Exilwerk dominanten phantastischen Erzählungen und Romanen die phänomenologischen Empfindungen in Anbetracht einer Hierophanie, einer Offenbarung des Heiligen, nachzuahmen. Diese inszeniert er im Sinne einer Zeichensetzung für den für Zeichen blind gewordenen modernen Menschen. Mit dem allgegenwärtigen Thema des Initiationsrituals beabsichtigt er keine „Desautomatisierung der Wahrnehmung“, sondern im Gegenteil eine *Umkodierung* der Wahrnehmung im Sinne einer ideologischen Erziehung. Damit kann man sagen, dass die im Exil dominante phantastische Prosa Eliades im Hinblick auf ihre künstlerische Funktion unmoralisch ist, weil sie für seine missionarischen Bestrebungen manipulativ instrumentalisiert wird.

Als ehemaliger Anhänger des Faschismus nimmt er zudem innerhalb der auf einen demokratischen Ethos ausgerichteten rumänischen Exilgemeinschaft eine Sonderstellung ein.

Abschließend kann festgehalten werden, dass sowohl Mircea Eliade als auch Ion Carai-on auch während ihres Exils ihren Themen und ihrer Ästhetik treu bleiben, wobei sich der Übertritt in das neue System in beiden Fällen als Anpassung an das westliche literarische Feld bemerkbar macht. In ihrem Bemühen, sich weiterhin für die rumänische Kultur einzusetzen, spiegeln sie die innere Spannung eines Landes, das zwischen den Polen traditionell-konservativer sowie modern-freiheitlicher Bestrebungen hin- und hergerissen ist.

7. Literaturverzeichnis

Althammer, Walter (1999): Anmerkungen zur deutschen Literatur im Exil von 1933-1945, In: Behring, Eva (Hrsg.) (1999): Rumänische Exilliteratur 1945-1989 und ihre Integration heute. Beiträge des Deutsch-Rumänischen Symposions der Südosteuropa-Gesellschaft und der Fundația Culturală Română in Freiburg, 26./27. Oktober 1998. München (= Aus der Südosteuropa-Forschung Bd. 11). S. 13-25.

Bărbulescu, Mircea (1970): Die literarische Bewältigung des Stalinismus in Rumänien, In: Osteuropa, H. 7, S. 437–453.

Barié, Paul (2002): Mircea Eliade. Das Heilige im Profanen. Oder: Wie real ist die Realität? Annweiler am Trifels.

Barthes, Roland (1964): Mythen des Alltags. Frankfurt am Main.

Behring, Eva (1994): Rumänische Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Konstanz.

Behring, Eva (1999): Einführung in Probleme und Tradition des rumänischen Literaturexils, In: Behring, Eva (Hrsg.) (1999): Rumänische Exilliteratur 1945-1989 und ihre Integration heute. Beiträge des Deutsch-Rumänischen Symposions der Südosteuropa-Gesellschaft und der Fundația Culturală Română in Freiburg, 26./27. Oktober 1998. München (= Aus der Südosteuropa-Forschung Bd. 11). S. 27-39.

Behring, Eva (1999): Ion Caraion und die Mühen der Akkulturation im Exil, In: Behring, Eva (Hrsg.) (1999): Rumänische Exilliteratur 1945-1989 und ihre Integration heute. Beiträge des Deutsch-Rumänischen Symposions der Südosteuropa-Gesellschaft und der Fundația Culturală Română in Freiburg, 26./27. Oktober 1998. München (= Aus der Südosteuropa-Forschung Bd. 11). S. 119-126.

Behring, Eva (2001): Selbstreferenz und internationale Integration. Zur Spezifik der rumänischen Avantgarde. In: Lauer, Reinhard (Hrsg.): Die literarische Avantgarde in Südosteuropa und ihre politische und gesellschaftliche Bedeutung. München (= Südosteuropa-Jahrbuch Bd. 31). S. 77-95.

Behring, Eva (2002): Rumänische Schriftsteller im Exil 1945-1989. Stuttgart (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa Bd. 15).

Bochmann, Klaus; Stiehler, Heinrich (2010): Einführung in die rumänische Sprach- und Literaturgeschichte. Bonn (= Bibliographica et Fundamenta Romanica 6).

Caraion, Ion (1974): Lied, das in der Flöte blieb. Hg. v. Georg Schenk. Bukarest.

Caraion, Ion (1982): Insectele tovarășului Hitler. München.

Caraion, Ion; Manu, Emil (Hrsg.) (1991): Apa de apoi: versuri din exil. București.

Caraion, Ion (2002): Ein Garten ist in mir. Hg. v. Georg Schenk. Kastellaun.

Croitoru, Joseph (1997): Zuflucht im Metaphysischen. Eine rumänische Vergangenheitsbewältigung: Mircea Eliade im Schatten der Eisernen Garde. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Jg. 149, 01.07.1997, S. 32.

Damblemont, Gerhard (1986): Schreiben in einer fremden Sprache. Zum Problem der Mehrsprachigkeit in Selbstzeugnissen von Emil M. Cioran und Mircea Eliade. In: Holtus, Günter; Radtke, Edgar (Hrsg.): Rumänistik in der Diskussion. Sprache, Literatur und Geschichte. Tübingen.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1976): Kafka. Für eine kleine Literatur. Frankfurt am Main.

Dumitriu, Petru (1961): Gescheiterte Koexistenz – Skizze einer Literaturgeschichte Rumäniens im letzten Jahrzehnt. In: Osteuropa, H. 11+12, S. 783-795.

Eliade, Mircea (1957): Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen. Hamburg.

Eliade, Mircea (1977): Im Mittelpunkt. Bruchstücke eines Tagebuchs. Wien.

Eliade, Mircea (1981): Die Sehnsucht nach dem Ursprung. Von den Quellen der Humanität. Frankfurt am Main.

Eliade, Mircea (1982): Von Zalmoxis zu Dschingis-Khan. Köln-Löwenich.

Eliade, Mircea (1987): Erinnerungen 1907-1937. Frankfurt am Main.

Gabanyi, Anneli Ute (1975): Partei und Literatur in Rumänien seit 1945. München.

Gabanyi, Anneli Ute (1977): Das „Bukarester Tauwetter“. Rumänische Literaturpolitik im Zeichen der Dissidentenbewegung. In: Osteuropa, H. 12, S. 1038-1047.

Gabanyi, Anneli Ute (1979): „... im Einklang mit den allgemeinen Bestrebungen des Volkes“ – Die Zensur in Rumänien. In: Osteuropa, H. 4, S. 334–340.

Geiger, Wolfgang (1985): Kulturdialog und Ästhetik. Roger Garaudy, Victor Segalen, Mircea Eliade. Frankfurt am Main.

Gibson, Carl (2008): Symphonie der Freiheit. Widerstand gegen die Ceaușescu-Diktatur. Chronik und Testimonium einer tragischen Menschenrechtsbewegung in literarischen Skizzen, Essays, Bekenntnissen und Reflexionen. Dettelbach.

Gregori, Iliana (2007): Rumänistische Literaturwissenschaft. Fallstudien zum 19. und 20. Jahrhundert. Heidelberg.

Jurt, Joseph (1995): Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis. Darmstadt.

Kliems, Alfrun (2004): Der Dissens und seine Literatur. Die kulturelle Resistenz im Inland. In: Behring, Eva; Kliems, Alfrun; Trepte, Hans-Christian (Hrsg.): Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteraturen 1945-1989. Ein Beitrag zur Systematisierung und Typologisierung. Stuttgart.

Müller, Hannelore (2004): Der frühe Mircea Eliade. Sein rumänischer Hintergrund und die Anfänge seiner universalistischen Religionsphilosophie. Münster.

N.N. (1973): Die Entwicklung der rumänischen Literatur nach der „Kulturrevolution“. In: Osteuropa, Jg. 18, H. 02-Archiv, S. 105–119.

Olărescu, Daniela (2008): Die Rezeption der rumänischen Literatur in Deutschland zwischen 1945 und 1989. Frankfurt am Main (Deutsche Sprache und Literatur, 1968).

Pfeifer, Anke (1995): Wege des Widerspruchs. Die Strukturierung der rumänischen Gegenkultur seit 1944. In: Richter, Ludwig; Olschowsky, Heinrich (Hrsg.): Im Dissens zur Macht. Samizdat und Exilliteratur der Länder Ostmittel- und Südosteuropas. Berlin. S. 205-216.

Reschika, Richard (1997): Mircea Eliade zur Einführung. Hamburg.

Șerban, Alex Leo (2003): Ion Caraion. România literară, Heft 11. http://www.romlit.ro/ion_caraion (abgerufen am 25.05.2010).

Sebastian, Mihail (2006): „Voller Entsetzen, aber nicht verzweifelt.“ Tagebücher 1935-44. Berlin.

Turcanu, Florin (2006): Mircea Eliade. Der Philosoph des Heiligen oder Im Gefängnis der Geschichte. Eine Biographie. Schnellroda.

Verseck, Keno (2001): Rumänien. 2. Aufl. München.

Wintersteiner, Werner (2006): Poetik der Verschiedenheit. Literatur, Bildung, Globalisierung. Klagenfurt, Celovec.